

DE KUNST VAN HET WINNEN

De relevantie en effectiviteit van kunstprijzen in Nederland

SERENA MAXIME RÖNTGEN

DE KUNST VAN HET WINNEN

De relevantie en effectiviteit
van kunstprijzen in Nederland

Serena Maxime Röntgen
3392651
s.m.rontgen@students.uu.nl

Universiteit Utrecht, Kunstgeschiedenis
Master Moderne & Hedendaagse Kunst: theorie, kritiek en beroepspraktijk
Onder begeleiding van dr. Linda Boersma
Twee lezer dr. Annemieke Hoogenboom

Utrecht, 29 februari 2016



Universiteit Utrecht

Voorwoord

“For the past several years, the focus on current art has been such that no one waits for history to make decisions about what is great, good, or simply competent. In an ideal career narrative that starts with graduation from a respected art school and culminates with a solo retrospective in a major museum, prizes are important plot points, clarifying an artist’s cultural worth, providing prestige, and pointing to the potential for long-lasting greatness.”¹

In het boek *Seven Days in the Art World* schrijft kunstsocioloog Sarah Thornton (1965) over de kunstwereld als een eigenaardige subcultuur. De schrijfster kijkt onder andere mee achter de schermen bij de prestigieuze *Turner Prize*, de prijs voor een Britse beeldend kunstenaar onder de vijftig. Thornton geeft inzicht in hoe het was dit bijzondere evenement van dichtbij mee te maken. In de rol van projectleider van de *TENT Academy Awards*, tijdens mijn stage voor de master *Moderne en Hedendaagse Kunst*, voelde ik me net als Thornton een *insider* in een anders zo gesloten gemeenschap. Acht maanden stond ik aan het hoofd van de organisatie van de jaarlijkse *TENT Academy Awards* (TAA), de competitie van kunstruimte TENT Rotterdam voor net afgestudeerde videokunstenaars van alle Nederlandse academies en een jaarlijks wisselend gastland. Het onderzoek naar kunstprijzen in Nederland is dan ook een direct gevolg van mijn stage. Gedurende deze periode in de organisatie kreeg ik een fascinatie voor het fenomeen ‘de kunstprijs’. Wat betekent het eigenlijk voor de kunstenaars? Waarom is het belangrijk dat dit evenement georganiseerd wordt? Wat betekent het binnen de kunstsector?

De TAA is het type prijs waar kunstenaars voor geselecteerd worden, ze kunnen zichzelf niet aanmelden. Het selecteren van talent was een serieuze aangelegenheid, hiervoor werden professionele scouts aangesteld. Het viel me op dat deze scouts, waaronder belangrijke galeriehouders en curatoren, het signaleren van nieuw talent enorm van belang vonden en meer dan bereid waren mee te werken. Deze mening werd ook gedeeld door de juryleden voor de TAA. Voor TENT was het belangrijk dat de juryleden voor de competitie personen van gewicht waren in de kunstwereld. Ik kan niet ontkennen dat dit belangrijk was, omdat het aanzien van TENT daarmee vergroot werd. Voor de TAA 2015 waren de juryleden onder meer toenmalig directeur van de Appel

¹ Sarah Thornton, *Seven days in the Art World*, New York 2008, p. 111.

Arts Centre in Amsterdam, Lorenzo Benedetti en artistiek directeur van de Frankfurter Kunstverein Franziska Nori. Voor de jonge kunstenaars was dit evenwel van belang: hun werk werd nu gezien door directeuren van vooraanstaande, internationale kunstinstellingen. Op 17 juli 2015, de ochtend van de prijsuitreiking, sprak ik met Franziska Nori. Ik vroeg haar hoe ze het vond om jurylid te zijn en bedankte haar dat ze de tijd had vrij gemaakt om bij dit evenement aanwezig te zijn. Ze antwoordde dat het genoeg geheel aan haar kant lag, dat ze het belangrijk vond om jonge kunstenaars te ondersteunen en op weg te helpen. Voor de kunstenaars vond zij het namelijk een buitengewoon belangrijk moment: zij maken hun debuut in de kunstwereld. Met de nominatie voor een kunstprij is hun talent erkend en krijgen kunstenaars letterlijk een podium.

Vanaf het begin van de selectieprocedure heb ik nauw contact onderhouden met alle kunstenaars. De waarde van de kunstprij waarover Nori sprak ervoer ik evengoed bij hen. De kunstenaars waren heel trots dat ze genomineerd waren. Een van de kunstenaars annuleerde zelfs zijn vakantie om bij de prijsuitreiking aanwezig te kunnen zijn. Toen ik hem aan de telefoon had, zei ik dat ik hem uiteraard ook kon bellen die avond en op die manier op de hoogte kon houden. “Geen optie”, antwoordde hij. Het ging hem namelijk niet om de winst, meedoen vond hij belangrijker dan winnen. Voor mij onderstreepte zijn antwoord het belang van het bestaan van kunstprijzen. Het is een moment waarop een kunstenaar erkenning krijgt voor zijn werk, de mogelijkheid zich voordoet om zijn netwerk en naamsbekendheid te vergroten en om gezien te worden. De media-aandacht voor de TAA was gunstig voor TENT, maar even gunstig voor de deelnemende kunstenaars. Het mogen organiseren van een kunstprij is een bijzondere ervaring, aangezien het hier gaat om een speciale viering binnen de kunstwereld. Bij die gelegenheid zijn de zowel de beeldende kunst op zich vertegenwoordigd, de presenterende instellingen, evenals de kunstenaars en worden zij allen op memorabele wijze geëerd. Thornton verwoordde het treffend: ‘In het ideale leven van de kunstenaar kan het winnen van een kunstprij een belangrijke mijlpaal zijn. Het verduidelijkt dan zijn culturele waarde, verstrekt zijn prestige en wijst op het mogelijk potentieel van blijvende bekendheid’.² Maar in hoeverre is dit scenario een weergave van de realiteit?

Serena Röntgen

Utrecht, 26 februari 2016.

² Thornton 2008 (zie noot 1), p. 111.

Samenvatting

In dit onderzoek is de opkomst, effectiviteit en relevantie van kunstprijzen in Nederland onderzocht. Kunstprijzen ontstonden in Nederland rond 1800 en hadden een sterk traditionele inslag doordat ze direct verbonden waren aan de koninklijke academies. Het doel van de prijzen was culturele verheffing en talentvolle studenten te belonen om hun artistieke ontwikkeling te stimuleren. Vanaf de negentiende eeuw gaan ook steeds meer particuliere instellingen prijzen uitreiken. Tijdens of aan het einde van hun leven hielden rijke kunstminnende particulieren of hun nabestaanden een bedrag apart om als kunstprijs uit te overhandigen, veelal aan jonge kunstenaars. Deze prijzen maken in de loop van de twintigste eeuw een opmars. De explosieve toename van het aantal prijzen is direct verbonden aan het groeiend aantal sectoren dat zich bezighoudt met de organisatie van kunstprijzen, met name vanaf de jaren 1950. Bedrijven uit allerlei sectoren en met name bedrijven die gesubsidieerd worden door de overheid, stellen prijzen in om jonge kunstenaars aan te moedigen of oeuvres van geslaagde kunstenaars te bekronen. Vanaf het moment dat het prijzenscala zich enorm begint uit te breiden, verschuift de aandacht voor de kunst naar aandacht voor het bedrijf. Het organiseren van kunstprijzen blijkt een marketingstrategie om het imago van het bedrijf te versterken. Het genereren van aandacht speelt hierin de hoofdrol.

In Nederland komt het debat omtrent de veelheid aan kunstprijzen rond 1985 op gang, toen de prestigieuze prijs de *Prix de Rome* belangrijke hervormingen doorvoerde waardoor de populariteit van de prijs aanzienlijk toenam. Hieruit bleek onder meer dat een 'goede' prijs aan een aantal eisen moet voldoen. Namelijk dat er achtenswaardige kunstenaars voortgebracht worden, de jury van een bepaald prestige is en het prijzengeld zo hoog mogelijk is. De combinatie tussen kunst en competitie -'wie is de beste'-, vinden kunstenaars echter wel wringen. Door het fundamenteel kapitalistische wezen van competitie ervaren kunstenaars een zekere onverenigbaarheid tussen wedstrijden en hun artistieke praktijk. Deze kritische kanttekening ten spijt, heeft het kunstenaars niet verhinderd om met plezier deel te nemen aan kunstcompetities. De waarde van kunstprijzen is door kunst- en cultuurcritici op verscheidene wijzen uitgelegd. In dit onderzoek wordt aangetoond dat de waarde van kunstprijzen in Nederland ligt in: het aanmoedigen van artistiek talent, het verschaffen van financiële middelen, het creëren van helden voor de Nederlandse cultuur, het onder de aandacht brengen van beeldende kunst en tot slot het vergroten van de bekendheid van zowel de kunstenaars als de organiserende instelling.

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Samenvatting	5
Inleiding	9
Hoofdstuk 1. De geschiedenis van kunstprijzen in Nederland	15
1.1 Een koninklijk begin	16
1.2 Particuliere ondernemingen	18
1.3 Inmenging van de overheid	19
1.4 Een vloedgolf aan prijzen	21
1.5 Conclusie	22
Hoofdstuk 2. De waarde van de prijs	23
2.1 Kunst en competitie	23
2.2 Denken in talent	25
2.3 Een speciaal media-evenement	26
2.4 Slachtvee	28
2.5 Het succes van een prijs	29
2.6 Conclusie	30
Hoofdstuk 3. Een prijs van waarde?	33
3.1 Verantwoording <i>Prix de Rome</i>	33
3.2 Afbakening	34

3.3 Methode	36
3.4 Resultaten	37
3.4.1 Beknopte analyse curricula vitae	37
3.4.2 <i>Elsevier</i> 'Top-100 van Nederlandse Kunstenaars' 2006-2012	45
3.4.3 Interviews	47
3.5 Conclusie	50
Conclusie	53
Evaluatie	55
Aanbeveling	55
Dankwoord	57
Bronnenlijst	59
Bijlagen	63
Bijlage 1. Winnaars Prix de Rome 1993-2011	65
Bijlage 2. Lijndiagrammen totaal aantal tentoonstellingen per jaar winnaars 1993-2011	67
Bijlage 3. Toelichting en methodiek <i>Elsevier</i> Kunst Top-100	77
Bijlage 4. Interviewvragen	83

Inleiding

Er zijn vandaag de dag kunstprijzen in overvloed in Nederland. Elke prijs kent zijn eigen visie en aanpak. Van de *TENT Academy Awards* voor jonge videokunstenaars, prijzen voor uitsluitend vrouwelijke kunstenaars zoals de *Theodora Niemeijer Award* tot aan grote, prestigieuze prijzen met hoge geldbedragen als *The Vincent Award* en de *Prix de Rome*. Maar hoeveel prijzen zijn er eigenlijk? De inventarisatie van het prijzenveld is door de jaren heen door verschillende organisaties in meer of mindere mate uitgevoerd. Onder andere de Boekmanstichting te Amsterdam heeft, van 2002 tot 2007, nauwkeurig bijgehouden welke prijzen er cultuurbreed bestonden in Nederland en telde met de laatste telling maar liefst zevenhonderd prijzen voor kunst en cultuur. Hieronder vallen prijzen in alle kunstsectoren: toneel, dans, literatuur, architectuur en beeldende kunst en ook nog prijzen voor bijvoorbeeld amateurkunst. Van dit totaal vallen er honderdnegen prijzen onder de categorie beeldende kunst en vormgeving.³ Ook tijdschrift *Kunstbeeld* deed in 2012 een poging het prijzenveld in kaart te brengen en telde eenenzestig prijzen voor beeldende kunst. Er werd echter aangegeven dat deze inventarisatie een poging tot volledigheid was, gezien het feit dat direct na publicatie al bleek dat er prijzen over het hoofd waren gezien. Andere prijzen waren datzelfde jaar al opgeheven.⁴ Overige organisaties die kunstprijzen hebben geïnventariseerd zijn tijdschrift *Elsevier* en online platform *Dutch Heights*. Vooral de laatste decennia is het aantal kunstprijzen enorm toegenomen. Het eerste totaaloverzicht van kunstprijzen werd in 1978 gemaakt en hield, alle categorieën bij elkaar opgeteld, honderdzesenvijftig prijzen voor kunst en cultuur in zich.⁵ Dat betekent dat het totaal aantal prijzen in vijftientig jaar bijna verviervoudigd is. Het prijzenspectrum is dus enorm en het verloop in de prijzen is hoog. Hoe kan deze groei verklaard worden? Waarom zijn er zoveel organisaties die kunstprijzen oprichten? Hoe populair zijn de prijzen voor kunstenaars? Belangrijker nog: hebben deze prijzen eigenlijk wel effect?

Historiografie

Wetenschappelijke onderzoeken naar kunstprijzen in Nederland zijn beperkt voorhanden. In een artikel voor het *Handboek Cultuurbeleid* uit 2005, gaf Andre Nuchelmans een redelijk accuraat

³ E. van Orsouw en A. Nuchelmans (red.), *Kunstprijzen in Nederland 2007* (diskette), Boekmanstichting Amsterdam 2007.

⁴ M. Braat, 'Erkenning, aandacht, publiciteit. Prijzenovervloed in de kunstsector', *Kunstbeeld* 10 (2012) (oktober), pp. 34-38.

⁵ A. Bruggen (red.), *Overzicht van kunstprijzen: een inventarisatie*, Amsterdam 1978, p. 3.

overzicht van de geschiedenis van kunstprijzen in Nederland.⁶ Hierin geeft hij een beschrijving van het ontstaan van kunstprijzen in Nederland in de negentiende eeuw tot heden. Nuchelmans verduidelijkt aan de hand van deze geschiedenis hoe het aantal prijzen zo enorm heeft kunnen toenemen. Zijn artikel is echter voornamelijk beschouwend van karakter en is een historiografische verslaggeving. Wel vormt zijn tekst een belangrijke bron voor het eerste hoofdstuk van dit onderzoek. Kunsthistorica Annemieke Hoogenboom schreef voor de jubileumuitgave van het *Beeldende Kunsten Prijzenboek* in 1999 tevens een artikel over het ontstaan van kunstprijzen in Nederland.⁷ In dit artikel beschrijft zij deze geschiedenis als een verhaal van continuïteit en vernieuwing, wat een diepere laag toevoegt aan het chronologische overzicht dat Nuchelmans heeft geschreven. Daarnaast is literatuur voorhanden over de geschiedenis van gerenommeerde prijzen als de *Prix de Rome*, evenals boeken over de geschiedenis van staatsprijzen in Nederland. Gedegen wetenschappelijke literatuur over kunstprijzen en de effectiviteit hiervan is echter niet beschikbaar. In het jaar 2001 kwam het thema 'kunstprijzen' in het bijzonder onder de aandacht door de introductie van de prestigieuze *The Vincent Award* met vrij te besteden prijzengeld van maar liefst €50.000. Rond deze tijd verschenen veel artikelen in kunstbladen, waarin de overvloed van kunstprijzen in Nederland wordt besproken. Het tijdschrift *Kunstenaarswijzer* wijdde in 2001 een gehele editie aan dit thema met artikelen over de geschiedenis, de zin en onzin van de prijzen, interviews met prijswinnende kunstenaars en meer. Ook het tijdschrift *Simulacrum* bracht in datzelfde jaar een editie uit met een verzameling artikelen over kunstprijzen. Tevens het tijdschrift *Kunstbeeld* wijdde in het oktobernummer van 2012 een editie aan kunstprijzen onder het thema 'Kickstart'. Aan de hand van diverse artikelen is onderzocht wat de betekenis is van een Nederlandse kunstprijs. Uit deze artikelen blijkt, dat het hoofddoel van kunstprijzen is: de ontwikkeling van kunst te stimuleren, de kunstenaar aan te moedigen in zijn vak en zijn zichtbaarheid in de kunstwereld te vergroten. Of genoemde doelen daadwerkelijk werden gerealiseerd was het onderwerp van discussie. De vraag wat de betekenis is van de Nederlandse kunstprijzen bleef onbeantwoord.

De gemeenten Amsterdam en Rotterdam hebben bovendien onderzoeken gedaan naar het functioneren van de kunstprijzen in de eigen stad en hier verslag van uitgebracht. Hoewel deze onderzoeken niet gebruikt worden in deze scriptie, zijn de resultaten wel een interessante aanleiding voor dit onderzoek. In 2001 onderzocht het Amsterdams fonds voor de Kunst (AFK) veertien Amsterdamse prijzen in detail door interviews af te nemen met personen uit de vakgebieden rond de

⁶ A. Nuchelmans, 'Kunstprijzen in Nederland', in: *Handboek Cultuurbeleid*, 's-Gravenhage 2005, pp. I.14.1.1-I.14.1.22.

⁷ A. Hoogenboom, 'Gloriepalmen en gouden dukaten. Kunstprijzen in Nederland in heden en verleden', in: A. Chavannes (red.), *BK- prijzenboek, jubileumuitgave ter gelegenheid van 20 jaar BK-informatie 1979-1999*, Rotterdam 1999, pp. 7-11.

prijzen en uit de kunstwereld in algemene zin. Een van de bevindingen was dat aan de Amsterdamse kunstprijzen onvoldoende ruchtbaarheid werd gegeven, waardoor de bekendheid ervan zeer beperkt bleef. Het doel van dit onderzoek was inzicht te krijgen in het beeld dat het publiek heeft van de kunstprijzen in de stad Amsterdam. Tegelijkertijd werd geprobeerd een indicatie geven van de plaats van de prijzen in samenhang met andere prijzen in Nederland. Bovendien zouden op deze manier aanbevelingen gedaan kunnen worden voor de toekomst. De resultaten waren onomstotelijk: een duidelijke doelstelling bij elk van de prijzen ontbreekt. Het grote aantal prijzen deed de herkenbaarheid geen goed en de naamgeving van de prijzen evenmin. De belangrijkste aanbeveling van dit onderzoek was dat het AFK de aandacht meer wilde vestigen op de ontwikkeling van kunst op zich.⁸ Dit is een interessant gegeven, want het ligt in de lijn der verwachting dat deze aanbeveling juist het grondbeginsel van elke prijs is, of in ieder geval zou moeten zijn.

Probleemstelling

Veel van de wetenschappelijke informatie over kunstprijzen in Nederland is relatief verouderd. Het merendeel bestaat bovendien uit kranten- en tijdschriftartikelen. Een onderzoek dat de relevantie en effectiviteit van kunstprijzen bestudeert is niet voorhanden. Dat de kunstprijs een belangrijke rol speelt in de hedendaagse cultuur is reeds onderstreept. Toch heeft het thema 'kunstprijzen' als onderzoeksgebied niet de aandacht gekregen die het verdient. Het is opvallend dat het gros van de Nederlandse informatie ingaat op het feit dát er zoveel kunstprijzen bestaan. Het schetst slechts een beeld van wat een kunstenaar eraan heeft en of het bestaan van een kunstprijs een goede zaak is of niet. Een dieper en breder begrip van wat een prijs is en wat het betekent voor een kunstenaar, de culturele sector en voor de prijsgevende instantie zelf ontbreekt hierin. Dit onderzoek gaat daarom dieper in op de niet eerder onderzochte relevantie en effectiviteit van kunstprijzen in Nederland. De research voegt bestaande informatie samen, geeft er een nieuwe interpretatie aan en voorziet in nieuwe methoden om de effectiviteit van kunstprijzen te onderzoeken. Hiervoor is onder meer een uitvoerige casestudy gebruikt van een beeldende kunstprijs. Het bovenstaande leidt tot de volgende hoofdvraag:

'Wat zijn de relevantie en de effectiviteit van kunstprijzen in Nederland?'

In hoofdstuk één worden de volgende deelvragen behandeld: 'Waar komt het fenomeen kunstprijzen vandaan? Welke ontwikkelingen in Nederland zijn hierin te onderscheiden? Wie stelt een prijs in? Waar bestaat de prijs uit en voor wie is de prijs bedoeld?'

⁸ 'Anoniem', 'Amsterdamse Kunstprijzen: onderzoek naar het functioneren en voorstel voor een nieuwe opzet', *Amsterdams Fonds voor de Kunst*, Amsterdam juni 2002.

De deelvragen die in hoofdstuk twee centraal staan: ‘Gaan kunst en competitie samen? Wat voor zin heeft het winnen van een prijs? Wat is de functie en de waarde van kunstprijzen?’ Tot slot wordt in hoofdstuk drie antwoord gezocht op de vraag: ‘Wat is het effect van het winnen van de *Prix de Rome* op de carrière van de kunstenaar in de periode 1993-2011?’

Afbakening

Het onderzoek richt zich hoofdzakelijk op Nederlandse prijzen voor beeldende kunst in zowel het heden als verleden. Het historische onderzoek begint in de negentiende eeuw, aangezien deze eeuw het begin van kunstprijzen in Nederland markeert, en eindigt bij het heden. Hoofdstuk twee gaat dieper in op het veelzijdige karakter van de kunstprijs, de sector waarin deze is ingebed, de polemiek van de Nederlandse en buitenlandse critici, de culturele politiek van de sector en de zin en onzin van de kunstprijs. Hoewel dit onderzoek gericht is op Nederlandse kunstprijzen zou het vreemd zijn buiten beschouwing te laten dat er buiten Nederland ook prestigieuze kunstprijzen bestaan met gelijksoortige doelen en effecten. Daarom wordt in hoofdstuk twee ook literatuur betrokken over de Britse *Turner Prize*. Tot slot wordt met een casestudy van de *Prix de Rome* onderzoek gedaan naar het effect van het winnen van een kunstprijs op de carrière van een kunstenaar voor de specifieke periode 1993-2011.⁹

Methode

Om de hoofd- en deelvragen te beantwoorden zijn verschillende onderzoeksmethoden toegepast en diverse bronnen gebruikt. De gegevens voor het onderzoek naar de geschiedenis van kunstprijzen in Nederland en het theoretische kader van kunstprijzen zijn afkomstig uit primaire en secundaire literatuur. De bibliotheek van de Boekmanstichting in Amsterdam heeft veruit de meeste bruikbare informatie voorhanden over dit thema. De inventarisaties van kunstprijzen in Nederland, vele tijdschrift- en krantenartikelen die door de jaren heen hier zijn verzameld, zijn zeer bruikbaar geweest voor dit onderzoek. Door bovendien ook op Engelstalige trefwoorden te zoeken waren er veel interessante artikelen te vinden die kunstprijzen in een breder economisch en cultureel perspectief plaatsen dan de meeste Nederlandse artikelen.¹⁰

Naast de Boekmanstichting zijn ook de collecties van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en de Universiteitsbibliotheek in Utrecht gebruikt voor meer specifieke literatuur, zoals boeken over de geschiedenis van de *Prix de Rome*, staatsprijzen en kunstsubsidies in Nederland. Voor zowel het eerste als het tweede hoofdstuk is een vergelijkend literatuuronderzoek gedaan. In het tweede hoofdstuk volgt een beschouwing over de literatuur van buitenlandse kunstprijzen, om de bredere

⁹ Zie hoofdstuk 3: ‘Een prijs van waarde?’ pp.30-32 voor de uitgebreide verantwoording van de afbakening en methode van de casestudy.

¹⁰ Er is onder andere gezocht met de termen ‘kunstprijs’, ‘award’, ‘arts prize’, ‘prize’ en ‘Turner Prize’.

culturele context te begrijpen. Voor het laatste hoofdstuk is een casestudy gedaan naar de winnaars van de *Prix de Rome*. De bibliografische gegevens van alle winnaars uit de gekozen periode zijn verzameld en geanalyseerd. Deze gegevens zijn gebaseerd op de curricula vitae en biografieën zoals door de kunstenaars zelf op zijn of haar website, dan wel op de website van de vertegenwoordigende galerie of het museum, beschikbaar zijn gesteld. Daarnaast zijn de ranglijsten van tijdschrift *Elsevier*, de 'Top-100 van Nederlandse Kunstenaars', gecontroleerd op plaatsing van *Prix de Rome* winnaars. Tot slot zijn interviews afgenomen met drie kunstenaars uit het gekozen tijdvak. De casestudy is een diepte-analyse van de bibliografische gegevens in combinatie met de informatie die is verkregen uit de ranglijsten en de interviews.

Leeswijzer

In het eerste hoofdstuk wordt de geschiedenis van kunstprijzen in Nederland besproken. In het tweede hoofdstuk volgt het theoretisch kader. Hier staat de combinatie kunst en competitie centraal en wordt parallel hieraan de relevantie van kunstprijzen onderzocht aan de hand van relevante literatuur. Het derde hoofdstuk gaat dieper in op het effect van kunstprijzen met de casestudy van de *Prix de Rome*. Ten slotte wordt in de conclusie het antwoord op de hoofd- en deelvragen geformuleerd en volgen aanbevelingen voor verder onderzoek. Verder is sprake van een evaluatie van het onderzoek dat in deze scriptie is beschreven, uitmondend in een mogelijke aanbeveling voor vervolgonderzoek.

De geschiedenis van kunstprijzen in Nederland

Er bestaat inmiddels een enorme diversiteit onder beeldende kunstprijzen. Toch is het mogelijk om hierin enigszins onderscheid te maken. In de inleiding werd al kort een aantal specifieke categorieën voor prijzen aangehaald, zoals prijzen voor videokunst of enkel voor vrouwelijke kunstenaars. Zo bestaan er tevens stads- of regioprijzen voor Nederlandse kunstenaars, maar zijn er ook prijzen waarvoor kunstenaars uit de hele wereld in aanmerking komen. Ook de leeftijdsgrens die de organisatie hanteert verschilt, hoewel het merendeel van de kunstprijzen voor beginnende kunstenaars bedoeld is. Bij deze aanmoedigingsprijzen ligt de leeftijdsgrens veelal rond de 35 of 40 jaar. Daarnaast kan het verschillen of de toekenning geldt voor één enkel kunstwerk of dat er wordt gekeken naar het gehele repertoire. De aanmoedigingsprijs wordt aan een jonge kunstenaar toegekend, meestal voor één buitengewoon werk. De oeuverprijs is bedoeld voor de gevestigde kunstenaar die vaak, hoewel niet noodzakelijk, ouder is dan 40 jaar en waarbij gekeken wordt naar de uitzonderlijkheid van het gehele oeuvre. Eveneens bestaan er veel verschillen in wat de kunstenaar kan winnen. Te denken valt aan een zekere beloning van een medaille, een tentoonstelling of een werkbudget en zelfs geldbedragen van €50.000.

Tot slot bestaan er ook verschillen in de procedure van de prijs. Het belangrijkste onderscheid hierin is of het een systeem van open inschrijving betreft, de 'niet-prijsvraag', of dat de kunstenaars voorgedragen worden om deel te nemen, een 'prijsvraag'. Bij niet-prijsvragen is eenieder die op het gestelde terrein van de prijs actief is een mogelijke kandidaat. Een voorbeeld hiervan is het oude systeem van de *Prix de Rome* waarbij tot 2013 kunstenaars tot 40 jaar zich open konden inschrijven voor de prijs. Inmiddels is de systematiek aangepast en is de *Prix de Rome* een prijsvraag geworden: een breed samengesteld team van professionele scouts dragen kandidaten voor bij de jury.¹¹

Met deze diversiteit in gedachten wordt in dit hoofdstuk antwoord gegeven op de volgende vraag: 'Waar komen kunstprijzen in Nederland vandaan en welke ontwikkelingen zijn hierin te onderscheiden? Wie stelt een prijs in? Waar bestaat de prijs uit en voor wie is de prijs bedoeld?'

¹¹ Website *Prix de Rome* < <http://prixderome.nl/over-2/> > (10 oktober 2015).

1.1 Een koninklijk begin

Kunstprijzen zijn niet van alle tijden. Het ontstaan van kunstprijzen in Nederland is direct verbonden aan de opkomst van officiële en centraal georganiseerde kunstacademies. Tot omstreeks 1800 was er in de Republiek der Verenigde Nederlanden geen plaats voor een kunstacademie onder centraal gezag. Tot laat in de achttiende eeuw werd de Nederlandse kunstwereld namelijk gedomineerd door kunstgildes. Deze lokaal georganiseerde beroepsverenigingen waren in het leven geroepen om de artistieke en economische belangen van de aangesloten leden te beschermen. Deze bescherming kon het gilde bieden door concurrentie van buitenaf zoveel mogelijk te weren en onderlinge concurrentie tussen de leden te vermijden. Prijsvragen zouden concurrentie juist aanwakkeren waardoor de onderliggende verhoudingen verstoord konden worden. Het kunstonderwijs bestond slechts uit informele oefenplaatsen van kunstenaars onder elkaar.¹²

In de tweede helft van de achttiende eeuw werden er in Nederland kunstacademies opgericht waar ook kunstverzamelaars en gelijksoortige geïnteresseerden aan verbonden waren. De belangrijkste doelstelling van deze academies was culturele verheffing: kunsttheorie stond centraal en voor het eerst werden er prijzen uitgereikt aan veelbelovende studenten. Dit markeert het begin van de kunstprijzen in Nederland. Het initiatief voor deze prijzen kwam vanuit de kunstacademies zelf en vanuit kunstliefhebbers die hiervoor een bedrag beschikbaar wilden stellen.¹³ Tegen het einde van de achttiende eeuw was er in vrijwel elke grote plaats in Nederland een kunstacademie met jaarlijks uitreikingen van prijzen.

De eerste grote kunstprijs heeft Nederland te danken aan de Franse koning Lodewijk Napoleon (1778-1846), die van 1806 tot 1810 over de Nederlanden regeerde. Naar voorbeeld van zijn vaderland, waar al sinds 1663 de *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, de oervorm der kunstprijzen *Prix De Rome* uitreikte, nam Lodewijk Napoleon het initiatief een kunstacademie op te richten die een Nederlandse versie van de *Prix de Rome* moest uitreiken. De Franse *Prix de Rome* uit 1663 had strikt tot doel de artistieke prestatie te verheffen, wat tevens het grondbeginsel van de *Académie* zelf was.¹⁴ De prijs was een bekroning van de opleiding, bestaande uit een beurs om af te reizen naar de plaats waar de artistieke traditie geboren is: Rome. Zo kreeg de net afgestudeerde student de kans om zijn opleiding te vervolgen en de overgeleverde methoden en kennis van de oude meesters in Rome te bestuderen. Het idee achter de oorspronkelijke *Prix de Rome* en de academie was dan ook dat het maken van kunst kon worden aangeleerd en de kwaliteit ervan

¹² Hoogenboom 1999 (zie noot 7), p. 7

¹³ Nuchelmans 2005 (zie noot 6), pp. I.14.1-1-I.14.1-2.

¹⁴ A. Bocanet, *Uitgesproken Talent. De geschiedenis van de Prix de Rome voor Schone Bouwkunst*, Rotterdam 1990, p. 19.

getoetst kon worden.¹⁵ Deze gedachte lag tevens ten grondslag aan de instelling van de *Prix de Rome* in Nederland onder het bewind van Lodewijk Napoleon. Lodewijk Napoleon was van mening dat de Nederlandse kunst, in vergelijking met de hem bekende kunst uit Frankrijk, van een bijzonder laag niveau was en hij zocht de schuld bij een gebrek aan kennis van de klassieke kunsten bij de kunstenaars. De *Prix de Rome* moest hier verandering in brengen. Tot de officiële kunstacademies gereed waren, gingen veelbelovende studenten alvast op kosten van de koning naar Rome om kennis te nemen van de klassieke Italiaanse meesters.¹⁶

De Nederlandse koningen namen na afloop van de Franse bezetting het initiatief van Lodewijk Napoleon over. In 1817 werd er officieel vastgesteld dat er in Amsterdam een Koninklijke Academie zou komen die tevens een 'Grote Prijs' zou uitreiken voor schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur en grafiek.¹⁷ De winnaar kreeg vier jaar lang jaargeld van 1.200 gulden om die tijd in Rome te studeren. De prijs bleef echter maar kort bestaan. Toenmalig minister van Binnenlandse Zaken Johan Rudolph Thorbecke (1798-1872) schafte in 1851 de prijs wegens bezuinigingsredenen af. In 1870 werd de Koninklijke Academie omgevormd tot de Rijksakademie en werd de prijs weer ingesteld onder de oorspronkelijke benaming *Prix de Rome*. Sindsdien is de traditie van de *Prix de Rome* in Nederland ononderbroken gehandhaafd, zij het dat er intern ingrijpende veranderingen hebben plaatsgevonden.¹⁸

De *Prix de Rome* was niet de enige koninklijk ingestelde prijs. Koning Willem I stond bekend om zijn interesse in de beeldende kunsten en was medeverantwoordelijk voor het actieve kunstbeleid van de overheid in zijn tijd. Zo vond er reorganisatie van het kunstonderwijs plaats en stimuleerde de overheid de organisatie van jaarlijkse tentoonstellingen van eigentijdse kunst. Bovendien werd het met overheidsgelden mogelijk gemaakt om kunst voor de nationale collectie aan te kopen.¹⁹ Koning Willem II steunde de kunst op een meer persoonlijke wijze en gaf grote bedragen uit voor de aankoop van kunstwerken en stond internationaal bekend als kunstkenner en verzamelaar. Hoewel koning Willem III de beeldende kunsten ook een warm hart toedroeg, deelde hij niet in de reputatie van zijn vader en grootvader. Daarvoor zijn een aantal redenen aan te wijzen. Ten eerste waren de politieke omstandigheden veranderd: vanaf het jaar 1840 werd het beleid van de overheid in toenemende mate bepaald door een liberale visie waarbij er ervanuit gegaan werd dat de beeldende kunsten zich een eigen plaats dienden te veroveren. Van overheidssubsidies was

¹⁵ Hoogenboom 1999 (zie noot 7), p. 7.

¹⁶ Bocanet 1990 (zie noot 14), p. 8.

¹⁷ Nuchelmans 2005 (zie noot 6), p. I.14.1-2.

¹⁸ Nuchelmans 2005 (zie noot 6), p. I.14.1-2 en Bocanet 1990 (zie noot 14), pp. 8-16.

¹⁹ E. Fleurbaay en M. van der Wal, *Koning Willem III en Arti: een kunstenaarsvereniging en haar beschermheer in de 19e eeuw tentoonstelling, Amsterdam, Paleis op de Dam, 31 mei tot 9 september 1984*, Amsterdam 1984, p. 4.

geen sprake meer. Willem III kon aan deze situatie niets veranderen omdat door een grondwetswijziging in 1848 zijn persoonlijke invloed aan banden werd gelegd. Zijn interesse in de beeldende kunsten was nu voelbaar in persoonlijke aankopen van werken, wat hij vooral via de kunsthandel deed. Niet alleen uit zijn aankopen bleek de interesse van Willem III in de kunstwereld, hij was ook bevriend met een aantal kunstenaars. Tot zijn vriendenkring behoorden eveneens leden van het bestuur van de Amsterdamse kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae*, waarvan de koning de beschermheer was.²⁰ In het verlengde hiervan stelde hij in 1870 een gouden, zilveren en bronzen medaille beschikbaar die tijdens de tentoonstellingen van *Arti et Amicitiae* werden uitgelooft aan de deelnemende kunstenaars. Deze medailles waren bedoeld als aanmoedigingsprijs voor jonge kunstenaars die niet eerder in hun carrière onderscheiden waren. Na de dood van Willem III bleef de uitreiking van de medailles bestaan.²¹

Een jaar na de eerste medaille-uitreiking bij een *Arti* tentoonstelling, stelde Willem III tevens geld beschikbaar om jonge kunstenaars te steunen bij het afronden van hun studie. Dit leidde in 1871 tot een vastere vorm van deze toekenning: kandidaten konden zich melden bij 'de Kommissie tot voordracht voor Koninklijke Subsiën aan jonge kunstenaars', ofwel de nog steeds bestaande Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst. Jong getalenteerde schilders, werkzaam in Nederland tot 35 jaar kwamen in aanmerking voor jaargeld van 20.000 gulden voor maximaal drie jaar achter elkaar om zich verder te ontwikkelen.²² De Koninklijke Subsidie was weliswaar officieel niet echt een kunstprijs maar een overheidssubsidie, maar wel noemenswaardig in dit kader, omdat het in de praktijk wel degelijk functioneerde als prijs. Sinds 2003 is de prijs bekend als de *Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst*. Jaarlijks beloont de Koning in het Koninklijk Paleis in Amsterdam vier talentvolle schilders met ieder €6500 ter aanmoediging in hun werk als kunstenaar.

1.2 Particuliere ondernemingen

Voornamelijk vanaf het einde van de negentiende eeuw tot aan de Tweede Wereldoorlog werd het in toenemende mate ook voor particulieren populair om hun naam te verbinden aan een prijs. Er bestonden al aan het begin van de negentiende eeuw persoonlijke initiatieven voor kunstprijzen, maar deze beperkten zich tot de kunstacademies in de grotere steden en hebben nauwelijks overlevering. Het is bekend dat degene die het geld beschikbaar stelde via de academie daarmee direct zijn naam aan de prijs verbond. Deze traditie werd in de loop van de negentiende en twintigste eeuw voortgezet. In tegenstelling tot de academieprijzen, die uitsluitend aan studenten van de

²⁰ Fleurbaay 1984 (zie noot 19), p. 8.

²¹ Fleurbaay 1984 (zie noot 19), p. 9.

²² M. Blokhuis, '125 jaar Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst' in: *CXXV: 125 jaar jonge schilderkunst: De Koninklijke Subsidie 1871-1996*, Zwolle 1996, p. 13.

academie werden toegekend, hebben de particuliere prijzen in deze tijd een landelijke reikwijdte.²³ Voor de beeldende kunst is het Ary Schefferfonds een representatief voorbeeld van een toen (maar ook nu nog) particuliere prijs. Ary Scheffer (1795-1858) was een in Dordrecht geboren kunstenaar. Hij verhuisde in 1811 naar Parijs waar hij zich verder ontwikkelde in schilderkunst. In deze periode kwam hij in contact met het Franse Hof. Hierdoor verwierf hij steeds meer bekendheid als portretschilder. In 1856 bezocht hij vanuit Parijs zijn geboortestad Dordrecht en schonk de museumvereniging Dordrecht een aantal van zijn werken. Dankzij deze legaten van Scheffer en gelden vanuit zijn familie kon bij het Dordrechts museum het Schefferfonds worden opgericht. De helft van het legaat is bestemd voor de aankoop van kunstwerken. De andere helft komt in het Schefferfonds terecht waaruit jonge Nederlandse kunstenaars, weliswaar bij voorkeur geboren in Dordrecht, een studiebeurs kunnen krijgen. Sinds 2005 is de studiebeurs van het fonds bekend als 'De Scheffer Prijs', een aanmoedigingsprijs voor jonge beeldende kunstenaars.²⁴ De prijs bestaat uit de aankoop van een werk van de winnaar en een solotentoonstelling in het Dordrechts museum.²⁵ In zekere zin kan *De Scheffer* in het verlengde van de prijzentraditie van de kunstacademies gezien worden. De prijs is nu alleen niet verbonden aan een academie, maar aan een museum en is geïnitieerd door een particulier.

Voorals aan het begin van de twintigste eeuw beginnen de particuliere prijzen echt een opmars te maken. Tijdens of aan het einde van hun leven hielden rijke kunstminnende particulieren of hun nabestaanden een bedrag apart om als kunstprijzen uit te reiken, veelal aan jonge kunstenaars. Deze 'prijs' werd dan vernoemd naar de gulle gever. Over deze vroege persoonlijke initiatieven is echter maar weinig bekend. Sommige van de schenkers wensten bovendien anoniem te blijven. Net als de academieprijzen uit de negentiende eeuw richtten deze prijzen zich op de jonge, aankomende talenten. In de loop van de twintigste eeuw kwamen er ook prijzen voor reeds bekende kunstenaars, de zogenaamde oeuvreprijzen. Deze prijzen vormden een welkome aanvulling op het inkomen van meer gevestigde kunstenaars.²⁶

1.3 Inmenging van de overheid

In de periode 1940-1945 hield het grootste deel van de aanwezige kunstprijzen tijdelijk of volledig op te bestaan. De Duitse bezetting zag kunst als prestigemiddel, maar ook als middel voor nationaalsocialistische propaganda. Literaire prijzen vonden echter daardoor opgang en het Duitse

²³ Nuchelmans 2005 (zie noot 6), p. I.14.1-4.

²⁴ Website *Dutch Heights*, 'De Scheffer' <<http://www.dutchheights.nl/prijzen/de-scheffer>> (15 oktober 2015).

²⁵ Nuchelmans 2005 (zie noot 6), p. I.14.1-5 en website *Dordrechts Museum* 'Tentoonstellingen, De Scheffer' <<https://www.dordrechtmuseum.nl/tentoonstellingen/de-scheffer/>> (15 oktober 2015).

²⁶ Nuchelmans 2005 (zie noot 6), p. I.14.1-7.

bestuur in Nederland riep meerdere literaire prijzen in het leven. Het geschreven woord bleek bij uitstek de manier om het nieuwe regime te verkondigen. Na de val van het Duitse regime verdwenen deze prijzen en konden de bestaande prijsinstanties van voor 1940 het weer overnemen.²⁷ De meeste prijzen die tijdens de Tweede Wereldoorlog hadden opgehouden te bestaan, keerden na de bevrijding langzaamaan terug. Er kwamen ook nieuwe initiatieven bij. Na de bevrijding van Nederland in 1945 was het de overheid die als eerste een nieuwe prijs introduceerde voor letterkundigen. In 1947 was de *P.C. Hooftprijs* de eerste staatsprijs met een permanent karakter. Hierna volgden een reeks aan staatsprijzen, waaronder in 1966 de *Staatsprijs voor Beeldende Kunsten en Bouwkunst*. Het voormalige credo van minister Thorbecke was echter dat de overheid zich verre diende te houden van een inhoudelijke beoordeling van kunst.²⁸ Dit bleef op de achtergrond meespelen, de toekenning van een prijs is immers een direct inhoudelijke beoordeling. Aanvankelijk was de oplossing voor deze frictie de instelling van een onafhankelijk juryorgaan bij de Staatsprijs voor Beeldende Kunsten en Bouwkunst. In 1972 weigerde de Raad voor de Kunst (nu de Raad voor Cultuur en het adviesorgaan van de overheid inzake kunst) echter om een voorstel te doen voor juryleden voor de Staatsprijs. Dit betekende het einde van de prijs.²⁹ De combinatie van kunstprijzen en overheid bleek geen goede combinatie. Na de Tweede Wereldoorlog bleef het aantal prijzen toenemen. Dit ging gepaard met een toenemend aantal sectoren dat zich ging mengen in het prijzencircuit. Vooral het aantal particuliere prijzen nam toe. Vanaf de jaren vijftig kwamen daar ook lokale en regionale initiatieven bij. Gemeentelijke overheden riepen prijzen in het leven om culturele initiatieven te belonen en zo de lokale cultuur te bevorderen.³⁰

1.4 Een vloedgolf aan prijzen

De toename van het aantal kunstprijzen vanaf 1950 valt samen met de toegenomen aandacht van de verschillende overheden voor kunst en cultuur. Deze toegenomen aandacht vormt de voedingsbodem voor organisaties die zich op nationaal, provinciaal en lokaal niveau met kunstbeleid en organisatie van de cultuursector gingen inmengen. Een goed voorbeeld hiervan is het huidige Prins Bernhard Cultuurfonds, dat zich landelijk en provinciaal met de financiering van kunst bezighoudt. Oorspronkelijk was het fonds tijdens de Tweede Wereldoorlog opgericht om geld in te zamelen voor de financiering van gevechtsvliegtuigen. Na de oorlog besloot het bestuur zich voortaan te richten op de kunst- en cultuursector. Een van de eerste activiteiten was het instellen

²⁷ Nuchelmans 2005 (zie noot 6), pp. I.14.1-7 - I.14.1-8.

²⁸ Bocanet 1990 (zie noot 14), p. 8.

²⁹ A.Bevers en W. Oosterbaan Martinus, *Staatsprijzen in Nederland: een onderzoek naar de geschiedenis en de toekomstplannen van staatsprijzen voor cultuur*, 's-Gravenhage 1981, p. 18.

³⁰ Nuchelmans 2005 (zie noot 6), pp. I.14.1-10 - I.14.1-11.

van prijzen voor deze sector, zoals de *David Roëll Prijs voor de Beeldende Kunst* in 1964. Deze prijs was ingesteld als bekroning van het gehele oeuvre van een Nederlands kunstenaar. Aan de prijs is de naam verbonden van Jhr. dr. D.C. Röell (1894-1961), destijds hoofddirecteur van het Rijksmuseum en lid van het dagelijks bestuur van het Prins Bernhard Cultuurfonds.³¹

In de loop van de tweede helft van de twintigste eeuw blijft het aantal prijzen enorm toenemen en worden de onderlinge verschillen steeds kleiner. Deze uitbreiding van het prijzenscala is een gevolg van het toenemend aantal organisaties binnen de kunst- en cultuursector. Vooral organisaties die gesubsidieerd worden door de overheid roepen prijzen in het leven. Bij het aanmoedigen van jonge kunstenaars gaat het vooral om het uitreiken van een startbedrag en bij het bekronen van oeuvres gaat het vaak om het uitreiken van een object als een speld of beeld.³² Een laatste belangrijke ontwikkeling in het prijzenbestand is de toenemende bemoeienis van het bedrijfsleven vanaf de tweede helft van de jaren tachtig van de twintigste eeuw. Deze door bedrijven gesponsorde prijzen dragen de naam van het financierende bedrijf. Het belangrijkste onderscheid met de regionale en lokale prijzen is dat het prijzengeld enorm verhoogd werd. Door deze bedrijfsprijzen, die tot ruim 100.000 gulden oplopen, zagen andere organisaties het prestige van hun prijs dalen. Zo verhoogde het Prins Bernhard Cultuurfonds in die tijd alle prijzen van 25.000 gulden naar 100.00 gulden.³³ Met de inmenging van bedrijven in de kunstprijzensector veranderde niet alleen de hoogte van het bijbehorende bedrag, ook de achterliggende doelstelling bij het instellen van een prijs veranderde. De aandacht vestigde zich nu evenzeer op de naam van de prijs en het gelijknamige bedrijf als op de winnaar zelf. De prijs lag in het verlengde van het imago van het bedrijf en was een middel om aandacht en geld te generen. Net als bij sponsoring in de kunst- en cultuursector werden kunstprijzen een *marketingtool* om zodoende een organisatie duidelijk in de markt te zetten. Vooral de grote prijzen richtten zich dan ook voornamelijk op een brede doelgroep van de populaire kunstsectoren, zoals literatuur en film. De kleinere prijzen, tussen de €500 en €10.000, waren grotendeels gericht op de beeldende kunst.

³¹ J. Verheul, *Nederlandse cultuur en particulier initiatief: oorsprong en ontwikkeling van het Prins Bernhard Fonds en het Nationaal Instituut, 1940-1990*, Utrecht 1990, pp. 7-9.

³² Nuchelmans 2005 (zie noot 6), pp. I.14.1-13 - I.14.1-14.

³³ J. Koelemijer, 'Altijd prijs: hoeveelheid kunstonderscheidingen in Nederland groeit explosief', *de Volkskrant*, 29 augustus 1997.

1.5 Conclusie

In de geschiedenis van kunstprijzen in Nederland kan zowel continuïteit als vernieuwing gesignaleerd worden. Kunstprijzen kwamen op in Nederland rond 1800 en hadden een sterk traditionele inslag doordat ze direct verbonden waren aan de koninklijke academies. De traditie van de academische kunst droeg per definitie regels en normen over en garandeerde een bepaalde continuïteit.³⁴ In de loop van de achttiende eeuw en in de overgang naar de negentiende eeuw verschoven kunstopvattingen echter van de meetbaarheid en leerbaarheid van kunst steeds meer naar autonome ideeën en het geloof dat de kunstenaar een aangeboren genie was.³⁵ Desondanks bleef het aantal prijzen gestaag toenemen, vrijwel steeds gerelateerd aan de academies en het toenemende aantal instellingen dat mee ging doen. Artistieke onafhankelijkheid en vernieuwing in plaats van traditie voerden echter in deze tijd de boventoon voor kunstenaars. Het verwerpen van kunstprijzen zou in die context juist de graadmeter van de artistieke autonomie moeten zijn.³⁶ Maar kunstprijzen bleven evenwel gestaag doorgroeien. Artistieke onafhankelijkheid gaat veelal gepaard met financiële onzekerheid. Naast het idee van kunstprijzen als stimulans en bevordering van talent kan de geschiedenis van kunstprijzen dan ook zakelijk begrepen worden. Door financiële onzekerheid krijgen kunstenaars een zakelijk belang bij kunstprijzen. Bijgevolg is er een verband tussen de mate van belangstelling voor een prijs en de hoogte van het geldbedrag. Zo nam bij de Koninklijke Subsidie het aantal aanmeldingen enorm toe nadat in 1976 het subsidiebedrag verdubbelde van 2500 gulden naar 5000 gulden.³⁷

Het hoofddoel van de kunstprijzen is vrijwel continu: namelijk het bevorderen van de artistieke kwaliteit en het aanmoedigen van (veelal jonge) kunstenaars. De vraag is echter in hoeverre dit lukt. Een blik in de historie geeft wat dat betreft een weinig bemoedigend antwoord. Veel van de prijzen bestaan niet meer en vooral de naam van de prijs blijft hangen in plaats van de naam van diens winnaars. Tegenwoordig is voor elke kunstdiscipline en voor elke regio of stad wel een specifieke prijs voorhanden. Waarom blijven er dan toch nieuwe prijzen bijkomen? Welke intenties, doelstellingen en motieven hebben de prijsgevende instellingen om een prijs in het leven te roepen of een bestaande te handhaven? Wat is het effect van kunstprijzen? In het volgende hoofdstuk zal de theorie van kunstprijzen onderzocht worden om antwoord te vinden op deze vragen.

³⁴ T. Reijnders, 'Prijzen: heerlijk en niet onontbeerlijk', *Kunstenaarswijzer* 31 (2001), p. 4 en Hoogenboom 1999 (zie noot 7) p. 8.

³⁵ Hoogenboom 1999 (zie noot 7) p. 9.

³⁶ Reijnders 2001 (zie noot 34), p. 4.

³⁷ Hoogenboom 1999 (zie noot 7) p. 10.

DE WAARDE VAN DE PRIJS

*'Here is a first truism. Like all prizes the Turner Prize (TP) is an act of placement. It places artists, not only those that are on the TP list, 1, 2, 3, 4, 5 et cetera but, by virtue of those who are on it, the TP also places those who are not on it. In this way the TP subscribes to perhaps the widest and most rampant fundamental capitalist formation – competition. [...] Here is a second truism. The TP is a celebratory rather than a critical event.'*³⁸

Kunstprijzen trekken niet alleen veel media-aandacht, ze wakkeren ook discussie aan. Uit de artikelen over kunstprijzen in kranten, tijdschriften en wetenschappelijke vakbladen blijkt dat kunstenaars, kunsthistorici en kunstcritici uiteenlopende gedachten hebben over dit bijzondere evenement. De thema's die in dit discours centraal staan zijn de relatie tussen kunst en competitie, de succesfactoren van een kunstprijz en de motieven van de prijs uitreikende instanties.

2.1 Kunst en competitie

In 1985 publiceerde kunsthistoricus en journalist Ella Reitsma 'Prix de Rome: Kunst en competitie zijn niet langer verdacht' in *Vrij Nederland*.³⁹ Het was een cruciaal jaar. De *Prix de Rome* en de Rijksakademie hadden ingrijpende veranderingen doorgemaakt, waardoor de populariteit van de prijs aanzienlijk toenam.⁴⁰ Daar ging een periode van veel kritiek aan vooraf. Vanaf het moment dat de *Prix de Rome* in 1870 opnieuw ingesteld werd met de oprichting van de Rijksakademie, deden vrijwel uitsluitend leerlingen van de academie mee aan de wedstrijd. Formeel gezien heeft de *Prix* namelijk altijd opengestaan voor studenten uit heel Nederland. De kunstenaars konden zich vrij aanmelden en wanneer zij het theoretische toelatingsexamen haalden, een test in voorkennis van onder andere esthetica en kunstgeschiedenis, begonnen zij aan een 'proefkamp'. Vrijstelling voor het proefkamp kon verkregen worden, indien de kunstenaar in het bezit was van een eindexamen van een kunstacademie. Na jurering volgde het 'eindexamen' waar gedurende drie maanden werd gewerkt

³⁸ T. Atkinson, 'The Turner Prize: Ordering the Avant-Garde', *Third Text* 16 (2002) nr. 4, p. 411.

³⁹ E. Reitsma, 'Prix de Rome: kunst en competitie niet langer verdacht', *Vrij Nederland* 7 (1985)(september), pp. 20-28.

⁴⁰ Reitsma 1985 (zie noot 39), p. 20.

aan het eindwerkstuk.⁴¹ De belangrijkste hervormingen in 1985 waren de afschaffing van het verplichte theoretische toelatingsexamen en de eisen aan de vooropleiding. Ook werd de leeftijdsgrens opgetrokken van 30 naar 35 jaar en het prijzengeld flink verhoogd. In 1985 was de *Prix de Rome* 'nieuwe stijl', met als eerste prijs veertigduizend gulden, de bestbetaalde prijs voor jonge kunstenaars in Nederland. Dat was te merken: in dat jaar meldden zich 487 schilders en 170 beeldhouwers aan ten opzichte van de magere tientallen deelnemers in de voorgaande jaren.⁴² 'Competitie mag weer, gelijkheid bestaat niet', schrijft Reitsma in 1985. Volgens de kunsthistoricus markeert dat jaar een ommekeer: er is in de kunst weer sprake van goed en slecht, beter en de beste zijn. Waar dat door komt? Volgens Reitsma speelt de ideologie van geld daarin de hoofdrol. De populariteit van grote prijzen als de *Prix de Rome* ziet zij in essentie verbonden met geld. In 1985 interviewde zij een aantal kunstenaars die dat jaar deelnamen aan de competitie. Op de vraag waarom zij meededen was hun antwoord unaniem: financiële onafhankelijkheid.

Hoewel de *Prix de Rome* na de hervormingen in 1985 in een beter daglicht kwam te staan, lijkt het, aan de hand van dit artikel, alsof dat uitsluitend met geld te maken had. Een van de deelnemers uit '85, multidisciplinair kunstenaar Maarten Ploeg, zegt: 'In zoverre ik roem en eer krijg, is dat niet van een prijs'.⁴³ Een andere deelnemer had zelfs angst voor de extreme publiciteit rondom de prijs. De kunstenaar wilde gewoon rustig doorgaan met zijn werk. Dit doet vermoeden dat een mediaspektakel voor de kunstenaars niet per se wenselijk is. Ook schilder en beeldhouwer Marc Ruygrok vertelde in dit interview dat hij meedeed vanwege de vernieuwde opzet, maar in de eerste plaats uit financiële overwegingen. Mocht het een traditie worden dat er 'goede kunstenaars' meedoen, dan kan er volgens Ruygrok pas gesproken worden van een belangrijke prijs. De *Prix de Rome* had namelijk de naam volslagen onbeduidende kunstenaars voort te brengen. In een uitgave waarin 200 jaar *Prix de Rome* belicht wordt, is een artikel opgenomen dat kritisch terugblijkt op het eigen instituut.⁴⁴ Vanaf de jaren zestig werd het eerder genoemde kritiekpunt pregnanter, de winnaars kwamen bijna allemaal voort uit de opleiding van de Rijksakademie, terwijl de wereld eromheen in rap tempo veranderde. De kunstenaars die doorbraken en het Nederlands discours bepaalden –in dit artikel worden Jan Dibbets, Ger van Elk, André Volten, Wim T. Schippers genoemd– kwamen vaak van andere kunstopleidingen in binnen- of buitenland.⁴⁵ Dit sluit aan bij het argument van Ruygrok, als er weer 'goede' kunstenaars mee doen, dan gaat het volgens de pas weer om 'wie de beste is'. Dit element vindt hij in de basis echter niet passend bij het wezen van kunst: kunst is

⁴¹ J. Schrofer, 'Van groote beloften' 19/20, twee eeuwen Prix de Rome', in: M. Tuijn (red.), *Prix de Rome MDCCCVIII-MMMVII*, Amsterdam 2008, p. 18.

⁴² Reitsma 1985 (zie noot 39), p. 21

⁴³ Maarten Ploeg in: Reitsma 1985 (zie noot 39), p. 23.

⁴⁴ H. den Hartog Jager, 'Alicia Framis en de meest recente periode van de Prix', in: M. Tuijn (red.), *Prix de Rome MDCCCVIII-MMMVII*, Amsterdam 2008, pp. 226-246.

⁴⁵ Den Hartog Jager 2008 (zie noot 44), p. 240.

geen wedstrijd. Dit belemmerde Ruygrok en Ploeg echter niet om mee te doen.⁴⁶ In deze tegenstrijdigheid is de frictie tussen kunst en competitie voelbaar. Enerzijds bestaat er de kritiek van kunstenaars dat een kunstprijs niet in lijn is met wat kunst zou moeten zijn, maar als het aankomt op deelname wordt deze kritiek overboord gegooid om financiële redenen.

Zoals in hoofdstuk één is besproken, gaat de gespannen verhouding tussen kunst en prijsvragen terug tot de negentiende eeuw, toen autonome kunstenaars hun artistieke onafhankelijkheid ten koste zagen gaan van diens inhoudelijke beoordeling en rangschikking. Zeker ook de moderne kunstenaar ervaart dus een mate van onverenigbaarheid van kunst en competitie. Dat blijkt eveneens uit het citaat aan het begin van dit hoofdstuk van Terry Atkinson. Atkinson is een conceptuele kunstenaar, auteur van diverse artikelen en genomineerde voor de *Turner Prize* in 1985. Door zijn nominatie voor deze prijs werd hij zich bewust van het spanningsveld tussen kunst en competitie in de moderne maatschappij. Volgens Atkinson komt dit doordat een kunstprijs een daad van rangschikking is. Het rangschikt zowel de kunstenaars die genomineerd zijn als degenen die niet in aanmerking komen. Op deze manier onderschrijft een kunstprijs een fundamentele kapitalistische vorming: competitie. Competitie lijkt niet in overeenstemming met egalitaire opvattingen over cultuur. Dit argument van Atkinson onderstreept dat er vanuit de kunstenaars het besef is dat het ergens wringt om mee te doen aan kunstprijs.⁴⁷ Desondanks is het aantal prijzen tot op de dag van vandaag blijven toenemen. Deze toename kan onmogelijk verklaard worden zonder te erkennen dat er een verlangen bestaat om prijzen te winnen, al is het vanuit een financiële noodzaak.

2.2 Denken in talent

Het toekennen van prijzen voldoet op de een of andere wijze aan een actuele behoefte van de samenleving. Wellicht heeft deze toename te maken met een sterker gevoelde behoefte om onderscheid te maken. Dat kan erop duiden dat de heersende ideologie minder egalitair is dan voorheen, zoals in de jaren zeventig, volgens kunsthistoricus Tineke Reijnders. ‘Kunstenaars weer dol op prijzen’, schrijft zij in 2001 in een artikel voor kunstblad *Kunstenaarswijzer*.⁴⁸ De tijd dat vooruitstrevende kunstenaars en jury een gespannen relatie hebben is volgens haar voorbij. Kunstenaars houden weer van eervolle vermeldingen, nominaties en prijzen met hoge geldbedragen en veel aandacht. De toename van het aantal prijzen ziet Reijnders verbonden met het verlangen het beste te eren wat de eigen tijd in huis heeft, een ontwikkeling die zich aan het einde van de jaren tachtig in Nederland heeft voltrokken. Nederland is dol op zijn helden zegt Reijnders, een prijs is een

⁴⁶ Reitsma 1985 (zie noot 39), p. 27.

⁴⁷ Atkinson 2002 (zie noot 38), p. 411.

⁴⁸ T. Reijnders, ‘Prijzen: heerlijk en niet onontbeerlijk’, *Kunstenaarswijzer* 31 (2001), pp. 5-8.

uitgelezen middel om talent aan te moedigen en helden te creëren.⁴⁹ Het denken in talent zou volgens de kunsthistoricus te maken kunnen hebben met de naoorlogse opvattingen in Nederland, waarbij kunstenaars als culturele arbeiders gezien werden. Tussen 1956 en 1987 konden kunstenaars die aan bepaalde criteria voldeden onder de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR) in ruil voor de verkoop van kunstwerken een inkomen krijgen. Feitelijk kregen de kunstenaars een uitkering in ruil voor kunstwerken, die zij bij gemeentelijke commissies inleverden voor de collectie van de overheid. De waarde van de geselecteerde kunstwerken werd omgezet in een overeenkomstig aantal weklonen. In het begin van de jaren tachtig leek deze BKR uitgegroeid tot een vanzelfsprekende collectieve conditie en had competitie weinig kans. Vanaf het moment dat de overheid de regeling afschafte in 1987, kwam nadruk weer meer te liggen op kwaliteitsverschil. De overheid wilde vanaf dat moment alleen ‘de beste’ kunstenaars nog begunstigen met beurzen en fondsen.⁵⁰ Vanaf dat moment kwam competitie weer meer in zwang en werd het ook voor kunstenaars aantrekkelijker mee te doen aan prijzen. Echter, ‘geen jury’s, geen prijzen’, schrijft Reijnders. Toch is de behoefte aan helden te sterk, constateert zij. Wie is er niet dol op zijn helden? Ze merkt op dat de kunstprijs een uitgelezen aanmoedigingsmiddel is voor de kunstenaar en de organisatie en bovendien een instrument om aandacht te generen.⁵¹

2.3 Een speciaal media-evenement

Het genereren van aandacht is een centraal punt in de discussie over kunstprijzen. Een interview met hoogleraar Culturele Economie aan de Erasmus Universiteit verschaft hierover meer inzicht. Hoogleraar Arjo Klamer stelt, in 2008 in een interview met *de Volkskrant*, dat in kunst alles om aandacht draait: het onder het voetlicht brengen van ideeën en denkbbeelden is hoofdzaak.⁵² Competities en prijsuitreikingen zijn dan een manier om de schijnwerpers op een kunstenaar te richten. Hij vergelijkt dit met bonussen in het bedrijfsleven. In het bedrijfsleven krijgt een werknemer extra betaald bij een uitzonderlijke prestatie, in de kunstwereld krijgt de kunstenaar daarvoor een prijs. Klamer ziet kunstprijzen als onderdeel van wat hij noemt de hedendaagse ‘aandachteconomie’. Desalniettemin profiteren de bedrijven die de *awards* sponsoren en de instellingen die ze organiseren evengoed van de kunstprijs. Daarenboven is het een manier om aan te tonen dat de instelling goede culturele smaak heeft en autoriteit uitoefent op het prestigieuze gebied van de beeldende kunsten. Hiermee is de kunstprijs een middel om als instantie status te verwerven. Een

⁴⁹ Reijnders 2001 (zie noot 48), p. 5.

⁵⁰ Reijnders 2001 (zie noot 48), p. 6.

⁵¹ Reijnders 2001 (zie noot 48), p. 7.

⁵² Arjo Klamer in: M. Dinjens, ‘Kunstprijzen verhogen ook status van bedrijf’, *de Volkskrant* 8 november 2008, p. 7.

bijzonder effectieve vorm van reclame, waarbij niet alleen aandacht, maar ook status binnengehaald wordt, idealiter voor beide partijen.⁵³

John Street, hoogleraar Politicologie aan de Universiteit of East Anglia in de Engelse stad Norwich, gaat in deze gedachte nog een stap verder. Hij schreef een invloedrijk artikel over kunst- en cultuurprijzen waarin hij deze voorstelt als een onderdeel van de complexe culturele politiek.⁵⁴ De kunstprijs functioneert hierbinnen als een speciaal type media-evenement. Dit evenement is volgens Street zorgvuldig geconstrueerd door verschillende hoofdrolspelers: de sponsors en mediapartners, de culturele industrie en de prijsorganisator. De publieke uitstraling van de prijs is bijgevolg zeer belangrijk. In zijn artikel neemt hij naast twee prijzen voor literatuur, de *Turner Prize* als voorbeeld om het functioneren van dit evenement te verduidelijken. De *Turner Prize* is sinds 1984 een jaarlijks toe te kennen prijs voor een Britse kunstenaar onder de vijftig. De organisatie ligt bij de Tate Gallery: het netwerk van de musea Tate Liverpool, Tate Modern, Tate Britain en Tate St. Ives.⁵⁵ Het doel van de *Turner Prize*, zoals verwoord door directeur van het Tate Modern en voorzitter van de *Turner* jury Nicholas Serota, is: 'To make new art interesting and accessible to the Tate Gallery's own mixed-interest public, and to the public at large'.⁵⁶ In de loop van de jaren groeide het succes van de *Turner Prize* naarmate de prijs meer media-aandacht aantrok. Daartoe werd onder andere het idee van de *shortlist* van genomineerde kunstenaars geïntroduceerd. Daarnaast kwam de focus te liggen op jonge kunstenaars en werden beroemdheden als zangeres Madonna ingezet als juryleden of gastvrouwen van de prijsuitreiking.

De eerder genoemde drie hoofdrolspelers hebben volgens Street niet geheel dezelfde belangen bij de uitwerking van de prijs. Ten eerste zijn er de sponsors, die geld beschikbaar stellen om de prijs mogelijk te maken en graag veel publiciteit zien. Het is verleidelijk om kunstprijzen als een direct product te zien van sponsor, die in feite de uitreiking mogelijk maakt. Eerder is dit ook benoemd door, hoogleraar culturele economie, Klamer en Street deelt deze mening: "They [prizes] are solely there to publicize the organizations that sponsor them".⁵⁷ Desalniettemin, goede publiciteit is niet gegarandeerd door de sponsor, de prijs moet dusdanig ontworpen zijn dat de publiciteit ook gegenereerd wordt. Daarnaast moet erkend worden dat de sponsor niet de enige aandeelhouder is van dit evenement.⁵⁸ De tweede hoofdrolspeler is de culturele industrie, in het geval van de *Turner Prize* is dit de Tate Gallery. De culturele industrie ziet de prijs als onderdeel van

⁵³ Dinjens 2008 (zie noot 51), p. 7.

⁵⁴ J. Street, 'Showbusiness of a serious kind: a cultural politics of the arts prize', *Media, culture & society* 27 (2005) nr.6 (november), pp. 819-840.

⁵⁵ Website Tate 'What is the Turner Prize?' <<http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize/what-it-is>> (17 februari 2016).

⁵⁶ Nicholas Serota in: V. Button, *The Turner Prize*, Londen 2000, p. 6.

⁵⁷ Street 2005 (zie noot), p. 828.

⁵⁸ Street 2005 (zie noot), p. 828.

het marketingproces van hun product.⁵⁹ Zowel de sponsor als de industrie ziet de mate van publiciteit als een maatstaf voor succes het succes van de prijs. Daarmee worden degenen die hiervoor verantwoordelijk zijn uiterst belangrijk: de prijsorganisatoren. Street noemt in deze categorie de PR bureaus, zij maken strategische beslissingen over hoe het publieke imago georganiseerd en gerealiseerd kan worden.⁶⁰ Wat hiervoor nodig is? Controverse en geroddel. Zoals een redacteur van Brits tijdschrift *Arts Review* het verwoordde: 'What is applauded is notoriety rather than quality, and the *Turner Prize* is only worth as much as the controversy it generates.'⁶¹ Samengevat werken de sponsoren, de culturele industrie en de organisatoren samen om een specifiek type event te organiseren. Een evenement dat slaagt in zowel het signaleren van 'kwaliteit' als het bereiken van de kunstmarkt.⁶²

Het effect van de kunstprijs kan volgens Street op verschillende vlakken gemeten worden. Ten eerste in het aantal verkochte werken, maar zoals later in dit hoofdstuk zal blijken is dit in Nederland zelden het geval. Daarnaast helpt het de kunstenaar reputatie op te bouwen. De interviews en recensies die volgen op nominaties kunnen de kunstenaar status geven.⁶³ Tot slot noemt Street de invloed van het evenement op het publieke discours over kunst en artistieke waarde. Dit bekrachtigt hij echter niet met een overtuigend voorbeeld. Wel is duidelijk dat kunstprijzen een voortgaand debat aanwakkeren over de waarde voor de kunstenaars versus de waarde voor organisatie. Dit illustreert het volgende twistgeschiedenis tussen twee Nederlandse kunstcritici in 2006.

2.4 Slachtvee

De aanleiding voor de discussie is de scepsis over kunstprijzen van kunsthistoricus en criticus Hans den Hartog Jager, in een artikel voor kunstvakblad *Metropolis M*.⁶⁴ Het gaat de initiatiefnemers volgens hem niet om de winnaars van de prijzen, maar om zichzelf. De oorzaak hiervan is het commercialisme, waarbij de organisatoren van Nederlandse prijzen lijken te denken dat kunst plus een prijs automatisch publiciteit betekent. Den Hartog Jager is van mening dat prijzen 'opzichtig inhoudsloos' zijn, 'tweederangs marketinginstrumenten' van organisatoren, die erop uit zijn de aandacht op zichzelf te vestigen. "Die aandacht proberen ze te krijgen door het masker van de altruïstische kunstminnaar op te zetten en in die hoedanigheid een willekeurig gekozen groep

⁵⁹ Street 2005 (zie noot 53), p. 829.

⁶⁰ Street 2005 (zie noot 53), p. 830.

⁶¹ C. Hall, 'The Turner Prize 1991', *Arts Review* 29 (1991) (november), p. 592.

⁶² Street 2005 (zie noot 53), p. 832.

⁶³ Street 2005 (zie noot 53), p. 835.

⁶⁴ H. den Hartog Jager, 'Altijd prijs: wildgroei aan kunstprijzen', *Metropolis M* 27 (2006) 4 (augustus/september), pp. 26-27.

kunstenaars, gelokt met geld of roem, als slachtvee voor zich uit te jagen”, schrijft den Hartog Jager.⁶⁵ De toename van kunstprijzen leidt tot een devaluatie van het begrip kunst en de prijzen.⁶⁶

Kunstcriticus Sacha Bronwasser, indertijd zelf jurylid voor twee kunstprijzen, bestrijdt haar collega in *de Volkskrant*.⁶⁷ De organisaties die prijzen toekennen zijn volgens haar meestal helemaal niet zo bekend en zelden uit op eigen roem. Zij zijn erop uit de beeldende kunst te stimuleren en kunstenaars zich te laten ontwikkelen. Bovendien vindt zij dat prijzen hard nodig zijn voor kunstenaars: prijzen horen bij de gewijzigde marktverhoudingen waarin subsidies geen automatisme zijn. Dat er zoveel prijzen zijn komt naar Bronwassers mening door de voortgaande differentiatie op het terrein van de beeldende kunst. De gedachte dat de kunstprijs aan devaluatie onderhevig is, met het idee ‘hoe mee prijzen des te lager de kwaliteit’, vindt zij bovendien voor de hand liggend doch te eenvoudig gedacht. “Kunstprijzen zijn een zegen voor de kunstenaars. Er kunnen er nog best een paar bij”, schrijft zij.⁶⁸ Helemaal bij een gebrek aan een levendige verzamelaarscultuur in Nederland is het goed dat er zoveel prijzen zijn. Een prijs geeft aan dat het werk uitvoerig is bekeken door een groep deskundigen. Kunst die niet gezien wordt, bestaat niet.⁶⁹

2.5 Het succes van een prijs

Ook *Prix de Rome* winnaar Jan van de Pavert ziet een belangrijke relatie tussen verzamelaars op de Nederlandse kunstmarkt en het effect van een kunstprijs. In 1987 won hij de *Prix de Rome* in de categorie beeldhouwen. Van de Pavert stelt in een interview met kunstcriticus Anneke Feenstra dat met het winnen van een kunstprijs wel degelijk een zekere status verkregen wordt. Dit wordt echter in Nederland niet omgezet in verkoop van kunstwerken.⁷⁰ Een regelmatige verkoop, dat is waar het hem als kunstenaar om te doen is. In Nederland valt de status van een kunstenaar niet samen met de kunstmarkt omdat er hier geen belangrijke verzamelaars zijn, zoals in Duitsland en Engeland bijvoorbeeld wel het geval is.⁷¹ De publiciteit rondom de prijs vindt van der Pavert echter wel van toegevoegde waarde. Dit bepaalt voor hem in grote mate het succes van de prijs. Waaraan moet een succesvolle prijs dan voldoen? Deskundige juryleden, ‘goede’ genomineerden, publicitaire aandacht en doorwerking hiervan door een uitgave of tentoonstelling, zegt kunsthistorica Veronica Hekking in

⁶⁵ Den Hartog Jager 2006 (zie noot 63), p. 26.

⁶⁶ Den Hartog Jager 2006 (zie noot 63), p. 27.

⁶⁷ S. Bronwasser, ‘Wat niet wordt gezien, bestaat niet: hoe meer prijzen hoe beter’, *De Volkskrant* 14 september 2006.

⁶⁸ Bronwasser 2006 (zie noot 66).

⁶⁹ Bronwasser 2006 (zie noot 66).

⁷⁰ Jan Van der Pavert in: A. Feenstra, ‘In de prijzen gevallen. Over de zin en onzin van het krijgen van een kunstprijs’, in: A. Chavannes (red.), *BK-prijzenboek, jubileumuitgave ter gelegenheid van 20 jaar BK-informatie 1979-1999*, Rotterdam 1999, p. 50.

⁷¹ Feenstra 1999 (zie noot 69), p. 51.

tijdschrift *Kunstenaarswijzer*.⁷² Ook kunstcritica Feenstra schrijft over de mate van publiciteit en de uiteindelijke bekendheid van de kunstenaar, in samenhang met het prestige en de bekendheid van de prijs zelf. Dit prestige ziet zij evenredig met de omvang van het te winnen geldbedrag, de samenstelling van de jury en de achtergrond van de prijs. De juryleden dienen deskundig en liefst gerenommeerd te zijn op hun vakgebied. Niet alleen vanwege het verhoopte prestige maar ook omdat de deelnemers veel hebben aan een goed geformuleerde beoordeling. Deze opbouwende kritiek helpt hen verder als kunstenaar en stimuleert de beoogde groei.⁷³ Tot slot ziet ook John Street het slagen van de prijs, liever gezegd het slagen van het media-evenement, samenvallen met de hoogte van het prijzengeld (het liefst zo hoog mogelijk), het kiezen van de juiste jury (bij voorkeur beroemdheden), een spannend verloop van de prijs (*shortlist* en *longlist*) en als het even kan aandacht van bijvoorbeeld televisie.⁷⁴

2.6 Conclusie

Het meedoen aan een competitie betekent wedijver en concurrentie. Het is gebleken dat dit niet altijd in overeenstemming is met de opvattingen van kunstenaars en critici over kunst en cultuur. Toch kan gesteld worden dat wedstrijden in het domein van de kunsten zijn geaccepteerd. De kunstprijs is onderdeel van een complex stelsel. Dit stelsel is verschillend omschreven. John Street noemde het de 'culturele politiek', hoogleraar Arjo Klamer omschreef het als een 'aandachteconomie'. Het blijkt dat het genereren van aandacht een van de belangrijkste functies is van de kunstprijs. Dit wordt door de verschillende critici zowel positief als negatief begrepen. Het onderscheid tussen aandacht verkregen voor het prijsgevendende instituut, bedrijf en of sponsor versus aandacht verkregen voor de kunstenaar speelt daarin een essentiële rol. Kunstenaars willen hun werken verkopen, gezien worden en hebben bovenal simpelweg financiële middelen nodig. Prijsorganisatoren hebben een geheel eigen agenda. Volgens Bronwasser stellen de organisaties zich in dienst van de beeldende kunst en hebben zij talentontwikkeling van kunstenaars hoog in het vaandel staan. Andere critici stellen dat het de instanties enkel om aandacht voor het eigen instituut gaat en een kunstprijs een marketinginstrument is geworden. Dit gaat ten koste van het begrip kunst. Klamer zag een combinatie tussen deze twee denkbeelden: de schijnwerpers worden gericht op zowel de kunstenaars als de organisatie. Met de aandacht op zich gevestigd krijgen kunstenaars de kans hun ideeën onder het voetlicht te brengen. De organisatie profiteert evengoed van die aandacht en kan zich bijkomend profileren op de markt met autoriteit op het gebied van beeldende kunst. Street beargumenteert dat kunst- en cultuurprijzen louter media-evenementen zijn, met hun eigen logica en structuur. Daarbinnen draait alles om aandacht en publiciteit, wat door samenwerking van

⁷² V. Hekking, 'Uitgesproken talent', *Kunstenaarswijzer* 31 (2001), p. 16.

⁷³ Feenstra 1999 (zie noot 69), p. 53.

⁷⁴ Street 2005 (zie noot.), pp. 831-832.

verschillende actoren wordt bewerkstelligd. Als de drie partijen -sponsor, culturele industrie en organisator- erin slagen de kunstprijz een mediaspektakel te laten worden, dan kan de prijs de juiste omstandigheden voor diens winnaars creëren. Aandacht betekent zichtbaarheid, mogelijke stijging van verkopen op de kunstmarkt en het begin van status en een goede reputatie in de kunstwereld. Het is echter gebleken dat deze ideale uitkomsten lang niet altijd de realiteit zijn. Volgens sommige kunstenaars en critici kan status wel degelijk verkregen worden als prijswinnaar, maar dat valt in Nederland niet samen met een stijging van verkopen, door een gebrek aan verzamelaars op de kunstmarkt. Een kunstprijz kan succesvol zijn als er goede kunstenaars meedoen, de juryleden een zeker aanzien hebben en de organisatie artistieke ontwikkeling stimuleert door een goede inhoudelijke beoordeling van het werk. Desalniettemin staan financiële overwegingen voor kunstenaars voorop. Samengevat vervult de kunstprijz een belangrijke functie in onze cultuur en maatschappij. De kunstprijz beweegt zich in het spanningsveld tussen esthetische kwaliteit en commercieel succes. Kunstprijzen moeten zich onderscheiden door definitie te geven aan esthetische kwaliteit en door zich te profileren als beoordelaars hiervan. In deze rol zijn kunstprijzen echter niet geheel onvatbaar voor commercie. Dat blijkt uit het feit dat het cruciaal is wat voor kunstenaars genomineerd zijn voor de prijs. Daarnaast moet de kunstprijz slagen als media-evenement om een gunstige uitwerking te kunnen hebben. Dan kan de prijs de juiste omstandigheden creëren voor haar winnaars.

In dit hoofdstuk is de theorie van kunstprijzen uitvoerig besproken. Interessant is om vervolgens te kijken naar hoe bovenstaande veronderstellingen doorwerken in de praktijk. In het nu volgende hoofdstuk wordt ingegaan op het effect van de *Prix de Rome* op de carrière van een selectie winnaars.

Een prijs van waarde?

In de voorgaande hoofdstukken zijn respectievelijk de historie van kunstprijzen in Nederland besproken en de theorie en het debat over het belang van kunstprijzen. Wat nog ontbreekt in dit onderzoek is een recente, praktische effectmeting van kunstprijzen in Nederland. In dit hoofdstuk is met behulp van een casestudy van één prijs voor beeldende kunst, de *Prix de Rome*, gekeken naar de effecten van het winnen van een kunstprijs. Dit hoofdstuk moet begrepen worden als illustratie bij het theoretische onderzoek. Er wordt met de casestudy niet gesuggereerd dat deze resultaten sluitend zijn, evenmin dat de resultaten representatief en geldig zijn voor kunstprijzen in het algemeen. Dit onderzoek is uitgevoerd om een toets van de praktijk toe te voegen en suggesties te geven voor mogelijk vervolgonderzoek naar het effect van kunstprijzen. Dit hoofdstuk probeert antwoord te geven op de volgende vraag: ‘Wat is het effect van het winnen van de *Prix de Rome* op de carrière van de kunstenaar in de periode 1993-2011?’

3.1 Verantwoording Prix de Rome

De *Prix de Rome* is de grootste, belangrijkste en meest prestigieuze prijs voor Nederlandse kunstenaars en architecten. In dit onderzoek is herhaaldelijk aan de orde gekomen dat er veel prijzen voor beeldende kunst zijn. Omwille van de omvang van het onderzoek is het niet mogelijk om te kijken naar het effect van al deze prijzen. Daarom is een gezaghebbende prijs gekozen, tot op zekere hoogte representatief voor het Nederlandse landschap van prijzen voor beeldende kunst. Uiteraard is de *Prix de Rome* niet de enige toonaangevende prijs in Nederland. De eerder besproken *Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst* is ook een voorbeeld van een prestigieuze Nederlandse prijs. De Koning belooft persoonlijk vier talentvolle, in Nederland werkzame schilders met €6500. Toch is in deze casestudy gekozen voor de onderscheidende *Prix de Rome*. De vele krantenartikelen en literatuur die verschenen en deels besproken zijn over de *Prix de Rome* onderschrijven het belang van deze prijs in Nederland. Bovendien reikt de *Prix de Rome* met als eerste prijs €40.000,- nog steeds het hoogste prijzengeld uit onder de Nederlandse beeldende kunstprijzen.⁷⁵ Daarnaast komen voor de *Prix de Rome*, in tegenstelling tot de *Koninklijke Prijs*, kunstenaars werkzaam in Nederland uit alle disciplines van beeldende kunst in aanmerking.

⁷⁵ De Nederlandse *The Vincent Award* looft een hoger bedrag uit, namelijk €50.000. Deze prijs is echter niet van toepassing in dit onderzoek omdat kunstenaars uit heel Europa hieraan kunnen deelnemen.

Tot slot is een onderzoek naar de effectiviteit van de *Prix de Rome* uit 1993 een belangrijke aanleiding voor deze casestudy. Masterstudent Sytske Hermans onderzocht in de masterscriptie *Het slagroomtoefje op de carrière, de effectiviteit van de Prix de Rome*, met een aselecte steekproef van de perioden 1883-1984 en 1985-1992, een selectie van veertien *Prix*-winnaars op het effect van de prijs op hun carrière.⁷⁶ Dit effect is onderzocht door middel van literatuuronderzoek, een persanalyse en interviews met alle veertien winnaars. De hoofdvraag luidde: 'Heeft het behalen van de *Prix de Rome* effect op de carrière van de *Prix*-winnaar?' Met effect wordt in dit onderzoek bedoeld: 'Is de *Prix de Rome* een motor geweest voor de carrière van de winnaar?'⁷⁷ De conclusie van dit onderzoek is, dat het effect op de carrière van het winnen van de *Prix de Rome* van 1883 tot 1992, slechts een effect van de korte termijn is. Effecten op lange termijn werden niet waargenomen volgens Hermans. De *Prix de Rome* kon in die tijd niet als opstart voor een kunstenaarscarrière gezien worden. Er werd geen effect waargenomen op het inkomen van de kunstenaar, evenmin als op de status. Het moment van winnen zorgde voor kortstondige bekendheid en aandacht. De *Prix de Rome* bleek in die periode niet meer dan een hulpmiddel te zijn.⁷⁸

Dit onderzoek is inmiddels 22 jaar oud en sinds 1993 is er veel veranderd in zowel de opzet van de *Prix de Rome* als in de beeldende kunstsector. Dit hoofdstuk gaat verder waar het onderzoek uit 1993 stopte. De afbakening en methodes zijn anders dan het onderzoek van Hermans. Het uitgangspunt is dan ook niet dit onderzoek op dezelfde wijze te vervolgen en de resultaten van 1993 aan te vullen. Het is doel is om nieuwe methoden aan te dragen om de effectiviteit van een kunstprijs te onderzoeken: hierbij fungeert de *Prix de Rome* als casestudy. De conclusies van het onderzoek uit 1993 worden gebruikt als vergelijkingsmateriaal met de nieuwe resultaten.

3.2 Afbakening

Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van kwantitatieve en kwalitatieve gegevens van de winnaars van de *Prix de Rome* uit de periode 1993-2011. Er zijn uitsluitend gegevens gebruikt van de eersteprijswinnaars beeldende kunst van de *Prix*. Het onderzoek van Hermans analyseert een selectie eersteprijswinnaars uit de periode van 1883 tot en met 1992. Zodoende start dit onderzoek bij 1993. Aangezien er na 2011 te weinig tijd is verstreken om het veronderstelde effect op de loopbaan te toetsen, eindigt de onderzochte periode bij 2011. Het tijdvak 1993-2011 heeft twintig eerste prijswinnaars opgeleverd, waarvan er in dit onderzoek negentien worden behandeld (zie bijlage 1, 'Winnaars *Prix de Rome* 1993-2011'). Doordat het systeem van de *Prix de Rome* aan vele veranderingen onderhevig is geweest en er bovendien enkele jaren geen wedstrijden zijn

⁷⁶ S. Hermans, *Het slagroomtoefje op de carrière. De effectiviteit van de Prix de Rome*, Utrecht 1993, pp. 73-74.

⁷⁷ Hermans 1993 (zie noot 75), p. 5.

⁷⁸ Hermans 1993 (zie noot 75), pp. 54-56.

uitgeschreven door gebrek aan financiële middelen, is er een onregelmatig ritme van winnaars. Zo zijn er van 1993 tot 2003 jaarlijks twee winnaars benoemd. In deze jaren gold een vierjarige cyclus waarbij respectievelijk de categorieën 'Grafiek & Tekenend'; 'Schilderkunst & Beeldende Kunst algemeen'; 'Fotografie'; 'Beeldhouwkunst & Kunst en de Publieke Ruimte' aan bod kwamen. Eens in de vijf jaar was er een *Prix de Rome* voor architectuur, dat waren de jaren: 1995, 2001, 2006 en 2010. In 2012 was er geen editie vanwege het vernieuwde jaarritme van de prijs. Dit jaarritme houdt in dat vanaf 2003 elke twee jaar een *Prix de Rome* voor beeldende kunst georganiseerd wordt, en eenmaal per vier jaar een *Prix de Rome* voor architectuur. Vanaf dat moment is er eens in de vier jaar dus geen wedstrijd. Bovendien is in het jaar 2008 geen wedstrijd georganiseerd omwille van bezuinigingen.⁷⁹ Tot slot is een van de winnaars van 1994, kunstenaar Ida Lohman (1961-2007), niet besproken wegens een gebrek aan bibliografisch materiaal.

Het onderzoeken van het effect van het winnen van een kunstprijz betekent een toetsing van het succes van de kunstenaar sinds de toekenning van de prijs. Dit is lastig meetbaar, want succes is een subjectief begrip. De doelstelling van de *Prix de Rome* is: 'Getalenteerde beeldend kunstenaars en architecten te traceren en hen te stimuleren zich verder te ontwikkelen en hun zichtbaarheid te vergroten'.⁸⁰ 'Zichtbaar' wordt in dit onderzoek gedefinieerd als zichtbaar in solo- en groepstentoonstellingen in galleries, musea en andere kunstinstellingen in binnen- en buitenland, op de grote internationale kunstbeurzen en publicaties. Met de doelstelling van de *Prix de Rome* als uitgangspunt is om het succes en de zichtbaarheid van een *Prix*-winnaar te toetsen gekeken naar de volgende vijf, tot op zekere hoogte, controleerbare criteria:

1. Solo- en groepstentoonstellingen in musea en kunstinstellingen bezien naar het prestige van de instellingen
2. Het totaal aantal solo- en groepstentoonstellingen per jaar
3. De vertegenwoordigende galerie bezien naar het prestige van de locatie
4. De museale collecties en bedrijfscollecties waarin werk is opgenomen
5. Vermelding op de *Elsevier* 'Kunst Top-100' ranglijsten 2006-2012

Tot besluit is ervoor gekozen om ter ondersteuning van de analyses van de biografieën drie van de negentien kunstenaars te interviewen. De keuze is bovendien gevallen op drie ogenschijnlijk onbekende kunstenaars: Ed Gebiski (1960), de winnaar uit 1994, Agata Zwierzyńska (1972), de winnaar van 1998, en James Beckett (1977), de winnaar van 2003. De verwachting van deze

⁷⁹ Schrofer 2008 (zie noot 41), p. 18.

⁸⁰ Website *Prix de Rome* < <http://prixderome.nl/over-2/> > (6 januari 2016).

casestudy is dat conform de resultaten van het onderzoek van Hermans uit 1993, de prijs niet noodzakelijkerwijs causaal verband houdt met het doen toenemen van de bekendheid van kunstenaars. Bij gevolg is ervoor gekozen om drie kunstenaars te interviewen die niet zijn doorgebroken, om hiermee aan te tonen dat de *Prix de Rome* geen garantie geeft tot succes. De hypothese is dat Gebski, Zwierzynska en Beckett dit zullen bevestigen in de interviews. Het interviewen van een dwarsdoorsnede van de kunstenaars uit dit tijdvak, waarin zich overigens enkele bekendere kunstenaars bevinden, zou mogelijkwijs geen interessante resultaten opleveren. Derhalve is de analyse van de biografieën wel van alle negentien kunstenaars, zodat het gedegen vergelijkingsmateriaal vormt met de interviews. Uiteraard levert dit gekleurde resultaten op, hiermee is rekening gehouden in de conclusie.

3.3 Methode

Van de negentien eerstprijswinnaars van de *Prix de Rome* van het tijdvak 1993-2011 zijn de biografische gegevens verzameld. Deze gegevens zijn uitsluitend ontleend aan de curricula vitae en biografieën zoals door de kunstenaars zelf beschikbaar gesteld op zijn of haar website of op de website van de vertegenwoordigende galerie of het museum. De volledigheid van deze data is niet gegarandeerd, niettemin is deze compleet genoeg om een goed beeld te geven van de carrière van de kunstenaar. Allereerst zijn de cv's systematisch geanalyseerd met behulp van de bovengenoemde criteria. Ten tweede is aan de hand van die informatie een telling gemaakt van het aantal tentoonstellingen per jaar. De start van deze telling is telkens minstens één of zo mogelijk twee jaar voor het winnen van de *Prix de Rome* tot en met heden. De jaren waar de telling eindigt verschilt per kunstenaar, daar de gegevens gebaseerd zijn op de biografieën en websites en deze niet allemaal tot en met 2015 bijgewerkt zijn. Het verloop van het aantal tentoonstellingen per jaar is in kaart gebracht met een lijndiagram waar het aantal tentoonstellingen per jaar is uitgezet tegen de tijd (zie bijlage 2: 'Lijndiagrammen totaal aantal tentoonstellingen per jaar winnaars 1993-2011'). Uiteraard kunnen hier geen harde conclusies aan verbonden worden. Deze resultaten moeten opgevat worden als een indicatie van de invloed van de *Prix de Rome* op de carrière van de winnaars.

Daarnaast zijn de ranglijsten 'Top-100 van Nederlandse Kunstenaars' van opinieblad *Elsevier* gecontroleerd op plaatsing van de negentien *Prix de Rome* winnaars. Deze 'Top-100' is onderhouden van 2006 tot en met 2012. Monografieën van hedendaagse kunst in Nederland van de twintigste en eenentwintigste eeuw zijn te beperkt voorhanden en vormen daardoor geen geschikt criterium voor de hier te toetsen 'zichtbaarheid'. Daardoor zijn deze dan ook geen onderdeel van de methodiek. Tot slot zijn de eerder genoemde drie kunstenaars in interviews ondervraagd over het effect van de *Prix de Rome* op hun carrière.

3.4 Resultaten

3.4.1 Beknopte analyse curricula vitae

Hewald Jongenelis (NL, 1962) Winnaar 1993 Grafiek

Jongenelis vormt samen met kunstenaar Sylvie Zijlmans het duo Zijlmans & Jongenelis. Samen hebben zij veel kunstwerken voor de openbare ruimte gerealiseerd. De belangrijkste tentoonstellingen van het duo waren in galerie Cokkie Snoei in Rotterdam (2013); Centraal Museum Utrecht (2012); Stedelijk Museum Schiedam (2012) en in het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (2010). Hun werk is opgenomen in de bedrijfscollecties van onder andere de Kunstcollectie KPN Den Haag en de Ahold Kunst Stichting Zaandam. De gemeente Rotterdam heeft daarnaast werk opgenomen in de kunstcollectie voor de openbare ruimte. Het is opvallend dat er pas sinds 2002 tentoonstellingen op het cv van Zijlmans & Jongenelis vermeld staan. Vanaf dat jaar heeft het duo gemiddeld drie tentoonstellingen per jaar.⁸¹

Paul Klemann (NL, 1960). Winnaar 1993 Tekenen

Klemann heeft een heel uitgebreid cv met een groot aantal groeps- en solotentoonstellingen. Het merendeel van deze tentoonstellingen waren bij relatief onbekende regionale en lokale galleries. De belangrijke solo-exposities van Klemann waren in het Centraal Museum Utrecht (1994) en Teylers Museum Haarlem (2006). Belangrijke groepstentoonstellingen had hij onder andere in het Stedelijk Museum Schiedam (2007) en het Boijmans van Beuningen (2012). Zijn werk is in bezit van belangrijke musea, waaronder het Centraal Museum; Teylers Museum en Museum De Lakenhal. Ook is zijn werk aangekocht voor gemeentelijke kunstcollecties en bancaire collecties van onder andere de ABN AMRO Bank, de Rabobank en het SNS Reaal Fonds. Klemann is door de jaren heen veelvuldig in de media verschenen, in bekende kranten als de *NRC* en *de Volkskrant* en in kunstvakbladen als *Metropolis M*. Ook is hij in 1998 zelf jurylid geweest bij de *Prix de Rome* voor de categorie 'Tekenen'. Gedurende zijn carrière heeft hij jaarlijks tentoonstellingen gehad, met de grootste piek in het aantal tentoonstellingen per jaar in 1995 met tien solo-en groepspresentaties, dat wil zeggen: kort na het winnen van de *Prix*.⁸²

⁸¹ Website *ZijlmansJongenelis* 'Projecten' <http://zijlmansjongenelis.nl/category/b_projecten> (7 januari 2016).

⁸² Website *Paul Klemann* 'Biografie' <<http://www.paulklemann.nl/>> (7 januari 2016).

Ed Gebski (NL, 1960). Winnaar 1994 Schilderkunst

Gebski won de *Prix de Rome* in 1994 in de categorie Schilderkunst. Een jaar daarvoor won hij de *Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst*. Zijn cv is beknopt met enkele belangrijke vermeldingen. Zo heeft hij in 2003 twee tentoonstellingen gehad in het Stedelijk Museum in Amsterdam en een tentoonstelling in het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst SMAK in Gent in België (1996). Tentoonstellingen in galeries staan op zijn cv niet vermeld. Gebski's werk is in het bezit van onder andere het Stedelijk Museum Amsterdam, Centraal Museum Utrecht en de ABN-AMRO Bank Amsterdam. Afgaande op zijn cv had Gebski had nooit meer dan één tentoonstelling per jaar.⁸³

Paul Kooiker (NL, 1964). Winnaar 1996 Fotografie

Kooiker heeft een groot aantal solo- en groepstentoonstellingen op zijn cv staan. Momenteel wordt hij vertegenwoordigd door de Amsterdamse galerie TegenboschvanVreden en de Steven Kasher Photo Gallery in New York. Kooiker heeft niet alleen veel tentoonstellingen gehad, ook had deze exposities tevens bij toonaangevende instituten. Groepstentoonstellingen had hij onder andere in het Gemeentemuseum Den Haag (2000), FOAM Amsterdam (2001) en solotentoonstellingen onder andere in de Vleeshal in Middelburg (1999), Boijmans van Beuningen Rotterdam (2009) en in de Steven Kasher Photo Gallery in New York (2014). In het jaar nadat hij de *Prix de Rome* won, had hij beduidend meer tentoonstellingen dan daarvoor, namelijk zeven in 1998 ten opzichte van één tentoonstelling in het jaar daarvoor. Het grootste aantal tentoonstellingen van zijn carrière had hij echter in 2013, met veertien tentoonstellingen per jaar.⁸⁴

Femke Schaap (NL, 1972). Winnaar 1997 Sculptuur

Schaap heeft een indrukwekkend cv met twee prijzen en veel tentoonstellingen op haar naam. Belangrijke tentoonstellingen had zij in het Stedelijk Museum Amsterdam (2000), Museum voor Moderne Kunst Arnhem (2003) en een solotentoonstelling in Kyoto Art Center Japan (2001). Nadat zij de *Prix* won in 1977 heeft zij in de daarop volgende twee jaren een toename in het aantal tentoonstellingen. Ook Schaap had echter de grootste piek van haar aantal tentoonstellingen pas veel later in de carrière, namelijk met negen tentoonstellingen in het jaar 2009. Naast de *Prix de Rome* won zij in 2000 ook de *Fortis Beeldende Kunst Prijs*.⁸⁵

⁸³ Website *Ed Gebski* 'Biography' < <http://www.edgebski.nl/biography/>> (7 januari 2016).

⁸⁴ Website *Tegenboschvanvreden* 'Paul Kooiker' <http://www.tegenboschvanvreden.com/files/cv/Biography_Paul_Kooiker_.pdf> (7 januari 2016).

⁸⁵ Website *Femke Schaap* < <http://www.femkeschaap.nl/>> (7 januari 2016).

Alicia Framis (NL, 1967). Winnaar 1997 Kunst en de Publieke Ruimte

Framis heeft een imponerend cv. De meest toonaangevende zijn solotentoonstellingen in het Museum voor Moderne Kunst Arnhem (2013), Ullens Centre for Contemporary Art Beijing (2010) en Palais de Tokyo in Parijs (2002). Ook vertegenwoordigde zij Nederland op het Nederlandse Paviljoen op de 50^{ste} Biënnale van Venetië (2003). Zij vertoonde werk op de 2^{de} Biënnale in Berlijn (2001) evenals op Manifesta 2 (1998) in Luxemburg, het jaar nadat zij de *Prix de Rome* won. Haar werk is gekocht voor de collecties van Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, de Rabo Art Collection en anderen. Momenteel wordt zij vertegenwoordigd door de Amsterdamse galerie Annet Gelink. Het cv van Framis begint bij 1998. In de eerste jaren nadat zij de *Prix* won heeft zij een groeiend aantal tentoonstellingen gehad, echter ook zij heeft het grootste aantal tentoonstellingen later in haar carrière gekregen, met maar liefst zesentwintig tentoonstellingen in 2009.⁸⁶

Paul Nassenstein (NL, 1966). Winnaar 1998 Teken

Nassenstein heeft een aardig cv met voornamelijk veel tentoonstellingen bij kleinschaligere instellingen, zoals kunstenaarsvereniging Pulchri in Haarlem. Momenteel wordt hij vertegenwoordigd door de relatief onbekende Delfste galerie Lutz. Belangrijke exposities op zijn cv zijn recent, waaronder een groepstentoonstelling in het Centraal Museum Utrecht (2010) en in het Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam (2012). Hoewel Nassenstein in de eerste jaren na het winnen van de *Prix de Rome* meer tentoonstellingen had dan daarvoor, is de piek in het aantal tentoonstellingen ook bij hem pas later in de carrière te vinden, te weten gemiddeld tien tentoonstellingen per jaar vanaf 2009.⁸⁷

Agata Zwierzyńska (Polen, 1972). Winnaar 1998 in Grafiek

Zwierzyńska heeft een cv met veel projecten en performances. Ze heeft sinds 1998 bijna jaarlijks enkele tentoonstellingen gehad bij tamelijk kleinschaliger instellingen. De belangrijkste vermeldingen op haar cv na controle op de eerder genoemde criteria zijn een solo-expositie bij de Balie Amsterdam (2003), groepstentoonstellingen in Witte de With Rotterdam (2005), De Balie Amsterdam (2003) en het Royal College of Art Londen (2008). Er is geen vermelding dat haar werk is opgenomen in vaste collecties en momenteel wordt zij niet vertegenwoordigd door een galerie.⁸⁸

⁸⁶ Website *Alicia Framis* 'Biography' < <http://aliciaframis.com.mialias.net/biography/> > (7 januari 2016).

⁸⁷ Website *Paul Nassenstein* <<http://www.paulnassenstein.com/zen/index.php?p=pages&title=cv>> (7 januari 2016).

⁸⁸ Website *Agata* 'CV' < <http://agata.home.xs4all.nl/agatacv.html> > (7 januari 2016).

Cees Krijnen (NL, 1969). Winnaar 1999 Beeldende Kunst/Theater

Krijnen woont en werkt in Haarlem en heeft sinds het winnen van de *Prix de Rome* veel tentoonstellingen gehad, voornamelijk in galleries in Haarlem en in museum De Hallen Haarlem (2002, 2003, 2015). Op dit moment wordt hij vertegenwoordigd door Galerie Reuten in Amsterdam. Belangrijke tentoonstellingen heeft Krijnen gehad in de Vishal Haarlem (2009 en 2013), Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden (2005) en bij het SMBA Amsterdam (2000). Krijnen schrijft op zijn website dat het kunstwerk waar hij de *Prix de Rome* mee heeft gewonnen, een multimediaal project over de echtscheiding van zijn moeder, een vlucht heeft genomen sinds dat moment en hij hiermee met succes op wereldtournee is gegaan. Diverse tentoonstellingen en projecten waren het resultaat.⁸⁹ Hij heeft tevens een aantal boeken uitgebracht over zijn kunstwerken.⁹⁰

Charlotte Schleiffert (NL, 1967). Winnaar 1999 Schilderen

Schleiffert heeft een indrukwekkend cv met veel belangrijke solo- en groepstentoonstellingen in binnen- en buitenland. Opvallend is dat zij onder andere heeft deelgenomen aan de tentoonstelling 'De Voorstelling: Kunst uit Nederland', in het Stedelijk Museum Amsterdam (2001). Andere belangrijke tentoonstellingen zijn onder andere die in het Museum Boijmans van Beuningen (1887, 2002 en 2005), SMBA (1999), TENT (1999), Pickled Art Centre Beijing China (2003), Chinese European Art Centre in Xiamen China (2003) en diverse tentoonstellingen bij Galerie Akinci in Amsterdam waar zij ook door wordt vertegenwoordigd. Haar werk zit tevens in de collectie van het Museum Boijmans van Beuningen, het Museum voor Moderne Kunst in Arnhem en het Stedelijk Museum Amsterdam. Ook is Schleiffert vertegenwoordigd in de bedrijfscollecties van onder andere de Akzo Nobel Art Foundation Amsterdam en de - inmiddels opgeheven - Rabo Kunstzone in Utrecht. Gedurende haar hele carrière stelt Schleiffert veel werk tentoon, met als toppunt achttien tentoonstellingen in binnen- en buitenland in 2012.⁹¹

Elsbeth Diederix (NL, 1971). Winnaar 2002 categorie Fotografie

Diederix won niet alleen de *Prix de Rome*, in 2005 won zij ook *De Scheffer*.⁹² Haar cv vermeldt tentoonstellingen vanaf 2000. In e loop van haar carrière heeft ze vanaf dat jaar met regelmaat werk tentoongesteld bij belangrijke instituten. Ze wordt vertegenwoordigd door galerie Diana Stigter in Amsterdam waar zij diverse solotentoonstellingen heeft gehad (2003, 2007 en 2014). In 2007 had zij tevens een solo-expositie in FOAM Amsterdam. Andere belangrijke groepstentoonstellingen waren in

⁸⁹ Website Cees Krijnen 'Texts' <http://www.ceeskrijnen.com/texts/texts_ultimate.html> (10 januari 2016).

⁹⁰ Website Cees Krijnen 'CV' <<http://www.ceeskrijnen.com/cv.html>> (7 januari 2016).

⁹¹ Website Charlotte Schleiffert 'CV' <http://www.charlotteschleiffert.com/new/?page_id=73> (7 januari 2016).

⁹² Zie hoofdstuk 1, 'De geschiedenis van kunstprijzen in Nederland' p. 15, voor een toelichting op *De Scheffer*.

De Appel Amsterdam (2002), Stedelijk Museum Amsterdam (2003), The Art Institute of Chicago (2005), FOAM Amsterdam (2002 en 2011) en in het Fotomuseum Rotterdam (2013). De grootste groei maakte zij kort na de *Prix* door in 2004, met zeven tentoonstellingen ten opzichte van slechts twee in 2003. Haar werk is opgenomen in de collectie van het Dordrechts Museum en het Gemeentemuseum Den Haag en is vertegenwoordigd in de bedrijfscollecties van de ABN AMRO Kunststichting Amsterdam, Achmea Kunstcollectie Leiden, Akzo Nobel Art Foundation en de Kunstcollectie UMC Utrecht.⁹³

Igor Sevcuk (BA, 1972). Winnaar 2002 Film & Video

Sevcuk heeft een imponerend cv met voornamelijk projecten en presentaties bij meer kleinschalige initiatieven zoals kunstenaarsprojectruimte Goleb in Amsterdam. Daarentegen heeft hij ook tentoonstellingen bij meer gerenommeerde instellingen, zoals BAK in Utrecht. De belangrijke groepstentoonstellingen in binnen- en buitenland sinds de *Prix* waren in Witte de With Rotterdam (2003), the Young Artists' Biennial in Bucharest (2004), Living Art Museum Reykjavik en in het EYE Amsterdam (2007). Hij heeft veel films geproduceerd en is genoemd in een aantal publicaties, waaronder een paragraaf in een boek van het EYE Film Institute. Het jaar na de *Prix de Rome*, had hij met negen tentoonstellingen in dat jaar de meeste presentaties in zijn carrière tot nu toe.⁹⁴

Ryan Gander (GB, 1976). Winnaar 2003 Sculptuur

Gander heeft veel tentoonstellingen in binnen- en buitenland gehad, veelal bij respectabele instituten. Na het winnen van de *Prix de Rome* heeft hij maar liefst zes andere prijzen gewonnen waaronder de *ABN AMRO Art Prize* (2006) en de *Zurich Arts Prize* (2009). Vanaf het moment dat de *Prix de Rome* aan hem werd toegekend, heeft hij een constante groei doorgemaakt in het aantal tentoonstellingen per jaar. Het recordaantal is negenenvijftig tentoonstellingen in het jaar 2010. Een aantal van de belangrijkste solopresentaties zijn in: Whitechapel Londen (2006), Stedelijk Museum Amsterdam (2007), Guggenheim Museum New York (2010), Palais de Tokyo Parijs (2012) en aantal tentoonstellingen bij galerie Annet Gelink in Amsterdam. Momenteel wordt Gander ook door deze galerie vertegenwoordigd. Een aantal representatieve groepstentoonstellingen van zijn cv: Tate Britain Londen (2006), Musee du Louvre Parijs (2009), Tate Modern Londen (2008), Biennale van Venetië (2011) en op de 9^{de} Biënnale van Shanghai in China (2012). Gander heeft vele publicaties uitgebracht en geeft regelmatig lezingen. Zijn werk is opgenomen in verschillende museale collecties

⁹³ Website *Elspeth Diederix* 'CV' <<http://www.elspethdiederix.com/>> (7 januari 2016).

⁹⁴ Website *Sevcuk* 'Bio' <<http://www.sevcuk.nl/text/CV/dole.html>> (7 januari 2016).

waaronder in de Tate Collection Londen, MacBA Barcelona, Boijmans van Beuningen Rotterdam en in de collectie van het Carnegie Museum of Art in Pittsburgh.⁹⁵

James Beckett (ZW, 1977). Winnaar 2003 Kunst en de Publieke Ruimte

Het cv van Beckett is wat beknopter en het is opvallend dat hij zijn werk hoofdzakelijk tentoonstellingen te zien is geweest in het buitenland. In Nederland wordt hij vertegenwoordigd door galerie Wilfried Lentz in Rotterdam waar hij ook solo exposeerde in 2010. Andere belangrijke solotentoonstellingen van op cv zijn in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (2003) en bij de Neuer Kunstverein in Wenen (2011). Een greep uit de groepstentoonstellingen waar Beckett aan deelnam: De Balie Amsterdam (2005), De Appel Amsterdam (2005, 2013), SMBA (2013), S.M.A.K. Gent (2015) en recent een groepstentoonstelling voor het Belgische Paviljoen op de 56^{ste} Venetië Biënnale. Wat opvalt aan het cv van Beckett, is dat hij tot en met vier jaar na het winnen van de *Prix* nauwelijks tot geen tentoonstellingen heeft. In 2007 heeft hij voor het eerst vijf tentoonstellingen, wat een gemiddeld aantal is tot 2015.⁹⁶

Mariana Castillo Deball (MX, 1975). Winaar 2004 Tekenen & Grafiek

Deball had solotentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam (2004); Museo de Arte Carrillo Gil in Mexico City (2006); Kunst Halle Sankt Gallen in Zwitserland (2009); Museum of Latin American Art in Long Beach, Californië (2010); Museo Experimental El Eco in Mexico City (2011), en de Chisenhale Gallery, London (2013). Haar werk was te zien in groepstentoonstellingen in onder andere het Museum of Modern Art, New York (2012) en het Museum of Contemporary Art Chicago (2013). Haar werk is ook opgenomen in de Biënnale van Shanghai (2008); Biënnale van Athene (2009); Biënnale van Venetië (2011); en de Documenta in Kassel (2012). Naast de *Prix de Rome* heeft Deball ook de *Zurich Art Prize* gewonnen (2012) en de *Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst* (2013). Haar werk is opgenomen in de collecties van onder andere het Museum of Modern Art in New York, de Kusthalle St. Gallen in Zwitserland en andere. Castillo Deball heeft constant een groot aantal tentoonstellingen per jaar gehad, ook al in de twee jaar voordat zij de *Prix* won. In de vijf jaar na het winnen is haar gemiddelde aantal tentoonstellingen rond de tien per jaar. In 2011 heeft zij het grootste aantal tentoonstellingen per jaar van haar carrière, met negentien solo- en groepspresentaties.⁹⁷

⁹⁵ Website *Annet Gelink* 'Ryan Gander' <<http://www.annetgelink.com/artists/4-ryan-gander/biography/>> (7 januari 2016).

⁹⁶ Website *James Beckett* 'CV' <<http://www.jamesbeckett.tk/>> (7 januari 2016).

⁹⁷ Website *Guggenheim* 'Mariana Castillo Deball' <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/12017>> (7 januari 2016).

Lonnie van Brummelen (NL, 1969). Winnaar 2005 Film en Video

Van Brummelen vormt sinds 2002 een duo met kunstenaar Siebren de Haan. Bij uitzondering was de *Prix de Rome* voor een individueel werk van eerstgenoemde Van Brummelen. Samen met de Haan heeft zij een indrukwekkend cv met belangrijke tentoonstellingen, waaronder solo's in onder andere Boijmans van Beuningen (2010); Wilfried Lentz Rotterdam (2009); SMBA Amsterdam (2007) en Palais de Tokyo in Parijs (2007). Werk van het duo was onder meer te zien in groepstentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam (2010); Cooper Union in New York (2009); National Gallery of Art Washington (2009); Museum of Modern Art New York (2008); Palais de Tokyo Parijs (2007) en Museum voor Moderne Kunst Arnhem (2006). Over het duo zijn regelmatig publicaties verschenen. Hun werk is bijvoorbeeld opgenomen in de collecties van het Modern Museum of Art New York en de Hoffmann Collection in Berlijn. Momenteel worden zij vertegenwoordigd door galerie Wilfried Lentz. Al vanaf 2004, het jaar voordat Van Brummelen de *Prix* won, is het duo heel actief met rond de zeven tentoonstellingen per jaar. Dit blijft aanhouden in de jaren die volgen, met in 2013 achttien tentoonstellingen per jaar.⁹⁸

Viviane Sassen (NL, 1972). Winnaar 2007 Fotografie

Sassen heeft een indrukwekkend cv met veel tentoonstellingen bij zowel bekende instituten als meer lokale presentatieruimtes. Zij had belangrijke solotentoonstellingen in het FOAM (2008); Scottish National Portrait Gallery in Edinburgh Schotland (2013); Nederlands Fotomuseum Rotterdam (2014), GP Gallery Tokyo Japan (2014). Belangrijke groepstentoonstellingen waar Sassen aan deelnam waren in het Museum of Modern Art New York (2011); The Encyclopedic Palace op de 55^{ste} Biënnale van Venetië in Italië (2013); Staatsgalerie in Stuttgart Duitsland (2014), Rijksmuseum Amsterdam (2014), Van Gogh Museum Amsterdam (2015). Museum Jan Cunen in Oss heeft werk van Sassen en collectie van De Nederlandsche Bank Amsterdam eveneens. Naast de *Prix de Rome* heeft zij in 2011 ook de *Infinity Award for Applied Photography* gewonnen van het International Centre of Photography New York. Ze heeft bovendien een aantal publicaties uitgebracht over haar werk. In het jaar dat zij de *Prix de Rome* won en de daarop volgende twee jaren had ze relatief weinig tentoonstellingen, met in 2009 slechts één tentoonstelling. Vanaf 2010 loopt dit aantal echter flink op en heeft zij in zowel 2013 als in 2014 maar liefst 13 tentoonstellingen per jaar.⁹⁹

⁹⁸ Website *Vanbrummelendehaan* 'Presentations'

<http://www.vanbrummelendehaan.nl/Van_Brummelen_%26_De_Haan/Presentations.html> (7 januari 2016).

⁹⁹ Website *Viviane Sassen* 'CV' <<http://www.vivianesassen.com/about/cv/>> (7 januari 2016).

Nicoline van Harskamp (NL, 1975). Winnaar 2009 Performance

Van Harskamp heeft veel tentoonstellingen op haar cv staan, zowel bij kleinschaliger nationale instellingen als bij grote internationale musea en galleries. Ze had tentoonstellingen in: SMBA Amsterdam (2012); de D+T Project Gallery in Brussel België (2013) waardoor zij ook vertegenwoordigd wordt en bij Kunstraum in Londen (2014). Ze deed mee aan groepstentoonstelling in onder andere de Shanghai Biënnale in China (2012); bij de Frankfurter Kunstverein (2012); Stedelijk Museum Amsterdam (2012); Witte de With Rotterdam (2012) en de Biënnale van Bucharest (2010). De twee jaar voor zij de *Prix* won, had ze slechts enkele tentoonstellingen. Vanaf 2009 neemt dit aantal gestaag toe. Vanaf dat moment heeft zij gemiddeld 10 tentoonstellingen per jaar.¹⁰⁰

Pilvi Takala (FI/NL, 1981). Winnaar 2011 Beeldende Kunst Algemeen

Takala heeft sinds het winnen van de *Prix de Rome* veel tentoonstellingen. Belangrijke solo's waren in Futura Centre for Contemporary Art in Praag (2014) en in galerie Diana Stigter in Amsterdam (2012). Afgezien daarvan had Takala reeds voor het winnen van de *Prix* een tentoonstelling in de galerie Ellen de Bruijne Projects in Amsterdam (2009). Belangrijke groepstentoonstellingen met werk van Takala vonden plaats in het Centre Pompidou in Parijs (2015); Museum of Contemporary Art Rome (2014); Museum of Modern art PS1 Gallery in New York (2013); Palais de Tokyo Parijs (2013); S.M.A.K. Gent (2012), De Hallen Haarlem (2012); Biënnale van Moskou (2011 en 2013) en Van Abbemuseum Eindhoven (2011). Voor zij de *Prix* won was Takala's werk te zien bij onder andere de 5^{de} Biënnale van Berlijn (2008) en de 9^{de} Biënnale van Istanbul (2005). Werk van Takala is opgenomen in de collecties van onder meer de museum de Hallen Haarlem; de Finnish National Gallery en de Helsinki City Art Museum Finland. In het jaar dat Takala de won had zij al drieëntwintig tentoonstellingen, in de twee jaar daarna bleef zij zoveel tentoonstellingen houden met in 2012 vierentwintig en in 2013 een enorm aantal van vijfentwintig tentoonstellingen per jaar.¹⁰¹

¹⁰⁰ Website van Harskamp 'CV' <<http://www.vanharskamp.net/newpages/cv.html>> (7 januari 2016).

¹⁰¹ Website Pilvi Takala 'CV' <<http://www.pilvitakala.com/cv.html>> (7 januari 2016).

3.4.2 Elsevier 'Top-100 van Nederlandse Kunstenaars' 2006-2012

Van 2006 tot en met 2012 publiceerde maandblad *Elsevier* een jaarlijkse editie met de 'Top-100' Nederlandse beeldend kunstenaars. Deze 'Top-100' weegt de kunstenaarsactiviteiten en –carrières volgens internationale criteria en weerspiegelt de belangrijkste kunstenaars in de hedendaagse kunst. Deze ranglijst is samengesteld op basis van elf criteria die elk een aantal punten kunnen opleveren. Er is onder andere gelet op solotentoonstellingen in binnen- en of buitenland, bijzondere publicaties van het werk en aankopen op de kunstmarkt (zie bijlage 3, 'Toelichting criteria en methodiek 'Top-100'). Aan de hand daarvan zijn puntenscores berekend, telkens over het voorgaande kalenderjaar. De 'Top- 100' toont hiermee de stand van zaken in de Nederlandse beeldende kunst. In de *Elsevier* 'Top-100' speelt de kunstmarkt een essentiële rol met indicatoren als galerie-exposities in binnen- en buitenland en aanwezigheid op kunstbeurzen en kunstveilingen.¹⁰² De gegevens zijn een zo objectief mogelijke meting van aandacht en succesfactoren en sluiten daarmee goed aan op de benadering van deze casestudy.

2006 In dit eerste jaar van de 'Top-100' is alleen de *Prix*-winnaar van 1999, Charlotte Schleiffert, op nummer 86 van de lijst te vinden. Zij scoort in de categorieën 'galleriesolo's in het buitenland'; 'galleriesolo's in Nederland' en 'museumaankopen in Nederland'.

2007 Wederom is alleen Schleiffert te vinden op de lijst. Dit jaar is zij gestegen naar nummer 65. Ze scoort wederom op 'expositie in een Nederlandse galerie', 'aankoop van een museum', 'expositie in een buitenlandse galerie' en 'expositie in een buitenlands museum of kunstinstituut'.

2008 Dit jaar is Schleiffert opnieuw vertegenwoordigd in de Top-100, echter is zij gezakt naar nummer 97. Zij scoort op 'solo-expositie in Nederlandse galerie', 'solo-expositie in Nederlands museum', 'aankoop werk door Nederlands museum' en 'solo-expositie in buitenlandse galerie'. Nieuw in de lijst is *Prix*-winnaar 2002 Elspeth Diederix , zij neem positie 72 in. Ze scoort in de categorieën 'solo-expositie in Nederlandse galerie'; 'solo-expositie in Nederlands museum' en 'bijzondere publicatie over werk/uitgave bij expositie'.

2009 In 2009 haalden twee *Prix de Rome* winnaars de lijst. Vivianne Sassen, de winnaar van 2007, komt voor het eerst in de lijst voor op nummer 96. Sassen scoorde punten in de categorieën 'solo-exposities in Nederlands Museum' en 'bijzondere publicaties over werk/uitgave bij exposities'.

¹⁰² R. Simons, 'Wie heeft het meeste succes? Elsevier Top-100 van Nederlandse Kunstenaars', *Elsevier* 18 (2006) 6 (mei) p. 84.

Schleiffert blijft aanwezig op de lijst alleen zakt zij nog wat verder, naar nummer 99. Ze scoort in de categorieën 'solo-expositie in Nederlandse galerie', 'solo-expositie in buitenlandse galerie' en 'solo-expositie in buitenlands museum'.

2010 Nieuw in de lijst dit jaar is winnaar 2005 Lonnie Van Brummelen, vermeld als duo Van Brummelen/De Haan op nummer 69. Scores zijn behaald in de categorieën 'bijzondere publicaties over werk/uitgave bij expositie' en 'artikelen of reviews in internationale kunstbladen'.

2011 Sassen is dit jaar weer terug in de lijst en te vinden op nummer 51. Ze heeft gescoord met 'solo-expositie in buitenlands museum' en 'solo-expositie in buitenlandse galerie'. Duo Van Brummelen/De Haan blijven in de lijst, weliswaar dalen zij af naar nummer 85. Ze scoren met 'solo-expositie in Nederlands Museum', 'aankopen van werk Nederlands museum'. Schleiffert is dit jaar weer terug in de lijst op positie 93, met 'solo-expositie in Nederlandse galerie' en 'solo-expositie in buitenlandse galerie'.

2012 In het laatste jaar van de 'Top-100' is alleen Sassen te vinden. Zij is flink gestegen ten opzichte van 2011: van nummer 51 naar nummer 27. Ze scoorde op 'solo-expositie in Nederlandse galerie'; 'aankopen van werk door Nederlands museum', 'representaties op grote internationale kunstbeurs', 'solo-expositie in buitenlandse galerie' en 'nationale en internationale kunst-awards'.¹⁰³

3.4.3 Interviews

Voor dit onderzoek zijn interviews afgenomen met drie kunstenaars die afgaande op de analyse van de curricula vitae ogenschijnlijk relatief minder bekend zijn geworden.¹⁰⁴ Uiteraard levert dit een gekleurd beeld op, zoals in de afbakening is besproken is hier bewust voor gekozen. Met het doel van de *Prix de Rome* in gedachten, namelijk 'getalenteerde beeldend kunstenaars en architecten te traceren en hen te stimuleren zich verder te ontwikkelen en hun zichtbaarheid te vergroten', is de heersende verwachting dat de winnaars zichtbaar zijn geworden in beeldende kunstsector met tentoonstellingen, publicaties en meer. Op basis van de zojuist besproken resultaten van de cv-analyse en de 'Top-100 lijst', is dit voor onder meer deze drie kunstenaars niet het geval. Wat heeft de *Prix de Rome* dan wel voor de kunstenaars betekend? De verwachting voorafgaande aan de interviews is dat de *Prix de Rome*, conform de resultaten uit het onderzoek van Sytske Hermans uit 1993, geen waarneembaar effect heeft gehad op de carrière. In semigestructureerde diepte-

¹⁰³ Deze categorie is in 2012 toegevoegd.

¹⁰⁴ Telefonische interviews met James Beckett en Agata Zwierynska, 18 januari 2016 en mondeling interview met Ed Gebski, 21 januari 2016.

interviews zijn Agatha Zwierzynka, Ed Gebski en James Beckett geïnterviewd over het effect van de *Prix de Rome* op hun carrière (zie bijlage 4, 'Interviewvragen').¹⁰⁵

In de tijd dat Zwierzynska, Gebski en Beckett deelnamen bestond het systeem van open inschrijving, dat sinds 2013 is vervangen door een procedure waarbij kunstenaars enkel nog voorgedragen kunnen worden door een team van scouts. Alle drie de kunstenaars stonden aan het begin van hun carrière toen zij zich inschreven voor de *Prix de Rome*. Op de vraag wat de motivatie was om mee te doen antwoordden de kunstenaars divers. Zo was voor Zwierzynska de motivatie om zich in te schrijven niet een zeer bewuste keuze. Een bevriend kunstenaar stelde haar voor deel te nemen aan de *Prix de Rome* en ze besloot het er op te wagen. Voor Gebski was de aanleiding vastomlijnder, hij schreef zich namelijk in om financiële redenen. Gebski: "Ik dacht, ik ga geld winnen. Dat was de reden om mee te doen, ik hoopte maar dat ik zou winnen, want ik zat echt aan de grond destijds. Ik dacht, als ik win dan kan ik mijn atelier weer betalen en mijn materiaal weer kopen."¹⁰⁶ Voor Beckett was het in 2005 juist een logische vervolgstap, waaruit de verbintenis van de *Prix de Rome* met de Rijksakademie blijkt. Hij was in die tijd in residentie bij de Rijksakademie, deelnemen aan de *Prix* vanuit die positie was vanzelfsprekend voor hem. Hoewel Beckett te kennen geeft dat in zijn tijd de *Prix de Rome* nauwelijks aanzien had deed hij toch mee. Bovendien kon ook hij het geld heel goed gebruiken, hoewel hij de prijs zeker niet zag als een carrièrestrategie.

Ook de waarde van de *Prix de Rome* in de carrière is door de kunstenaars uiteenlopend ervaren. Zwierzynska omschrijft het effect als geweldig: ze kreeg al tijdens de *Prix* en in het jaar daaropvolgend veel aandacht van de media, er werden deuren voor haar geopend en het was een enorme boost voor haar zelfvertrouwen. Beckett kreeg daarentegen juist nauwelijks tot geen aandacht in de eerste twee jaar na het winnen. Hij geeft het dan ook aan het moeilijk te vinden om te omschrijven wat de *Prix de Rome* voor hem betekent heeft. Dat hij de eerste jaren na het winnen nauwelijks tot niet in de publiciteit is verschenen en geen tentoonstellingen had, is zeer opmerkelijk en daarbij in strijd met hoe Zwierzynska en Gebski het effect van de prijs hebben ervaren. Gebski spreekt ook over de publiciteit en de vele aandacht die hij kreeg tijdens de *Prix de Rome*. Hij ervaaarde het desalniettemin niet als 'het type aandacht dat je als kunstenaar wil.' Zijns inziens bestaan er twee typen aandacht die je ervaart na het winnen van een prijs: kwantitatieve aandacht en kwalitatieve aandacht. Het eerste type, de media-aandacht, noemt hij egostrelend maar niet per se wenselijk. De kwalitatieve aandacht, in de vorm van aanbiedingen voor tentoonstellingen en belangstelling van verzamelaars en museumdirecteuren, was zeker wel wenselijk. Deze aandacht bleef aanvankelijk uit,

¹⁰⁵ Met semigestructureerd wordt bedoeld dat de vragen vooropgesteld zijn maar doelbewust algemeen geformuleerd. Tijdens de interviews is deels van deze vragen af geweken.

¹⁰⁶ Mondeling interview met Ed Gebski, 21 januari 2016.

later in zijn carrière vond hij dit wel 'voelbaar'. Het is deze ervaring waardoor Gebski een doorwerking van de prijs ervaart in zijn carrière. Jaren na het winnen van de *Prix* werd hij benaderd door curator Jan Hoet en toentertijd jurylid, die zich Gebski herinnerde en hem nodigde hem uit voor een tentoonstelling. Dat had Gebski niet voor mogelijk gehouden als hij de prijs niet had gewonnen. Het had hem zijns inziens zichtbaarheid gegeven in de kunstwereld, hij vindt dit een effect dat juist op lange termijn voelbaar is. Wat betreft het zelfvertrouwen waar Zwierzynska over spreekt, heeft Gebski dat juist weer compleet tegenovergesteld ervaren. *Prix de Rome* winnaar zijn maakte hem indertijd juist onzeker, hij had het gevoel dat hij aan een bepaalde verwachting en een bepaald niveau moest voldoen. In de periode die volgde belemmerde dit hem en hij koos er daarna bewust voor om een periode geen tentoonstellingen te hebben. Voor Beckett liep het weer geheel anders omdat hij in de eerste jaren na het winnen noch media-aandacht, noch aanbiedingen voor tentoonstellingen had. Het prijzengeld vond hij heel prettig, ofschoon dit snel opgegaan was aan het project waar hij aan werkte voorafgaande aan de *Prix de Rome*. Daarna viel hij in een gat en hij kan dan ook niet zeggen dat de *Prix* hem interessante aanbiedingen heeft opgeleverd of op een andere manier iets voor hem heeft betekend. Later spreekt hij zichzelf echter tegen op dit punt als hij terugblijkt op zijn gehele carrière en toch benoemt dat de prijs hem later in zijn carrière wel ten goede is gekomen. Dit was het moment dat een van de toenmalige juryleden hem benaderde voor een tentoonstelling in het museum SMAK in Gent.

Waar de kunstenaars het unaniem over eens zijn, is dat de *Prix de Rome* niets voor ze heeft betekend in de galeriewereld. Zwierzynska vertelt dat ze na het winnen van de *Prix* zelf naar wat galeries was toegestapt met de vraag of zij haar wilden vertegenwoordigen. Dit zat er absoluut niet in. Ook Gebski geeft aan dat in de galeriewereld niemand onder de indruk was van een *Prix de Rome* winnaar en het hem geen betere positie gaf. Beckett voegt daaraan toe dat de *Prix de Rome* helaas ook niet heeft geholpen om als kunstenaar buiten de Nederlandse grenzen geplaatst te worden. In zijn jaar was de tentoonstelling van de wedstrijd bij het Gemeentemuseum in Den Haag. Naar zijn ervaring kwam daar een zeer regionaal en zelfs lokaal publiek. Meerwaarde van de prijs, begrepen als een internationale positionering in de kunstsector en bekendheid, heeft daar wat hem betreft absoluut niet aan bijgedragen. Dat de tentoonstelling in 2015 bijvoorbeeld bij De Appel Arts Centre in Amsterdam plaatvond is volgens hem al een veel betere keuze.

Op de vraag of de kunstenaars opnieuw mee zouden willen doen, alle positieve en negatieve effecten in acht genomen, is ondanks de uiteenlopende ervaringen het antwoord toch unaniem van wel. Gebski: "Meedoen is al heel belangrijk, daar is de invloed van de prijs al merkbaar.

De aanloop naar de finale toe is een belangrijke tijd en de ervaring is heel leerzaam.”¹⁰⁷ Hij ziet de prijs als een katalysator in zijn carrière, hij is versneld op weg geholpen, echter zou hij daar naar eigen opinie zonder de *Prix de Rome* ook gekomen zijn. Ook Zwierzynska is van mening dat ze hetzelfde bereikt zou hebben zonder de *Prix de Rome*, niettegenstaande heeft het haar wel een enorme *boost* gegeven. Zwierzynska: “De toegevoegde waarde is voor mij toch voornamelijk te vinden in het vage gebied van zelfvertrouwen. Ik durfde sneller met iets te beginnen omdat ik wist dat niet alleen ik het goed vond wat ik maakte, maar de bevestiging had dat anderen het ook goed vonden. Bovendien was het prijzengeld geweldig, want ik kon meteen verder met een nieuw project. Het geeft een enorme boost dat je meteen door kan werken. Dat gaat hier overigens niet alleen op voor de *Prix de Rome*, dat kan elke kunstprijs voor een kunstenaar betekenen.”¹⁰⁸ Ook Beckett zou opnieuw deelnemen, want hij vond het bovenal wel een zeer feestelijke ervaring. Het maakt mensen enthousiast, inclusief hemzelf, en dat was heel prettig. Beckett vindt een kunstprijs een uniek concept, waarbij je als kunstenaar het beste uit jezelf haalt, pure focus vereist is en je jezelf tot het uiterste drijft. Dat is een enorme motivatie die je als jonge kunstenaar goed kunt gebruiken. Hij geeft aan dat het echter belangrijk is de verwachtingen hierbij laag te houden, want het gaat zijns inziens niet om beroemdheid of een carrièrestrategie in de praktijk van een kunstenaar. Het gaat om de kunst.

3.5 Conclusie

Nogmaals moet vooropgesteld worden dat de keuze onbekende kunstenaars te interviewen bijgevolg gekleurde resultaten oplevert. Deze resultaten zijn echter uiterst opvallend. Tegen de verwachting in is gebleken dat de kunstenaars overwegend positief tot zeer positief zijn over het effect van de *Prix de Rome* op hun loopbaan. Alle drie de kunstenaars geven ook aan dat het hen wel degelijk heeft geholpen en zichtbaarheid in de kunstwereld heeft gegeven: ze werden herkend en zelfs nog vele jaren later benaderd door contacten uit de tijd van deelname voor tentoonstellingen. Gebski spreekt bovendien van een invloed van de *Prix de Rome* die nog altijd voelbaar is en doorwerkt. Daarnaast is een resultaat van de interviews dat het prijzengeld de hoofdmotivatie is om mee te doen. Hierin ligt ook een deel van het belang van de prijs. Het prijzengeld geeft de kunstenaar de mogelijkheid direct door te werken aan nieuwe projecten. Dit betekent dat hun carrière in een stroomversnelling raakt. De gemeenschappelijke delers van de drie kunstenaars in die invloed van de *Prix de Rome* zijn publiciteit, zelfvertrouwen, bevestiging en de mogelijkheden die gecreëerd werden voor verdere tentoonstellingen. Voor elk van de kunstenaars is het desalniettemin een zeer individuele ervaring geweest. Dit doet vermoeden dat een groot deel van het effect van de prijs ook

¹⁰⁷ Mondeling interview met Ed Gebski, 21 januari 2016.

¹⁰⁸ Telefonisch interview met Agata Zwierzynska, 18 januari 2016.

te maken heeft met de omstandigheden in de kunstsector van die tijd, het aanzien van de prijs op het moment van deelname, de mate waarin de kunstenaar zelf iets doet of kan doen met de nieuw verworven status en toevalsfactoren.

Aan de hand van de analyse van de cv's van de winnaars van het tijdvak 1993-2011 kan gesteld worden dat het merendeel van de kunstenaars redelijk succesvol is geworden, waarvan een aantal zelfs meer dan dat. In de afgelopen twintig jaar hadden winnaars van *Prix de Rome* solo- en groepstentoonstellingen in diverse belangrijke Nederlandse instituten en galeries en enkelen ook in het buitenland. Een greep uit de Nederlandse musea waar de kunstenaars veel te zien waren: Centraal Museum Utrecht (vijf van de negentien winnaars), Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam (hier presenteerden zeven van de negentien winnaars een of meerdere keren), Stedelijk Museum Amsterdam (vier van de negentien winnaars) en het SMBA (vijf van de negentien winnaars). Van veel kunstenaars is ook werk aangekocht door musea en/of bedrijven. Bovendien hadden vijf van de negentien winnaars een tentoonstelling in Palais de Tokyo in Parijs. Van slechts vijf van de negentien winnaars kan echter gezegd worden op basis van dit onderzoek dat zij nationaal en internationaal zijn doorgebroken. Alicia Framis, Charlotte Schleiffert, Ryan Gander, Mariana Christina Deball en Vivianne Sassen hadden solo- en groepstentoonstellingen bij prestigieuze internationale instituten waaronder het Guggenheim in New York, TATE Modern in Londen en het Centre Pompidou in Parijs. Slechts één van de winnaars vertegenwoordigde Nederland op de Biënnale in Venetië. In hoeverre deze successen te danken zijn aan de *Prix de Rome* blijft moeilijk vast te stellen.

Uit de analyse van de telling van het aantal tentoonstellingen blijkt dat de grootste groei in de carrière, getest in het aantal tentoonstellingen per jaar, bovendien niet direct samenhangt met het jaar waarin van winnen. Een groot aantal van de kunstenaars had juist in de eerste jaren na het winnen van de *Prix* zeer weinig tot geen tentoonstellingen. Opvallend was dat zij later in de carrière desondanks wel veel exposities hadden. De ervaringen van Ed Gebski en James Beckett ondersteunen dit. In de eerste jaren hadden zij nauwelijks tentoonstellingen, Gebski had zich bewust teruggetrokken en voor Beckett lijkt het te wijten aan de minder goede reputatie van de *Prix* op dat moment. Daarentegen is het wel opvallend dat de cv's van de kunstenaars bijna allemaal beginnen kort voor, of met het jaar dat de kunstenaar de *Prix de Rome* won. Dit zal zeker te maken hebben met het feit dat de *Prix de Rome* een aanmoedigingsprijs is en dus relatief jonge kunstenaars meedoen, gezien de leeftijd en carrière. Anderzijds zou het wellicht ook een indicatie kunnen zijn dat de *Prix de Rome* de kunstenaars helpt om zichtbaarheid in de kunstwereld te krijgen en het begin van de carrière markeert. Hiermee kan de prijs als een opstap opgevat worden. Op de ranglijst van *Elsevier* voor de '100 Beste Kunstenaars van Nederland' in de periode 2006-2012, staan slechts drie

van de negentien winnaars van de *Prix de Rome*. Daarnaast zijn het steeds dezelfde drie kunstenaars die terugkomen op de lijst: Schleiffert, Sassen en van Brummelen. Uit het onderzoek van Hermans in 1993 bleek dat het effect op de carrière van het winnen van de *Prix de Rome* slechts een effect op korte termijn is. Het kon niet als een motor voor de carrière gezien worden. Frappant is dat uit de resultaten van dit onderzoek blijkt dat gemiddeld genomen juist het tegenovergestelde het geval is. Uit de analyses van de biografieën bleek dat kunstenaars overwegend pas later in hun loopbaan, grofweg na vijf jaar of langer, aanwezig waren met hun werk op tentoonstellingen van naam.

De doelstelling van de *Prix de Rome* is getalenteerde beeldend kunstenaars te traceren en hen te stimuleren zich verder te ontwikkelen en hun zichtbaarheid te vergroten. Aan de hand van de resultaten van dit onderzoek kan geconcludeerd worden dat de *Prix de Rome* daar in de afgelopen twintig jaar redelijk in geslaagd is. Het effect van de *Prix de Rome* op de carrière van de winnaars lijkt een effect op zowel de korte als de lange termijn. Uit dit onderzoek blijkt dat het winnen van de prijs de zichtbaarheid van de winnende kunstenaars in de kunstwereld vergroot. Dit manifesteert zich in solo- en groepstentoonstellingen in toonaangevende Nederlandse kunstinstellingen, aankopen van werk voor museale collecties en bedrijfscollecties, publicaties of een uitgave van het werk bij een tentoonstelling en in sommige gevallen ook tentoonstellingen in belangrijke internationale musea en galleries. De *Prix de Rome* zet kunstenaars weliswaar op de kaart, niettemin is blijvende bekendheid van de winnaars hier niet onlosmakelijk mee verbonden. Om de effectiviteit van de *Prix de Rome* doeltreffender en volledig te kunnen vaststellen is vervolgonderzoek nodig. Een belangrijke vraag die zich nu voordoet is of de kunstenaars die wel zijn doorgebroken binnen het internationale discours, het winnen van de *Prix de Rome* beschouwen als een opstap naar hun succes.

Conclusie

Uit het historisch onderzoek is gebleken dat voor de kunstenaars prijzen om verschillende redenen van belang zijn, maar dat één hoofdreden centraal staat. Het winnen van een kunstprijz is voor de kunstenaar bovenal van zakelijk belang, doordat de kunstprijz een noodzakelijk financieel hulpmiddel is in de loopbaan van de kunstenaar. De resultaten van het theoretische onderzoek en de *Prix de Rome* casestudy onderstrepen dit: geld is de hoofdmotivator voor kunstenaars om deel te nemen aan een competitie. Hoewel is gebleken dat er een spanningsveld is tussen kunst en competitie door de kapitalistische aard van de wedstrijd, verhindert het de kunstenaars niet om mee te doen. Desalniettemin kan de waarde van een kunstprijz begrepen worden als meer dan een werkbudget alleen. Als de prijs van een bepaald prestige is kan het de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar stimuleren, de kunstenaar zelfvertrouwen en status geven en in het gunstigste geval zichtbaarheid in de kunstwereld betekenen. Het aanzien van de prijs wordt in hoge mate bepaald door de hoogte van het prijzengeld, de kwaliteit en bekendheid van de juryleden en of de kunstenaars die eerder deelnamen 'goed' waren. Ook de locatie van de tentoonstelling die gepaard gaat met de prijs heeft invloed. De kunstenaar wil bij voorkeur een tentoonstelling bij een instituut met internationaal bereik. Het effect van de kunstprijz, in hoofdstuk drie specifiek het effect van de *Prix de Rome*, bleek moeilijk meetbaar. De loopbaan van de kunstenaar is een hoogst individueel pad waar het effect van een kunstprijz moeilijk te vangen is. Het lijkt erop alsof het winnen van de *Prix de Rome* een positieve uitwerking heeft gehad met tentoonstellingen bij prestigieuze nationale en internationale kunstinstellingen en publicitaire aandacht. Uit de interviews met drie, naar het zich liet aanzien, onbekende kunstenaars is bovendien tegen de verwachtingen in gebleken dat de kunstenaars de toekenning van de prijs heel erg waarderen. In hun ervaring heeft de prijs hen op weg geholpen en is het daadwerkelijk van meerwaarde geweest in de carrière. Op de korte termijn was vooral het prijzengeld een stimulans, op de lange termijn werden zij door contacten uit de tijd van deelname aan de *Prix de Rome* herinnerd en benaderd voor tentoonstellingen. Toch kan niet met zekerheid gesteld worden dat deze successen het resultaat van de *Prix de Rome* zijn. Een ander resultaat is dat een kunstprijz geen standvastige positie van de kunstenaar op de Nederlandse kunstmarkt kan verzekeren, evenmin als aandacht van kunstverzamelaars. Dit bleek uit de theorie besproken in hoofdstuk twee en uit de interviews met drie *Prix de Rome* winnaars. Uit de casestudy kwam bovendien naar voren dat slechts drie winnaars in twintig jaar tot de top van Nederlandse kunstenaars gerekend konden worden.

Uit het onderzoek volgt dat de motivatie van organisatoren van kunstprijzen het genereren van aandacht is. Kunstprijzen zijn een effectief marketingmiddel, waarbij de organisatie zich kan profileren op de markt met een veronderstelde autoriteit op het prestigieuze gebied van beeldende kunst. Daarnaast draagt de prijs dan bij aan de naamsbekendheid van die onderneming. Concluderend kan gesteld worden dat de relevantie en effectiviteit van kunstprijzen in Nederland ligt in twee aspecten: het geslaagd aanmoedigen van artistieke ontwikkeling en het verschaffen van financiële middelen om een kunstenaarspraktijk voort te zetten. Het effect is veelal zelfvertrouwen voor de kunstenaar en een feestelijke viering van de kunstenaar en de instelling. Samengevat ervaren de kunstenaars het alsof de prijs hen op weg heeft geholpen, doch niet onontbeerlijk was in hun carrière. In een gebalanceerde situatie kunnen beide partijen profiteren van de kunstprijs: de schijnwerpers worden gericht op zowel de kunstenaars als de organisatie. Het belang van kunstprijzen en het voortbestaan ervan bevinden zich in de stimulerende kracht op de kunstenaarscarrière, het belonen van bijzonder talent en het wijzen op het belang van kunst in de samenleving.

Evaluatie

Dit onderzoek heeft een begin gemaakt het gat in de literatuur over kunstprijzen in Nederland op te vullen en daarnaast een voorbeeld gegeven hoe de effectiviteit van kunstprijzen getoetst kan worden. Terugkijkend op het onderzoek kan gesteld worden dat de gekozen methoden deels toereikend waren. De literatuurstudie voor het historische onderzoek en de samenvoeging van verschillende theorieën van kunst- en cultuurcritici, kunstenaars en ook hoogleraren in economie en politiek in het tweede hoofdstuk leverden interessante resultaten op. Voor de beoogde resultaten van hoofdstuk één en twee was de methodologie geslaagd. Voor het laatste hoofdstuk hadden echter meer interviews afgenomen kunnen worden, hoofdzakelijk met kunstenaars die op basis van de gestelde criteria wel bekend waren geworden. Deze resultaten hadden dan vergeleken kunnen worden met de ervaring van de minder bekende kunstenaars. De keuze ogenschijnlijk onbekende kunstenaars te ondervragen was vooraf gemaakt. De veronderstelling was dat de *Prix de Rome* in de afgelopen twintig jaar, conform de resultaten van het onderzoek van Sytske Hermans uit 1993, niet meer dan een hulpmiddel zou zijn en weinig effect zou hebben op de carrière. Omdat echter na afloop uit de interviews met de onbekende winnaars naar voren kwam dat de prijs wel een positieve, voor de kunstenaars zelf benoembare invloed had op hun loopbaan, ontstaat nu de belangrijke vraag hoe de bekende kunstenaars de invloed van de *Prix de Rome* dan hebben ervaren. Het vergelijken van de resultaten van onbekende en bekende kunstenaars had een adequater antwoord kunnen verschaffen op de vraag wat het effect van de prijs is op de carrière van de kunstenaars. Hierin ligt een belangrijke aanzet voor vervolgonderzoek.

Aanbeveling vervolgonderzoek

Vanuit dit onderzoek zou het interessant zijn om een vervolgonderzoek te doen met verschillende casestudies van kunstprijzen, waarbij van een langere tijdsspanne alle winnende kunstenaars geïnterviewd worden. Voortgaande op de evaluatie van de casestudy, zou een onderzoek dat verschillende grote prijzen bestudeert en een groot aantal bekende en onbekende winnaars analyseert op het effect van de prijs op hun carrière, een beter en doeltreffender inzicht geven in de werkelijke effectiviteit van kunstprijzen. In combinatie met interviews met het bestuur van de prijsorganisatie zou dit interessante resultaten kunnen opleveren. Daarnaast zou vanuit dit onderzoek mogelijk verder gekeken kunnen worden naar de organisatiezijde van kunstprijzen. Een studie waarbij gekeken wordt hoe een kunstprijz zich meer voorbij de Nederlandse grenzen kan positioneren is namelijk van toegevoegde waarde voor de organisatoren van prijzen. De organisaties van kunstprijzen stellen zich tot doel het eigen instituut en de kunstenaars in een internationale context te profileren. Uit de theorie is echter gebleken dat dit doel niet behaald werd. Met een dergelijk onderzoek kunnen aanbevelingen gedaan worden aan de organisatie, om het bereik en de effectiviteit van de prijs voor zowel de instelling als de kunstenaars te vergroten.

Dankwoord

Ik wil graag mijn begeleider Linda Boersma bedanken voor de fijne samenwerking. Met uw hulp, sturing en adviezen heb ik deze scriptie succesvol af kunnen ronden. Bovendien wil ik u bedanken voor de fijne tijd de afgelopen zes jaar, mijn studietijd zou niet hetzelfde geweest zijn zonder u. Ook wil ik graag mijn tweede lezer Annemieke Hoogenboom bedanken. De vondst van 'Het Slagroomtoefje' heeft ervoor gezorgd dat ik mijn onderzoek kon verdiepen. Bovendien bedankt voor uw enthousiasme over het onderzoek. Mijn vader wil ik bedanken voor de steun op alle fronten tijdens mijn studie en het geloof in de keuzes die ik heb gemaakt. Mijn moeder, bedankt voor alles. Zonder jou was ik nooit gekomen waar ik nu ben. Mijn lieve huisgenoot, omdat jouw humor altijd helpt. Tot slot mijn lieve vriend, voor de mooie *cover*.

Bronnenlijst

Boeken, tijdschrift- en krantenartikelen

Atkinson, T., 'The Turner Prize: Ordering the Avant-Garde', *Third Text* 16 (2002) nr. 4, pp. 411-418.

Bevers, A., en Oosterbaan Martinus, W., *Staatsprijzen in Nederland: een onderzoek naar de geschiedenis en de toekomstplannen van staatsprijzen voor cultuur*, 's-Gravenhage 1981.

Blokhuis, M. en Bloem, M., *CXXV: 125 jaar jonge schilderkunst: De Koninklijke Subsidie 1871-1996*, Zwolle 1996.

Bocanet, A., *Uitgesproken Talent. De geschiedenis van de Prix de Rome voor Schone Bouwkunst*, Rotterdam 1990.

Braat, M., 'Erkenning, aandacht, publiciteit. Prijzenovervloed in de kunstsector', *Kunstbeeld* 10 (2012) (oktober), pp. 34-38.

Bronwasser, S., 'Wat niet wordt gezien, bestaat niet: hoe meer prijzen hoe beter', *De Volkskrant* 14 september 2006.

Bruggen, A. (red.), *Overzicht van kunstprijzen: een inventarisatie*, Amsterdam 1978, p. 3.

Button, V., *The Turner Prize*, Londen 2000.

Dinjens, M., 'Kunstprijzen verhogen ook status van bedrijf', *de Volkskrant* 8 november 2008.

Feenstra, A., 'In de prijzen gevallen. Over de zin en onzin van het krijgen van een kunstprijs', in: A. Chavannes (red.), *BK-prijzenboek, jubileumuitgave ter gelegenheid van 20 jaar BK-informatie 1979-1999*, Rotterdam 1999, pp. 50-54.

Fleurbaay, E. en Wal, M. van der, *Koning Willem III en Arti: een kunstenaarsvereniging en haar beschermheer in de 19e eeuw*, Amsterdam 1984.

Hall, C., 'The Turner Prize 1991', *Arts Review* 29 (1991) (november), pp. 591-594.

Hartog Jager, H. van, 'Alicia Framis en de meest recente periode van de Prix', in: M. Tuijn (red.), *Prix de Rome MDCCCXVIII-MMVII*, Amsterdam 2008, pp. 226-246.

Hartog Jager, H. van, 'Altijd prijs: wildgroei aan kunstprijzen', *Metropolis M* 27 (2006) 4 (aug/sept), pp. 26-27.

Hekking, V., 'Uitgesproken talent', *Kunstenaarswijzer* 31 (2001), pp. 16-19.

Hermans, S., *Het slagroomtoefje op de carrière. De effectiviteit van de Prix de Rome*, Utrecht 1993.

Hoogenboom, A., 'Gloriepalmen en gouden dukaten. Kunstprijzen in Nederland in heden en verleden', in: A. Chavannes (red.), *BK- prijzenboek, jubileumuitgave ter gelegenheid van 20 jaar BK-informatie 1979-1999*, Rotterdam 1999, pp. 7-11.

Koelemijer, J., 'Altijd prijs: hoeveelheid kunstonderscheidingen in Nederland groeit explosief', *de Volkskrant* 29 augustus 1997.

Nuchelmans, A., 'Kunstprijzen in Nederland', in: *Handboek Cultuurbeleid*, 's-Gravenhage 2005, pp. I.14.1.1-I.14.1.22.

Reijnders, T., 'Prijzen: heerlijk en niet onontbeerlijk', *Kunstenaarwijzer* 31 (2001), pp. 4-7

Reitsma, E., 'Prix de Rome: kunst en competitie niet langer verdacht', *Vrij Nederland* 7 (1985) (september), pp. 20-28.

Schrofer, J., 'Van groote beloften' 19/20, twee eeuwen Prix de Rome', in: M. Tuijn (red.), *Prix de Rome MDCCCVIII-MMVII*, Amsterdam 2008, pp. 14-28.

Simons, R., 'Wie heeft het meeste succes? Elsevier Top-100 van Nederlandse Kunstenaars', *Elsevier* 18 (2006) 6 (mei) pp. 84-92.

Street, J., 'Showbusiness of a serious kind: a cultural politics of the arts prize', *Media, culture & society* 27 (2005) nr.6 (november), pp. 819-840.

Thornton, S., *Seven days in the Art World*, New York 2008.

Verheul, J., *Nederlandse cultuur en particulier initiatief: oorsprong en ontwikkeling van het Prins Bernhard Fonds en het Nationaal Instituut, 1940-1990*, Utrecht 1990.

Websites

Annet Gelink

<<http://www.annetgelink.com/artists/4-ryan-gander/biography/>>

Agata

<<http://agata.home.xs4all.nl/agatacv.html>>

Cees Krijnen

<http://www.ceeskrijnen.com/texts/texts_ultimate.html>

Charlotte Schleiffert

<http://www.charlotteschleiffert.com/new/?page_id=73>

Dutch Heights

<<http://www.dutchheights.nl/prijzen/de-scheffer>>

Dordrechts Museum

<<https://www.dordrechtmuseum.nl/tentoonstellingen/de-scheffer/>>

Ed Gebski

<<http://www.edgebski.nl/biography/>>

Elsbeth Diederix

<<http://www.elsbethdiederix.com/>>

Femke Schaap

<<http://www.femkeschaap.nl/>>

Guggenheim

<<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/12017>>

Sevcuk

<<http://www.sevcuk.nl/text/CV/dole.html>>

James Beckett

<<http://www.jamesbeckett.tk/>>

Van Harskamp

<<http://www.vanharskamp.net/newpages/cv.html>>

Paul Klemann

<<http://www.paulklemann.nl/>>

Paul Nassenstein

<<http://www.paulnassenstein.com/zen/index.php?p=pages&title=cv>>

Pilvi Takala

<<http://www.pilvitakala.com/cv.html>>

Prix de Rome

< <http://prixderome.nl/over-2/> >

Tate

< <http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize/what-it-is>>

Tegenboschvanvreden

<http://www.tegenboschvanvreden.com/files/cv/Biography_Paul_Kooiker_.pdf>

Vanbrummelendehaan

<http://www.vanbrummelendehaan.nl/Van_Brummelen_%26De_Haan/Presentations.html>

Viviane Sassen

<<http://www.vivianesassen.com/about/cv/>>

ZijlmansJongenelis

<http://zijlmansjongenelis.nl/category/b_projecten>

Diversen

'Anoniem', 'Amsterdamse Kunstprijzen: onderzoek naar het functioneren en voorstel voor een nieuwe opzet', *Amsterdams Fonds voor de Kunst*, Amsterdam juni 2002.

Orsouw, E. van en Nuchelmans, A. (red.), 'Kunstprijzen in Nederland 2007' (diskette), Boekmanstichting Amsterdam 2007.

Mondeling interview met Ed Gebski, 21 januari 2016.

Telefonische interview met James Beckett, 18 januari 2016.

Telefonisch interview met Agata Zwierynska, 18 januari 2016.

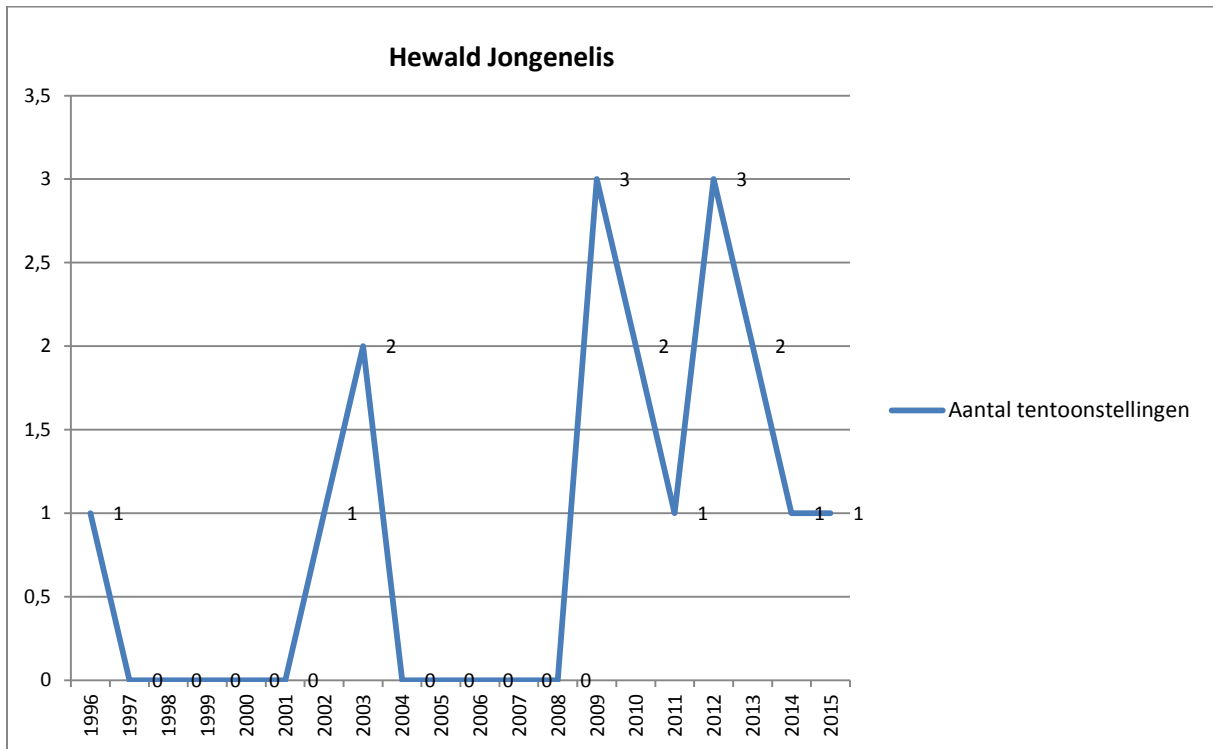
Bijlagen

Bijlage 1. Winnaars *Prix de Rome* 1993-2011

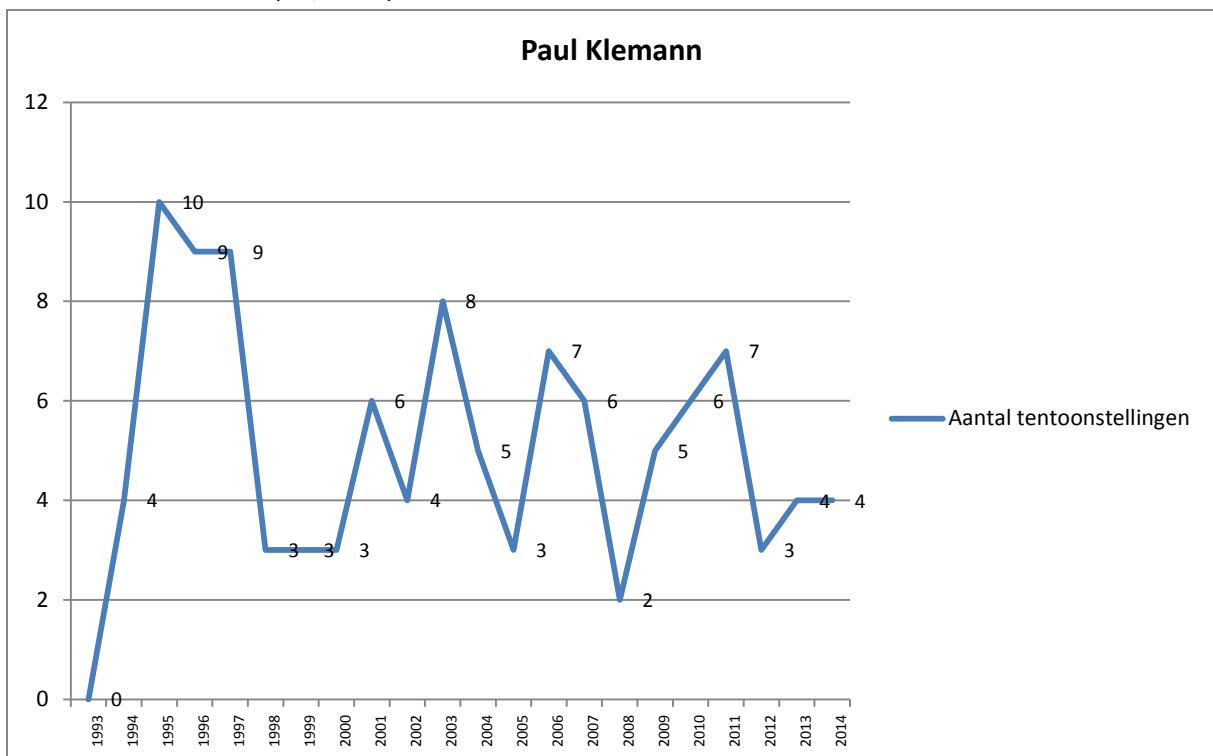
Jaar	Kunstenaar	Categorie	Titel werk
1993	Hewald Jongenelis (NL, 1962)	Grafiek	<i>Plan voor bronbemaling</i>
1993	Paul Klemann (NL, 1960)	Tekenen	<i>Droomtekeningen</i>
1994	Ed Gebski (NL, 1960)	Schilderen	<i>Bar</i>
1994	Ida Lohman (NL, 1961–2007)	Beeldende kunst algemeen	<i>De Linnenkast</i>
1996	Paul Kooiker (NL, 1964)	Fotografie	Zonder titel
1997	Femke Schaap (NL, 1972)	Beeldhouwen	<i>De terugkeer van de kolossale man</i>
1997	Alicia Framis (NL, 1967)	Kunst en Publieke Ruimte	<i>The Walking Monument</i>
1998	Paul Nassenstein (NL, 1966)	Tekenen	<i>Boxer met manager in Hartkamer</i>
1998	Agata Zwierzyńska (Polen, 1972)	Grafiek	<i>Listen, the Telephonebook</i>
1999	Cees Krijnen (NL, 1969)	Beeldende kunst algemeen	<i>The art of Divorce</i>
1999	Charlotte Schleiffert (NL, 1967)	Schilderen	Zonder titel
2002	Elsbeth Diederix (NL, 1971)	Fotografie	<i>Stilleven, melk</i>
2002	Igor Sevcuk (Bosnië, 1972)	Film & Video	<i>Beyond Language</i>
2003	Ryan Gander (Engeland, 1976)	Beeldhouwen	<i>Bauhaus Revisited</i>
2003	James Beckett (Zimbabwe, 1977)	Kunst en Publieke Ruimte	<i>A Partial Museum of Noise</i>
2004	Mariana Castillo Deball (Mexico, 1975)	Tekenen en Grafiek	<i>The Institute of Chance</i>
2005	Lonnie van Brummelen (1969)	Film & Video	<i>Lefkosia</i>
2007	Viviane Sassen (NL, 1972)	Fotografie	<i>Ultra Violet</i>
2009	Nicoline van Harskamp (NL, 1975)	Performance	<i>The Art of Listening</i>
2011	Pilvi Takala (FI/NL, 1981)	Beeldende kunst algemeen	<i>Broad Sense</i>

Bijlage 2. Lijndiagrammen totaal aantal tentoonstellingen per jaar winnaars 1993-2011

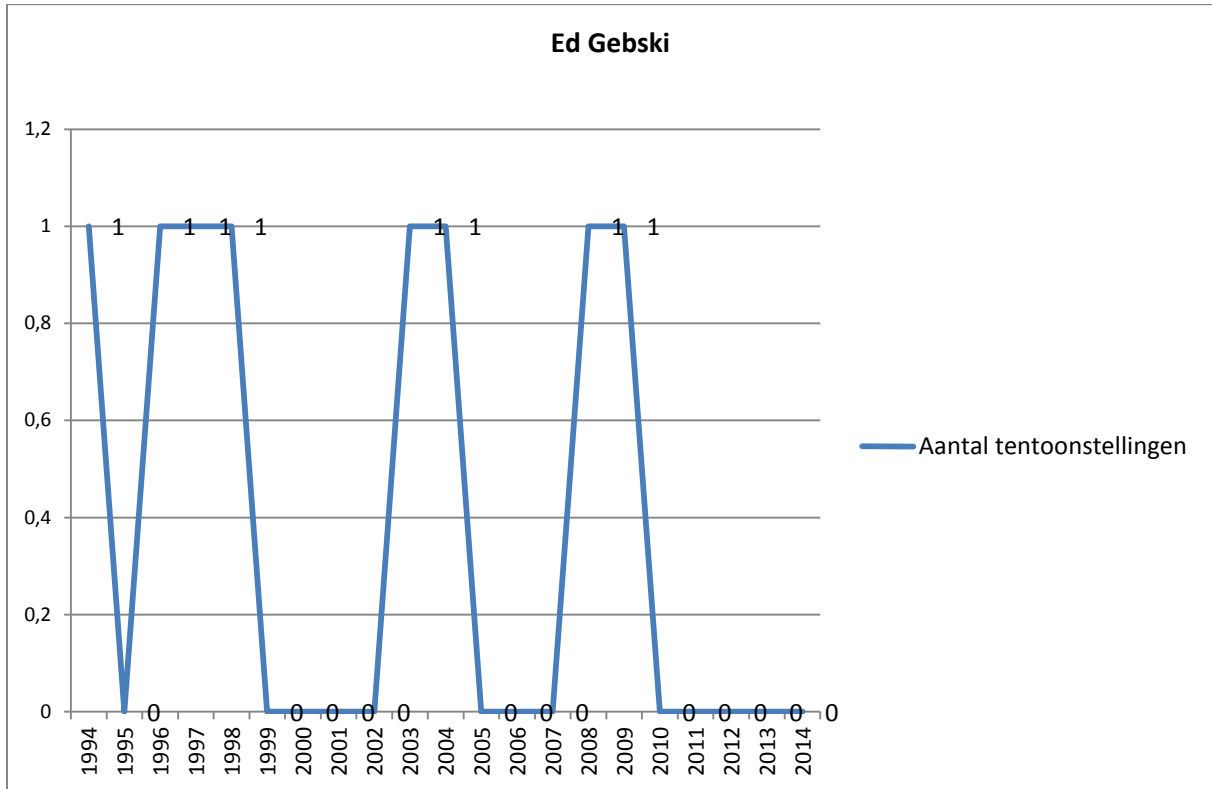
1. Hewald Jongenelis (NL, 1962) Winnaar 1993 Grafiek & Tekenen



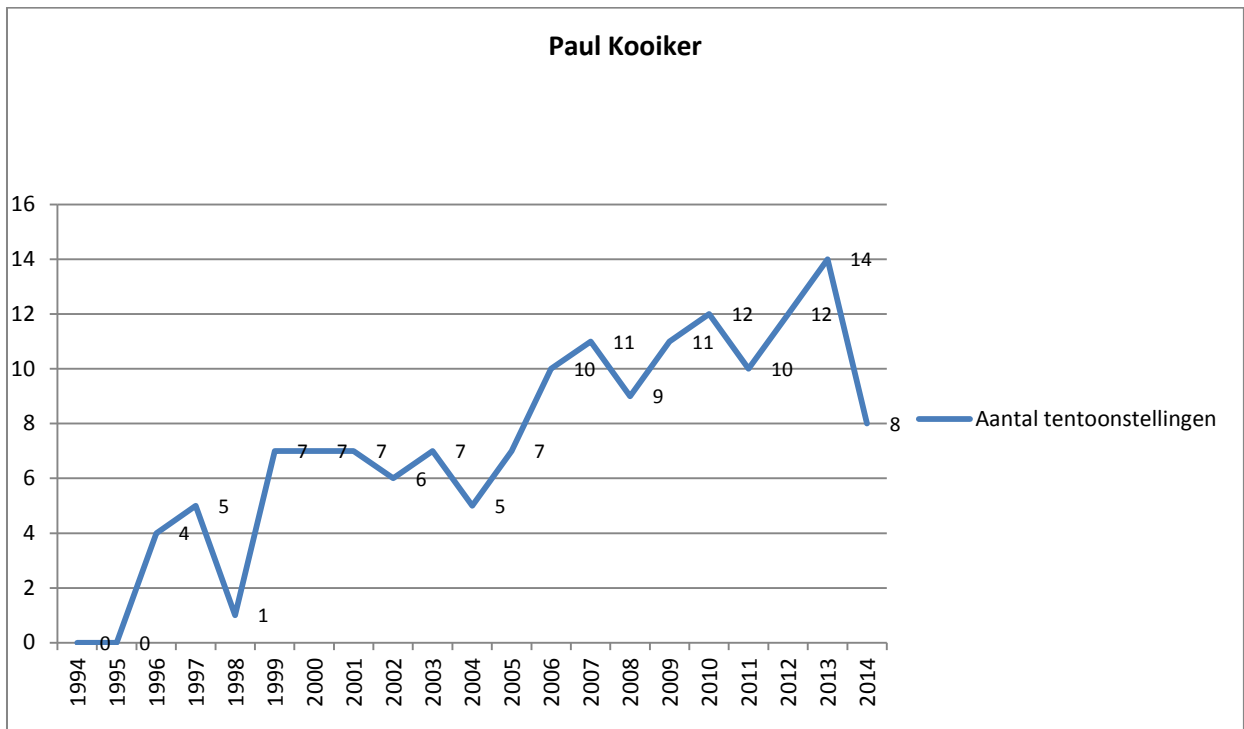
2. Paul Klemann (NL, 1960). Winnaar 1993 Grafiek & Tekenen



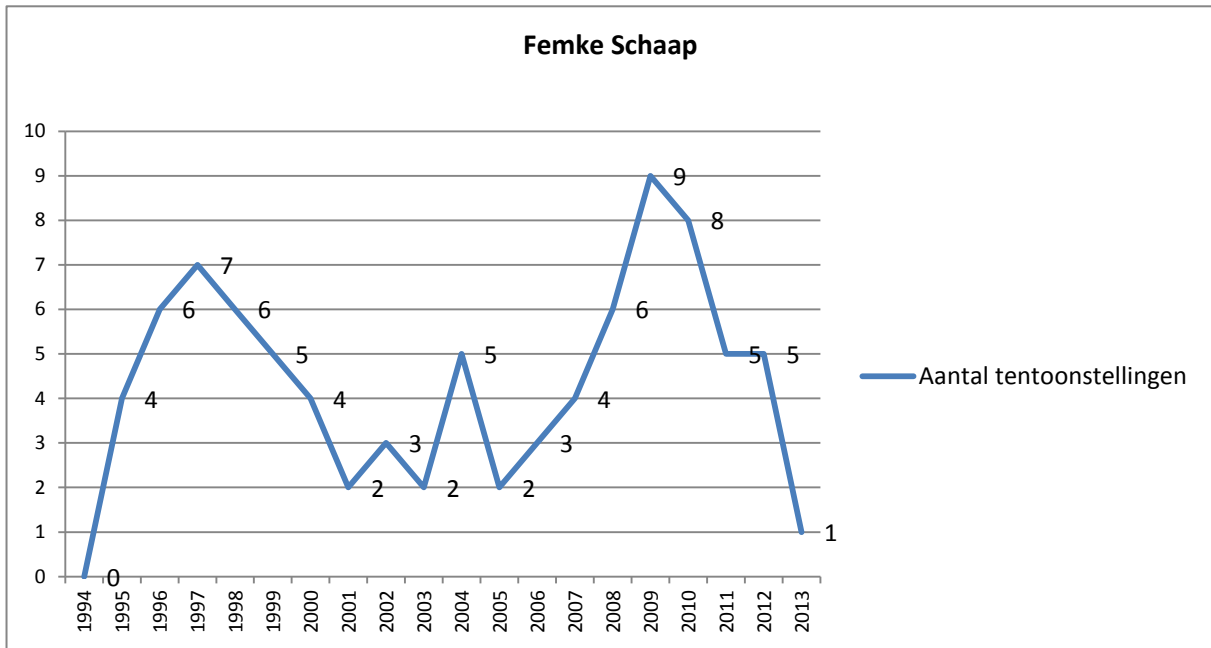
3. Ed Gebski (NL, 1960). Winnaar 1994 Schilderen



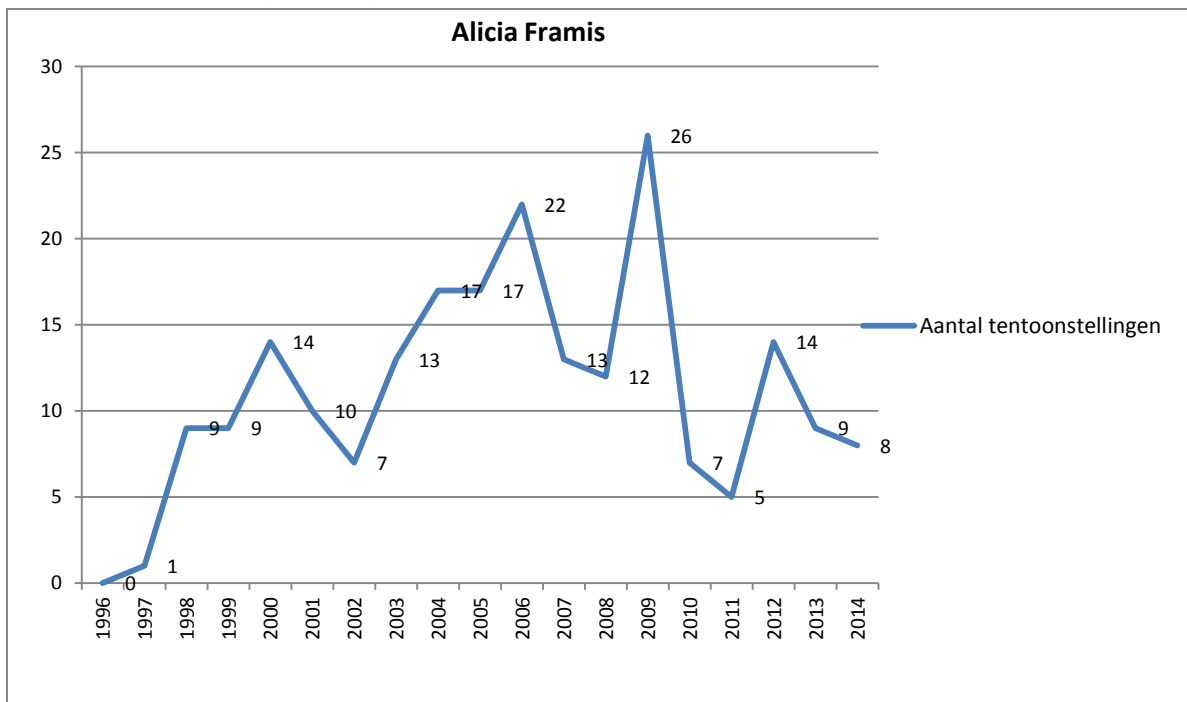
4. Paul Kooiker (NL, 1964). Winnaar 1996 Beeldende Kunst Algemeen



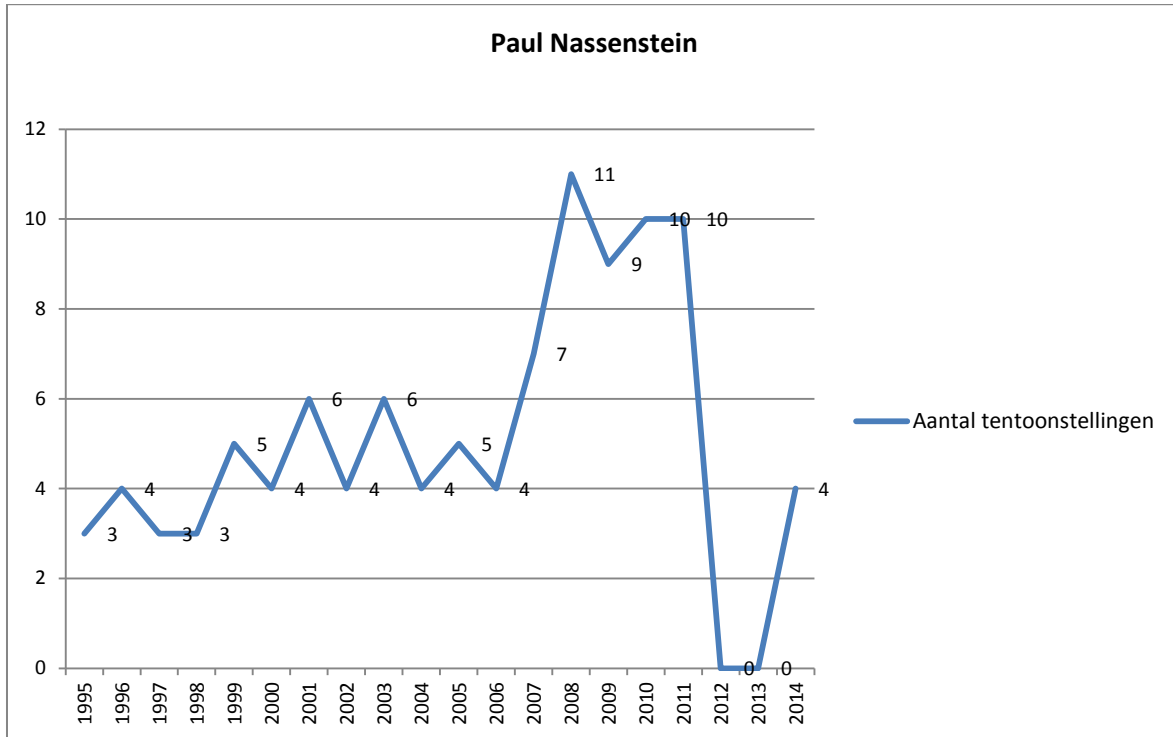
5. Femke Schaap (NL, 1972). Winnaar 1997 Beeldhouwen



6. Alicia Framis (NL, 1967). Winnaar 1997 Kunst & Publieke Ruimte



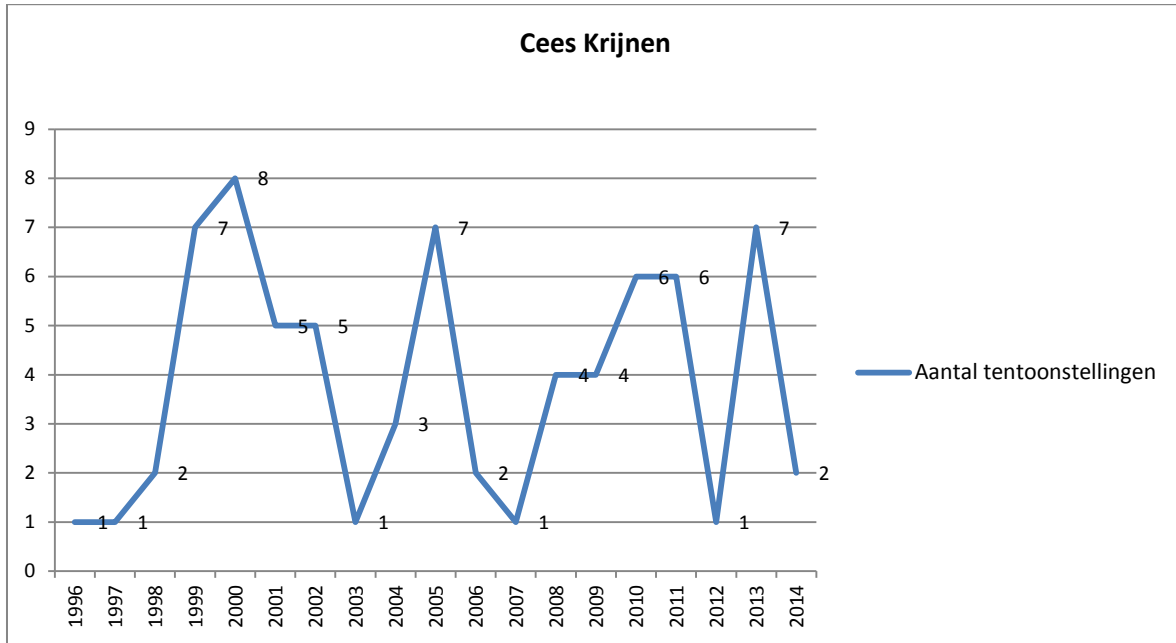
7. Paul Nassenstein (NL, 1966). Winnaar 1998 Tekenen & Grafiek



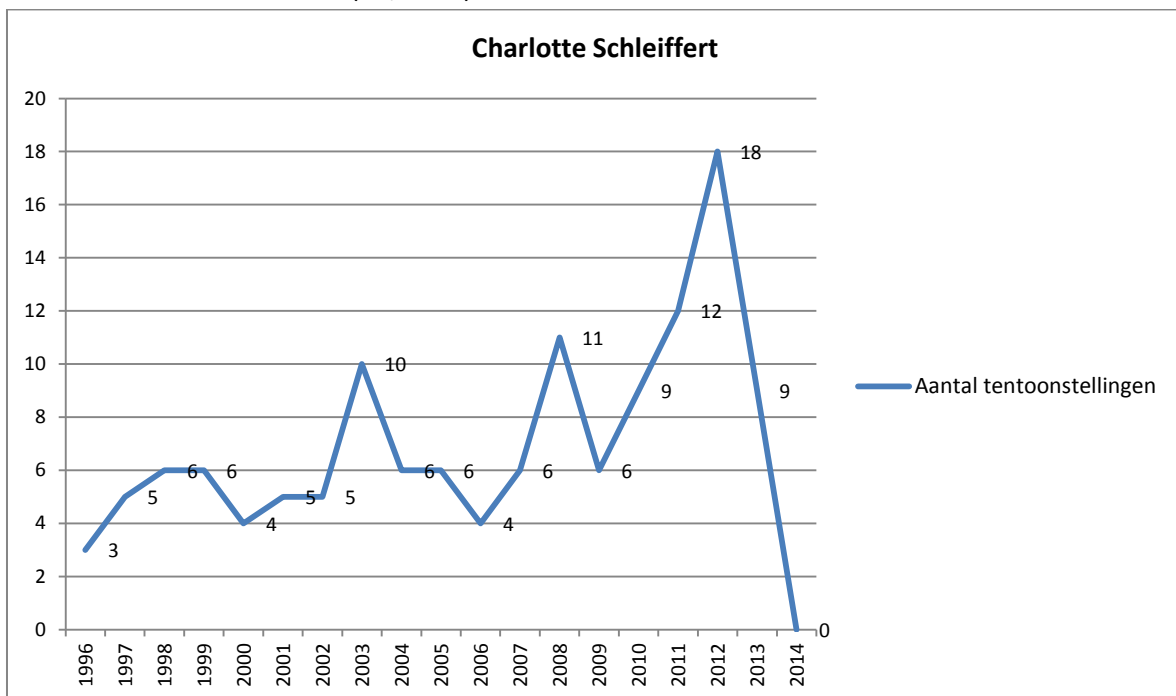
8. Agata Zwierzyńska (Polen, 1972). Winnaar 1998 Grafiek



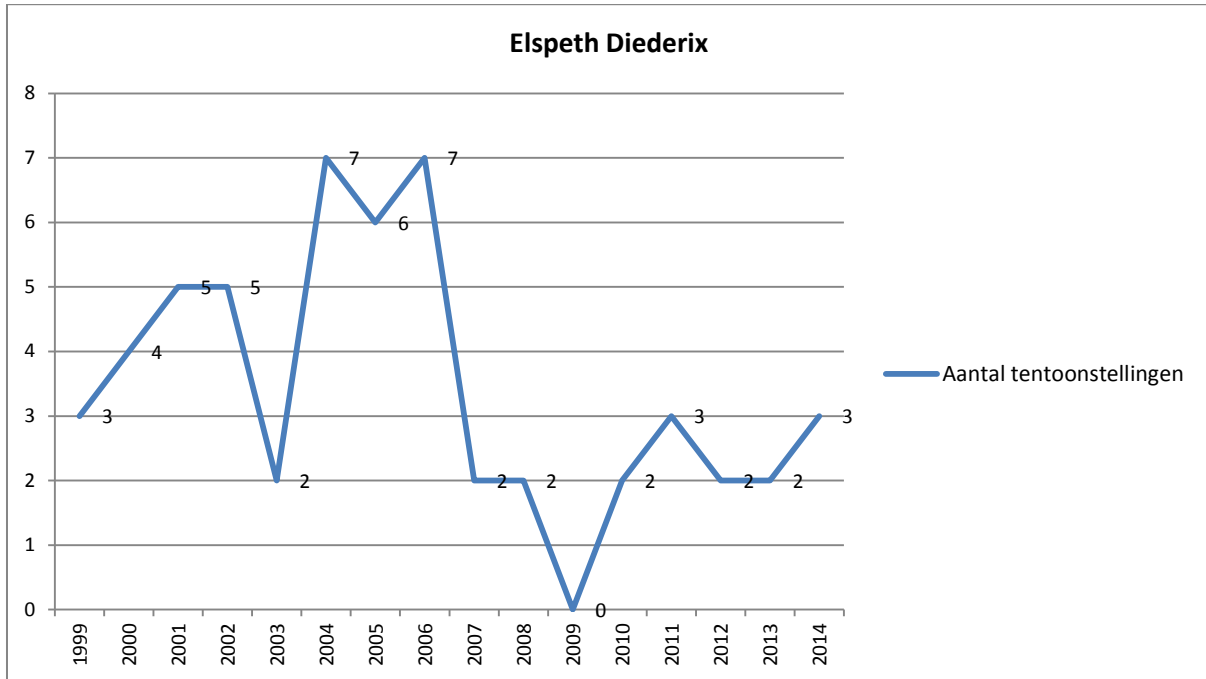
9. Cees Krijnen (NL, 1969). Winnaar 1999 Beeldende Kunst Algemeen



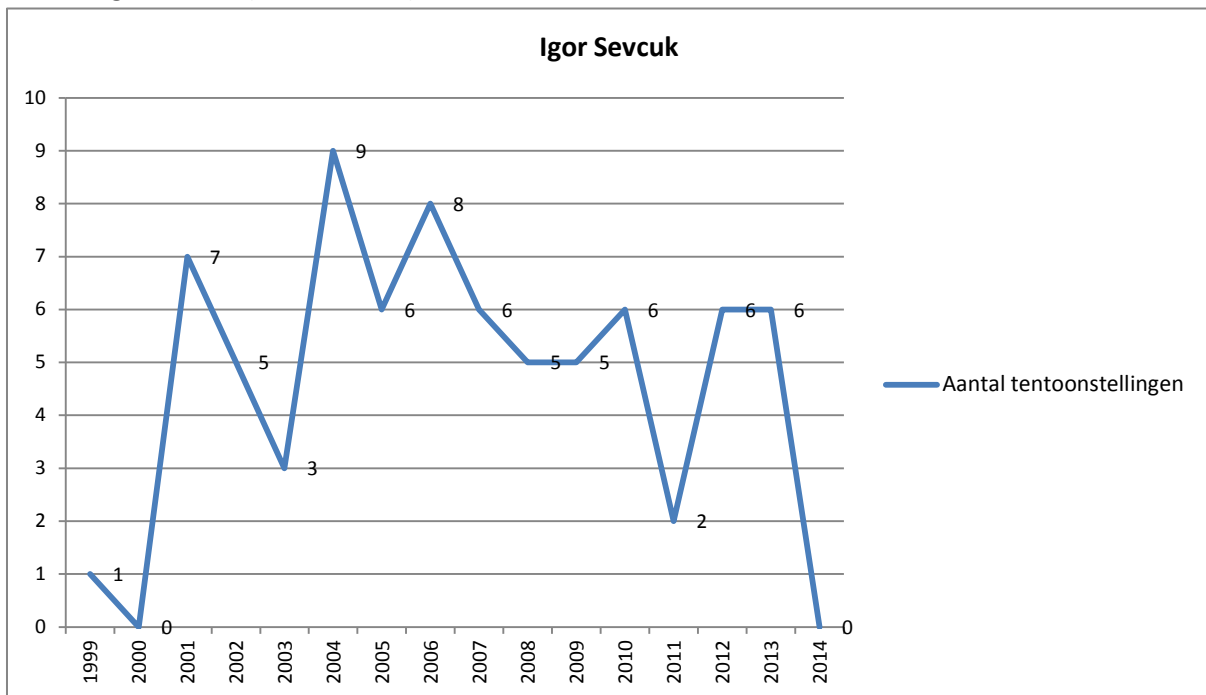
10. Charlotte Schleiffert (NL, 1967) . Winnaar 1999 Schilderen



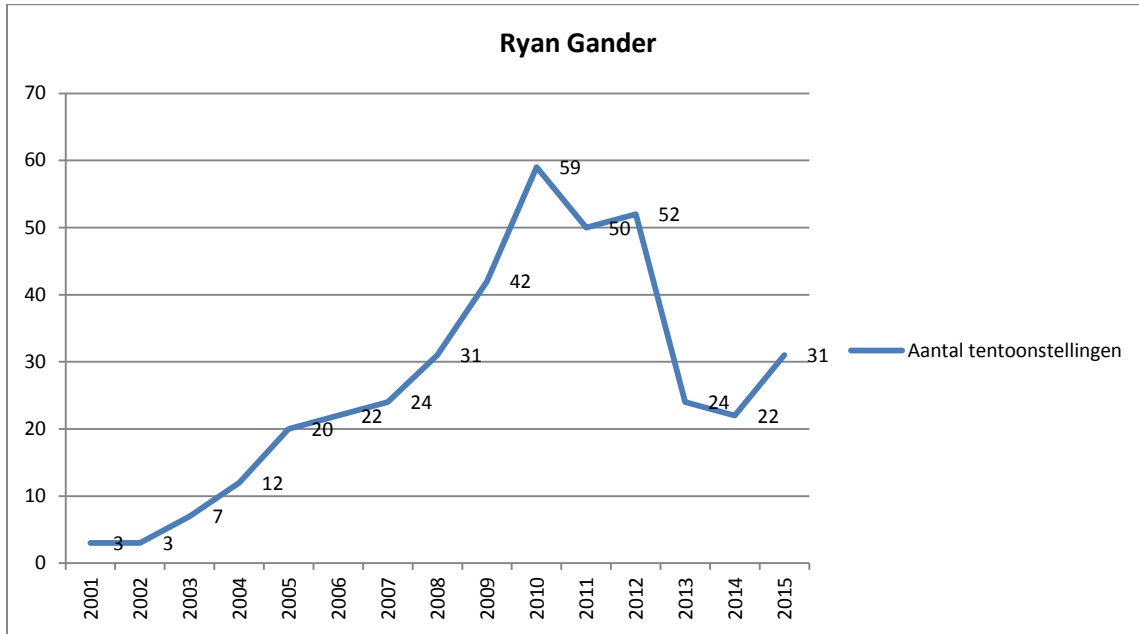
11. Elspeth Diederix (NL, 1971) . Winnaar 2002 Fotografie



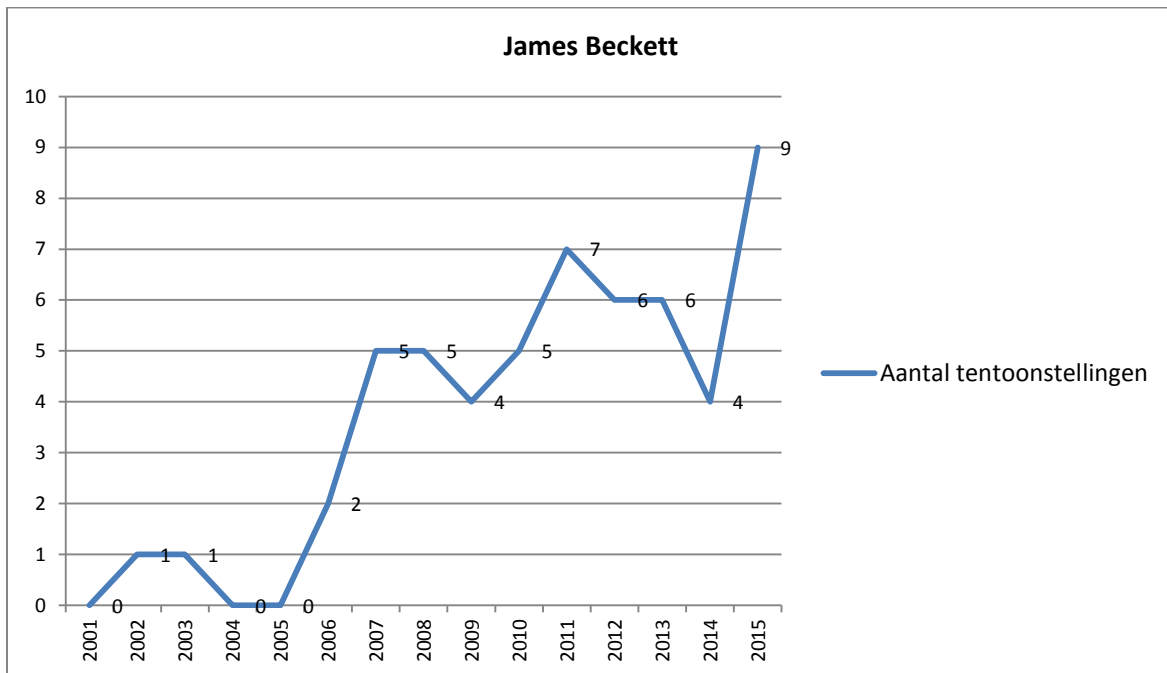
12. Igor Sevcuk (Bosnië, 1972). Winnaar 2002 Film & Video



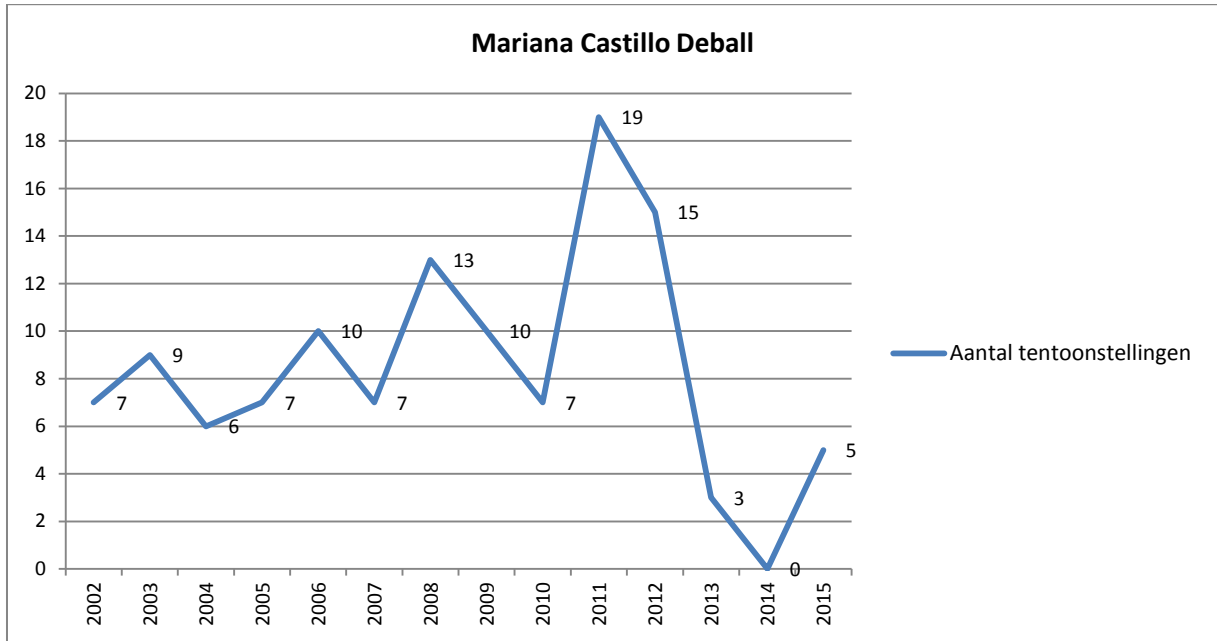
13. Ryan Gander (Engeland, 1976) . Winnaar 2003 Beelhouwen



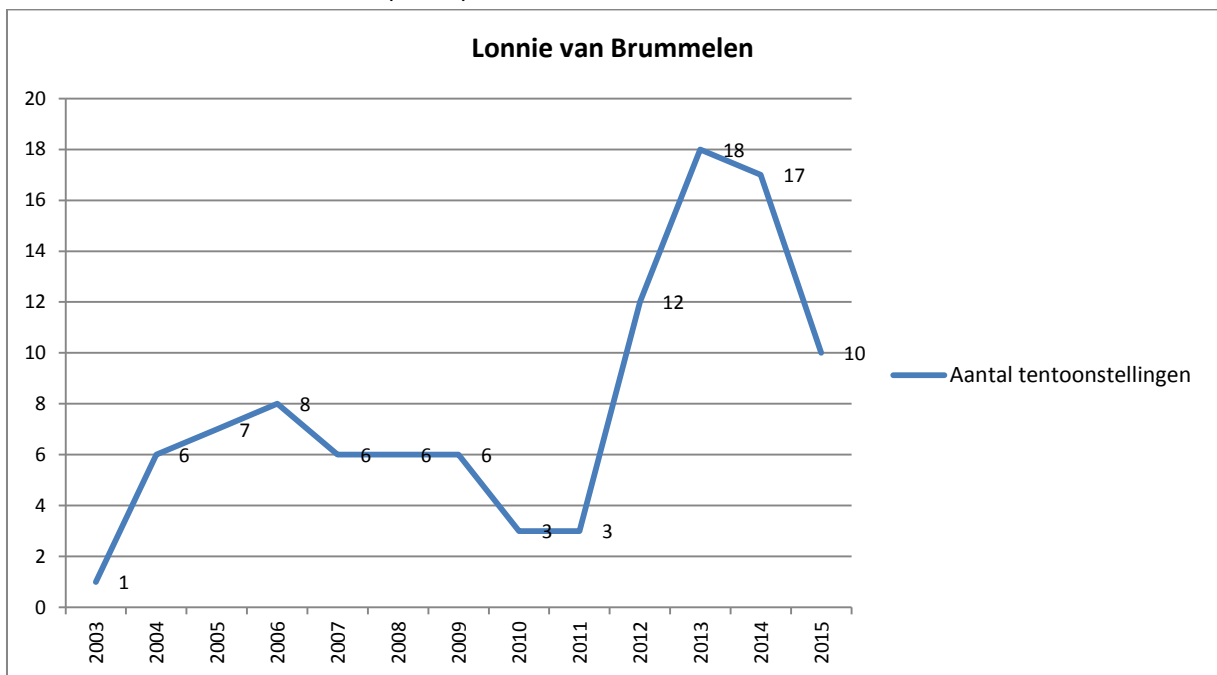
14. James Beckett (Zimbabwe, 1977). Winnaar 2003 Kunst & Publieke Ruimte



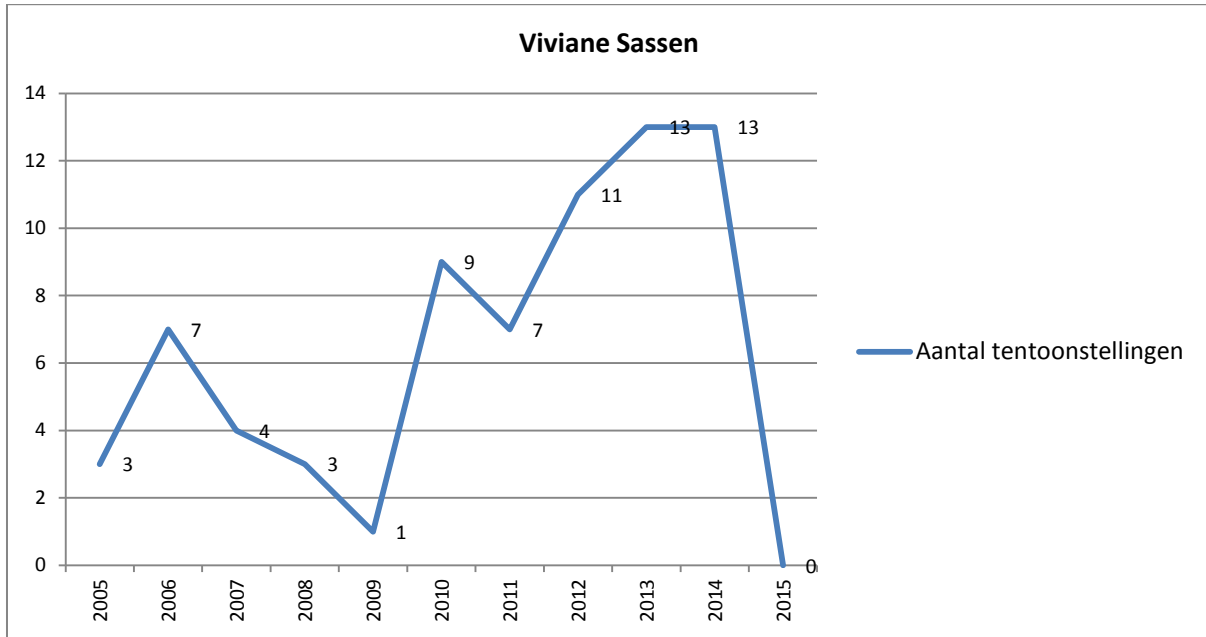
15. Mariana Castillo Deball (Mexico, 1975). Winnaar 2004 Tekenen & Grafiek



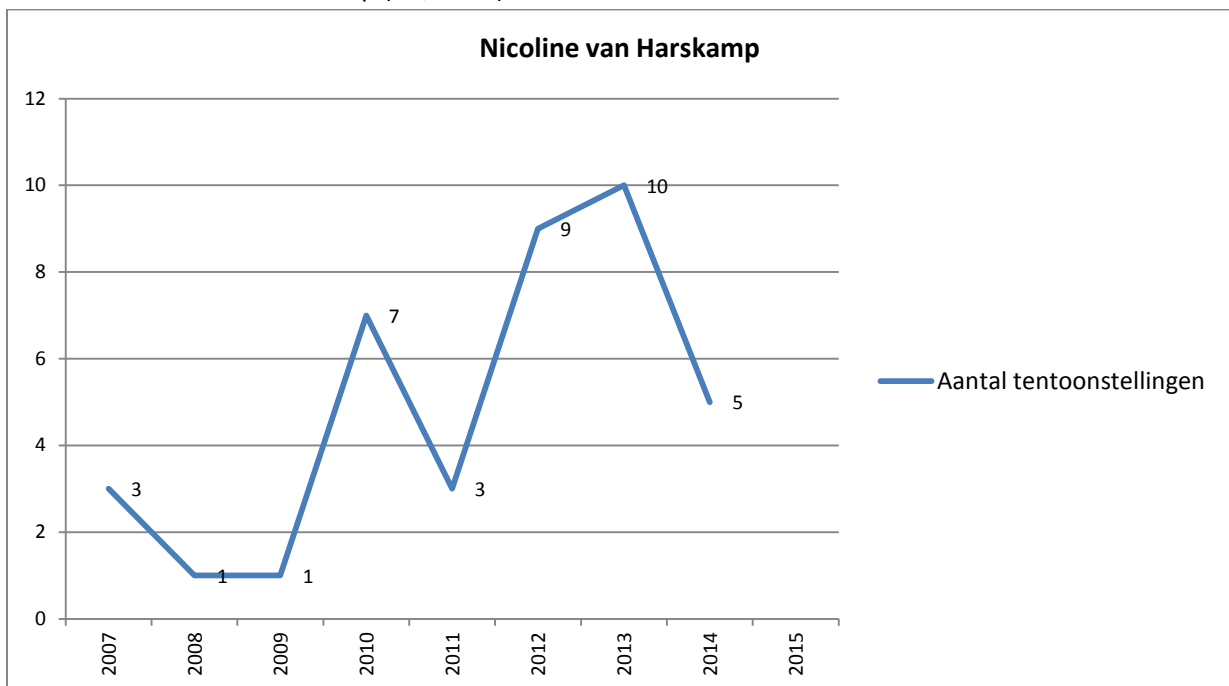
16. Lonnie van Brummelen (1969). Winnaar 2005 Film & Video



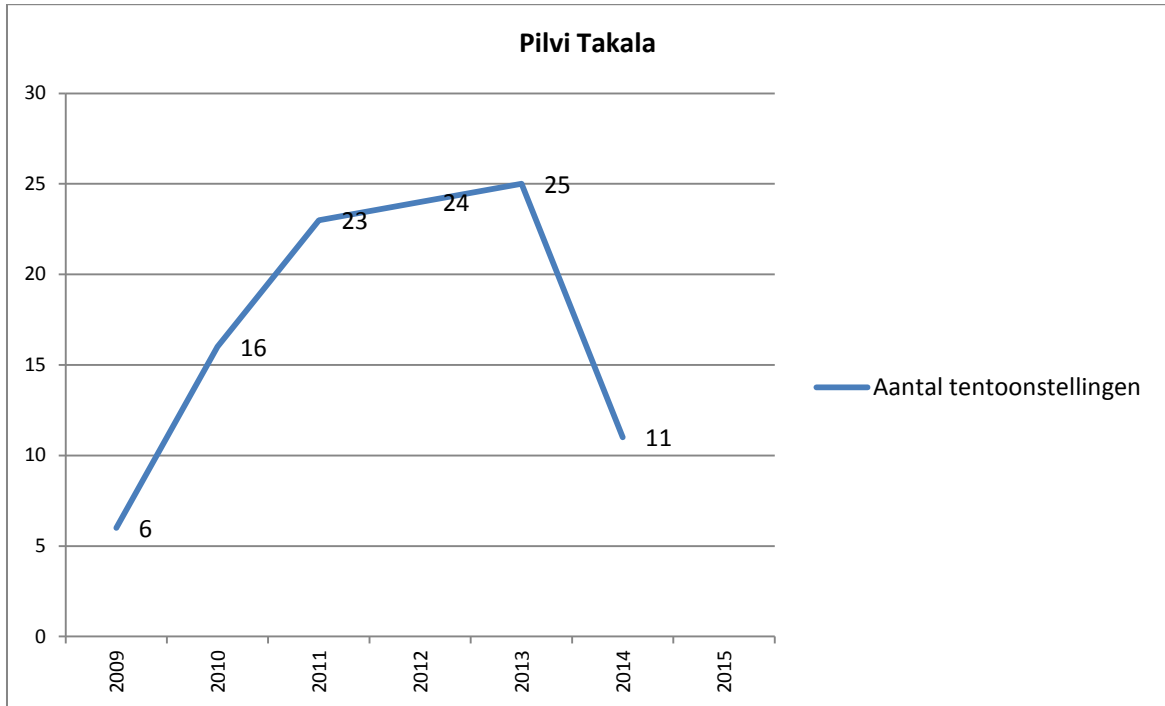
17. Viviane Sassen (NL, 1972). Winnaar 2007 Fotografie



18. Nicoline van Harskamp (NL, 1975). Winnaar 2009 Performance



19. Pilvi Takala (FI/NL, 1981). Winnaar 2011 categorie Beeldende Kunst Algemeen



Bijlage 3. Toelichting en methodiek *Elsevier* kunst Top-100

Door Riki Simons, 28 april 2010.

Website *Elsevier* < <http://www.elsevier.nl/Algemeen/nieuws/2010/4/Kunst-top-100-Editie-2010-ELSEVIER264239W/> >.

Toelichting

Ieder voorjaar publiceert Elsevier de nieuwe editie van de top-100 van Nederlandse beeldend kunstenaars. Hier vindt u de aanvullende informatie en de methodiek waarmee de Kunst top-100 lijst wordt samengesteld.

DE BASIS van de top-100 van Nederlandse kunstenaars:

- Als 'Nederlandse kunstenaars' gelden ook buitenlanders die al minimaal tien jaar in Nederland wonen.
- Punten-scores zijn berekend naar gegevens over het kalenderjaar 2009.
- Die scores weerspiegelen nationale en internationale zichtbaarheid van werk, als basis voor naamsbekendheid.
- Dit gebeurt aan de hand van controleerbare (openbare) gegevens, die gelden als basis voor het vertrouwen waar een duurzame kunstenaarsloopbaan op gestoeld is.
- Dit op basis van activiteiten in zowel musea/kunstinstituten als de (particuliere) kunstmarkt, gewogen naar naamsbekendheid en professionaliteit van locaties (zoals museums en galeries) in drie categorieën A, B, C. (Met een aparte categorie D voor buitenlandse instellingen en galeries met een professioneel expositieprogramma en professionele expositieruimtes maar waarvan belang van een afstand (te) moeilijk te beoordelen is; 200 punten.)

Deze top-100 weegt kunstenaarsactiviteiten en -carrières volgens internationale criteria. Het is waar dat wat internationale activiteiten van Nederlandse kunstenaars betreft, de grote overheidsfondsen als de Mondriaan Stichting en het Fonds BKVB de touwtjes grotendeels in handen hebben - maar dit niet helemaal.

Wij hebben een open postbus voor informatie: kunsttop100@elsevier.nl En iedereen die op eigen initiatief een expositie in het buitenland organiseert kan ons dit laten weten. Overigens belanden ook mét steun van die grote fondsen de meest Nederlandse kunstenaars in het buitenland in de meest voorkomende C-categorie van musea, instellingen of galeries.

Ondanks de internationale criteria, staan er toch heel wat kunstenaars in de top-100 die uitsluitend een nationale carrière hebben.

Er zijn in Nederland ook beeldend kunstenaars die alleen (of vooral) verkopen en exposeren via een eigen persoonlijk netwerk, dus buiten de circuits van musea en galeries om. Die vindt u niet in de top-100. Hun werk is niet voldoende openbaar-zichtbaar, hoeveel verzamelaars ze ook mogen hebben.

Er zijn ook kunstenaars met een 'teruggetrokken carrière', meestal met een tijdrovende ambachtelijke manier van werken. Zij brengen een groot gedeelte van hun leven in hun atelier door. Ze produceren maar weinig werk, exposeren bijvoorbeeld maar een keer in de drie jaar bij (dezelfde) galerie, en verkopen daar zo veel van die kleine productie dat ze niet nóg ergens een expositie kunnen houden. Toch bouwen zij gestaag aan een serieus oeuvre.

Dit soort kunstenaar doet er (relatief) lang over om in de top-100 terecht te komen, maar er is een groeiend aantal musea dat solo-exposities van ambachtelijk werk organiseert. En met voldoende belangstelling voor dat werk zal daarvan toch al snel al ook iets in veiling terecht komen, alleen al omdat er bij zo'n lage productie ook al snel meer vraag is dan aanbod.

En kómt er vroeg of laat een solo-expositie in een museum, dan speelt ook het 'onzichtbare' deel van onze ranglijst een rol. Deze longlist, die ieder jaar groeit, telt nu meer dan 1000 kunstenaars. De plaatsen vanaf 101 zijn onzichtbaar, maar bestaan wel degelijk. Ook die kunstenaars hebben dus punten, alleen in 2010 minder dan de 650 punten van plaats 100.

Maar als 'extra punten' telt voor iedere top-100 lijst 15% mee van het gemiddelde van het aantal punten van de afgelopen drie jaar. Als een kunstenaar op een gegeven moment toch de top-100 haalt, kunnen juist die onzichtbare plaatsen in vorige jaren, waar 15% dan van meetelt, ineens een aantal plaatsen schelen.

DE GEGEVENS voor de top-100 editie 2010 betreffen alleen het kalenderjaar 2009. Tentoonstellingen tellen alleen mee in het jaar waarin ze geopend werden.

De informatie voor de gegevens komen uit verschillende bronnen:

1. In toenemende mate van de kunstenaars zelf, die steeds meer begrijpen hoe informatief zo'n top-100 lijst met een helder uitgangspunt en duidelijke criteria kan zijn. Of die dit, zoals Pat Andrea het omschrijft, 'een leuk spelletje' beginnen te vinden.
2. Door Elsevier aangeschreven Nederlandse musea die de top-100 vragenlijst invulden; verdeeld naar internationale, nationale en regionale bekendheid, volgens een ranking over drie categorieën A, B en C.
3. Door Elsevier aangeschreven binnen- en buitenlandse galleries die onze vragenlijst invulden. Ook dit jaar bleek weer dat kunstenaars steeds zelfstandiger opereren.
4. Onze selectie uit het grote aantal buitenlandse kunstenaarsactiviteiten die de Stichting Internationale Culturele Activiteiten (SICA) voor 2009 registreerde. Dit volgens de eigen normen van de Elsevier top-100: alleen solo-exposities, in professionele instituten die openbaar controleerbaar zijn.
5. Verzamelsites met informatie over tentoonstellingen, zoals artfacts.net en galleries.nl.
6. Professionele veilinginformatie-sites zoals artnet.com en enartprice.com.
7. Grote internationale veilinghuizen.
8. Nederlandse en buitenlandse uitgevers van kunstboeken.

DE PUNTENVERDELING

- solo-expositie in een Nederlandse galerie: 150 punten
- solo-expositie in een Nederlands museum: A/B/C - 400/300/250 punten; voor ranking van Nederlandse musea naar categorie: zie onderaan
- aankoop van werk door een Nederlands museum: A/B/C - 300/200/150 punten
- representatie op een van de drie belangrijkste internationale kunstbeurzen: Art Basel, Art Basel Miami Beach, Frieze Art Londen; 325 punten per vermelding op de pagina van een galerie in de beurscatalogus; 150 punten extra voor een reproductie van werk op die pagina; 225 punten voor een representatie in een junior-afdeling van de beurs (zoals Ars Nova in Basel)
- solo-expositie in een buitenlandse galerie:
 - categorie A, internationale top: 450 punten;
 - categorie B, met internationale bekendheid: 350 punten;
 - categorie C en D respectievelijk 250 en 150 punten.(voor voorbeelden uit de categorieën galleries: zie onderaan)
- solo-expositie in een buitenlands museum:
 - categorie A, internationaal top-instituut: 1000 punten;

-categorie B, met internationale bekendheid of een nationaal museum: 500 punten;
-categorie C, geen internationale relevantie m.b.t. kunst: 300 punten.
-categorie D, instelling met een professioneel expositieprogramma en -ruimtes maar waarvan waarde en zichtbaarheid moeilijk te beoordelen is: 200 punten (voorbeelden uit de eerste drie categorieën musea: zie onderaan)

- boekuitgave over het werk van een kunstenaar, of catalogus bij museumtentoonstelling: 500 punten (galerie-uitgave/eigen uitgave/kleine publicatie: 225 punten)
- artikel over een kunstenaar in een van de vijf meest gelezen internationale vakbladen ArtReview, Artforum, The Art Newspaper, Art & Auction, Frieze: 500 punten (review-artikel: 350 punten).
- Veilingresultaten (artnet.com en artprice.com):
-naar aantal geveilde werken: 1 tot 10 levert 200 punten op; 10 tot 50 levert 400 punten op; meer dan 50 levert 600 punten op;
-naar prijsklasse (alleen bij drie of meer verkochte werken), het gemiddelde van de drie hoogste verkoopprijzen: tot 10.000 dollar: 300 punten; tussen 10.000 en 50.000 dollar: 600 punten; tussen 50.000 en 100.000 dollar: 900 punten; tussen 100.000 en 500.000 dollar: 1400 punten; tussen 500.000 en 1 miljoen dollar: 1900 punten;meer dan 1 miljoen dollar: 2400 punten.
- plaats in een internationale ranking:
-1000 punten voor een ranking in: Capital Kunstkompas,Power 100 ArtReview, Art & Auction Power Top;
-500 punten voor een ranking in 'Capital top-50 nieuw talent' en 'ArtReview 100 Future Greats'. - extra: 15% van het gemiddeld per jaar behaalde aantal punten zoals verzameld in de edities van 2007, 2008 en 2009 van Elseviers longlist van Nederlandse kunstenaars.

Nederlandse musea in categorieën, volgens de waardebeoordeling door een internationaal panel (zie boven)

Categorieën:

- A: internationaal top-museum van hedendaagse kunst
- B: internationaal bekend museum
- C: museum zonder internationale relevantie

A

Museum Boijmans, Rotterdam
Stedelijk Museum, Amsterdam
Van Abbe Museum, Eindhoven

B

Bonniefantemuseum, Maastricht
De Pont Stichting, Tilburg
Gemeentemuseum, Den Haag
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

C

Arnhems Museum, Arnhem
Centraal Museum, Utrecht
Cobra Museum, Amstelveen
De Hallen, Haarlem (Frans Hals Museum)

Drents Museum, Assen
Fotomuseum, Den Haag
Fries Museum, Leeuwarden
GEM, Den Haag
Groninger Museum, Groningen
Het Domein, Sittard
Huis Marseille, Amsterdam
Museum Beelden aan Zee, Scheveningen
Museum De Paviljoens, Almere
Museum Jan van der Togt, Amstelveen
Noord-Brabants Museum, Den Bosch
Rijksmuseum Twente, Enschede
Scheringa Museum voor Realisme, Spanbroek
Stadsgalerij, Heerlen

Buitenlandse musea en kunstinstellingen, voorbeelden uit de categorieën A, B en C:

A

Caixa Forum, Barcelona
Hayward Gallery, Londen
Jeu de Paume, Parijs
Kunsthau, Zürich
MOCA, Los Angeles
Modern Art Oxford, Oxford
Museum of Contemporary Art, Chicago
Museum of Modern Art, New York
New Museum, New York
South London Gallery, Londen
Studio Museum Harlem, New York
Tate Modern, Londen

B

Australian Center of Photography, Sydney
Berkeley Art Museum, San Fransisco
Camden Art Center, Londen
Chisenhale Gallery, Londen
Douglas Hyde Gallery, Dublin
Fotomuseum, Winterthur
Irish Museum of Art, Dublin
IVAM, Valencia
Kunst Museum, Bonn
Kunstmuseum Baden-Baden
MARTa, Herford
Miami Art Museum, Miami
Musée d'Art Contemporain, Montreal
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
Palais de Tokyo, Parijs
Palais des Beaux Arts, Brussel
Parasol, Londen

C

Bremerhafen Kunsthalle
Centre d'Art, St. Nazaire
Danubian Meulensteen Museum, Bratislava
Fotomuseum Antwerpen
Künstlerhaus Bethaniën, Berlijn
Le Plateau, Paris
Magasin 3, Stockholm
Museum Dhondt-Dhaenen, Deurle

Museum für Angewandte Kunst, Wenen
Museum Haus Löwenberg, Gengenbach
Museum Moyland, Kleve
Museum of Photography, Dayton Beach
Museum Sztuki, Lodz
Natural History Museum, Budapest
Nevada Museum of Art, Reno
OPA Guadalajara
Palazzo Comunale, Sestri Levante
The Baltic Art Center, Visby
Triple Candle Gallery, New York
Z33, Hasselt

Buitenlandse galleries, voorbeelden uit de categorieën:

A

Andrea Rosen, New York
Frith Street Gallery, Londen
Haunch of Venison, Londen/Zürich
Koynagi, Tokio
Victoria Miro, Londen
Zeno X , Antwerpen
Zwirner & Wirth, New York

B

Bob van Orsouw, Zürich
Carlier/Gebauer, Berlijn
Crousel, Parijs
Friedrich, Basel
Gimpel Fils, Londen
Krinzinger, Wenen
Nichido Contemporary Art, Tokio
Peres Projects, Los Angeles/Berlijn
Studio d'Arte, Canaviello
Tania Bonakdar, New York
Tim van Laere, Antwerpen

C

ABC, Boedapest
Ar/ge, Bolzano
Bismarck, Bremen
Blindarte, Napels
Borchhardt, Hamburg
C/O Gallery, Berlijn
Clint Roenisch, Toronto
Dean Project, New York
Galleria 70, Milaan
I-20, New York
L'Aquario, Rome
Laura Russo, Tokio
Lipanje Puntin, Rome
LMAK, New York
Pickled Art, Peking
Ruth Bachofner, Los Angeles
Stepczynsky, Genève
T293, Napels
Valentina Bonomo, Rome
X-ST, Istanbul
Yanagisawa, Saitama

Bijlage 4. Interviewvragen

- At the time you won the Prix de Rome there was a free entry procedure. What was your motivation to submit?
- How would you describe the consequences winning the Prix de Rome had on your career?
- How do you think your career would have looked like if you wouldn't have won the Prix de Rome?
- The goal of the Prix the Rome is to 'trace talented artists and promote their further development and visibility'. Also the aim is to give the artist a kick start into their career. Do you feel like these goals are achieved and why?
- How would you describe the value the Prix de Rome added to your career? (For example effect on your reputation or famousness)