

Crowdfunding voor kunstenaars

De (on)mogelijkheden voor kunstzinnige autonomie op crowdfundingplatforms

Iris Molenkamp

3819663

Taal- en Cultuurstudies

Begeleiding: dr. Kees Vuijk

2015-2016, blok 4

2016-06-24

Inhoudsopgave

Samenvatting.....	1
Inleiding.....	2
Overzicht: crowdfunding.....	2
Onderzoek naar crowdfunding: kritische vragen.....	3
Autonomie als rode draad.....	5
Autonomie: ontwikkeling en kritiek.....	9
Van ambacht tot autonomie.....	9
Autonomie vandaag de dag: financieel, politiek, esthetiek.....	9
Politieke autonomie.....	12
Financiële autonomie.....	15
Esthetische autonomie.....	16
Conclusies en discussie.....	19
Literatuurlijst.....	21
Webpagina's.....	22

Samenvatting

Digitale crowdfunding is sinds 2009 in opkomst en de groei is nog niet gestopt. Reward based platforms, zoals Kickstarter, Patreon en Voordekunst worden breed gebruikt door de culturele sector. Deze ontwikkeling heeft ook aangezet tot wetenschappelijk onderzoek, onder meer naar de relaties van kunstenaars met de markt, de overheid en hun publiek of fans. Crowdfunding grijpt in op de bestaande mate van vrijheid of afhankelijkheid in die relaties en zo rijst de vraag of crowdfunding ook de autonomie van de kunstenaar beïnvloedt. In deze scriptie wordt daarom gekeken naar de mogelijkheid tot politieke, financiële en esthetische autonomie van kunstenaars op crowdfunding.

Inleiding

Overzicht: crowdfunding

Digitale crowdfunding is in opkomst sinds 2009 en de groei is nog niet gestopt. Inmiddels zijn er vele verschillende platforms, waarop individuen en beginnende bedrijven een project kunnen starten en een bedrag inzamelen via veel, vaak kleine, bedragen. In de introductie tot de speciale editie over crowdfunding van *California Management Review* onderscheiden Lee Fleming en Olav Sorenson vier vormen van crowdfunding, gebaseerd op de *quid pro quo*-relatie tussen projectstarter en geldschieter: "equity", "debt", "reward" of "charity"¹. Bij crowdfunding gebaseerd op "equity" verkoopt een bedrijf aandelen. Deze vorm is niet gebruikelijk in Europa, omdat de nationale wetgeving vaak in strijd is met het principe². "Debt" crowdfundingplatforms laten individuen (of groepen) van elkaar lenen, zonder tussenkomst van een bank³. Onder "charity" scharen Fleming en Sorenson de platforms die zich speciaal richten op goede doelen. Hier krijgt een donateur niets terug voor zijn geld, behalve "the satisfaction of doing good or helping someone realise a dream"⁴. Wel is het over het algemeen gebruikelijk om donateurs op de hoogte te houden van de vorderingen die gemaakt kunnen worden met behulp van hun geld⁵. Ook "reward-based sites" zijn vaak opgezet als donatieplatforms, waarbij het aanbieden (en opleveren) van een beloning vrijblijvend is⁶. Fleming en Sorenson zien in reward-based crowdfunding dan ook de grootste ontwikkeling, ondanks dat dit type in financiële omvang onderdoet voor zowel debt als charity crowdfunding⁷. De auteurs wijzen op de verschuiving in mentaliteit die sinds 2000 heeft plaatsgevonden, toen het misschien mogelijk, maar zeer ongebruikelijk was om geld over te maken via het internet⁸.

Crowdfunding – met name reward-based – en de culturele sector gaan hand in hand. Zo biedt Kickstarter een onderverdeling van 15 categorieën die vrijwel exclusief creatief zijn: van 'art' tot 'technology'⁹. Op dit moment zijn er meer dan 600 projecten elk in de grootste vier groepen (film & video; games; music; technology) en alleen binnen dance en journalistiek zijn er minder dan 100 campagnes bezig. Op Indiegogo kunnen projectstarters kiezen uit 24 categorieën, waarvan de helft

1 Fleming en Sorenson, "Financing by and for the masses", 7-8.

2 Ibid., 7.

3 Ibid., 7-8.

4 Ibid., 7.

5 Ibid., 8.

6 Idem.

7 Ibid., 9-10.

8 Ibid., 10.

9 "Discover", Kickstarter

onder de kunsten geschaard kan worden (bijvoorbeeld 'comic', 'film' of 'writing') en de andere helft meer op de doelgroep is afgestemd (bijvoorbeeld 'community', 'education' of 'religion')¹⁰. Het Nederlandse platform Voordekunst maakt een onderscheid in tien categorieën, en is de enige van de hier genoemde platforms zonder categorie voor games, maar met één voor erfgoed¹¹. Er zijn of worden dan ook geen games gecrowdfund via Voordekunst, hoewel er wel één spel succesvol is gefinancierd¹². De categorie voor erfgoed is wellicht gebaseerd op het Nederlandse kunst- en cultuurbeleid, dat ook apart aandacht besteedt aan erfgoed. Bij het aantal genoemde projecten onder 'Ontdek projecten' telt Voordekunst zowel actieve als beëindigde projecten. Hierdoor is het beeld van de activiteit op het platform sterk vertekend. Zo bevat de categorie media 50 projecten, waarvan er slechts één op dit moment nog niet afgerond is¹³.

Patreon, een platform dat relatief jong is, richt zich exclusief op “artists and creators”¹⁴. Hier bestaat een onderscheid tussen 14 categorieën, van *Animation* tot *Science* en van *Crafts & DIY* tot *Video & Film*¹⁵. Dit laatste platform verschilt verder van de andere doordat de initiatiefnemers geen tijdsgebonden project opstarten, maar vragen om een periodieke bijdrage. Creators kiezen binnen welke categorie hun werk past, wat ze maken (“Music, Videos, Art, etc.”) en waarvoor ze betaald krijgen (“Monthly campaign” of “per 'song', 'album', 'video', 'month', etc.”)¹⁶. Op het profiel van de creator krijgt dit de vorm van een lopende zin, bijvoorbeeld: “Amanda Palmer is creating Art” of “Wait But Why is creating high-quality blog posts”¹⁷.

Onderzoek naar crowdfunding: kritische vragen

De opkomst van crowdfunding heeft niet alleen tot een stroom van journalistieke berichten geïnspireerd, maar ook tot een hoeveelheid aan wetenschappelijk onderzoek. Journalisten zijn veelal lovend, terwijl wetenschappers ook kritische aantekeningen plaatsen^{18,19}. Ook *New Media and Society* weidde een speciaal nummer aan crowdfunding, waarin uiteenlopende onderwerpen

10 “Explore”, Indiegogo

11 “Voordekunst: Ontdek projecten”, Voordekunst.

12 Silvie en Yasmila, “Het kleine vertelspel”, Voordekunst.

13 “Media: alle projecten”, Voordekunst.

14 Patreon.

15 “Featured”, Patreon.

16 “Let's get to know you”, Patreon.

17 Amanda Palmer; Tim Urban, “Wait but why”, Patreon.

18 Brabham, “How crowdfunding discourse threatens public arts”.

19 Davidson en Poor, “The barriers facing artists' use of crowdfunding platforms”.

bevraagd worden – van media- en fanstudies²⁰ tot journalistiek²¹ en civiele crowdfunding²². In hun introductie tot deze uitgave stellen Lucy Bennett, Bertha Chin en Bethan Jones dat crowdfunding ook risico's met zich meebrengt:

It [crowdfunding] is used by media conglomerates to exploit fans and supporters, successful artists are using the scheme to take money away from genuine independent producers who have no access to other funding opportunities and the time and money spent on delivering perks to donors detracts from the time and money invested in the actual project.²³

Elk van deze punten kan inderdaad ondersteund worden door ofwel concrete voorbeelden, ofwel onderzoek. Zo ging Chaosium, Inc. over de kop nadat hun Kickstartercampagne voor een tabletop RPG-serie succesvol was afgerond met meer dan 500.000 dollar. Backers werden onder andere boeken beloofd in ruil voor hun donatie, terwijl die niet opwoog tegen de kosten van het drukken en verzenden. Het bedrijf kon niet aan zijn verplichtingen voldoen tot het overgenomen werd²⁴.

Daren C. Brabham bespreekt onder andere het risico van gevestigde artiesten die crowdfunding gebruiken terwijl zij ook toegang hebben tot ander geld, bijvoorbeeld van grote studio's²⁵. Hij plaatst dit in een groter kader: het positieve journalistieke discours rondom crowdfunding in vergelijking tot de opvattingen van “anti-public arts funding advocates”²⁶. De uitlatingen binnen beide discoursen komen overeen, volgens Brabham zelfs schrikbarend veel. Het risico is dan dat (financierings)taken van de overheid verder worden afgebouwd en overgedragen worden aan individuen, private groepen en de markt, omdat crowdfunding democratischer en efficiënter zou zijn. Brabham wijst erop dat private kunst soms juist minder toegankelijk is; en dat publieke, door de overheid gesubsidieerde, kunst hier een alternatief hoort te bieden²⁷.

Ook Roei Davidson en Nathaniel Poor hekelen de eenzijdig positieve berichtgeving rondom

20 Zie Booth; Scott; Hills; Smith in *New Media & Society* 17, 2.

21 Hunter, “Crowdfunding independent and freelance journalism: Negotiating journalistic norms of autonomy and objectivity”.

22 Stiver et al., “Civic crowdfunding research: Challenges, opportunities, and future agenda”.

23 Pebler in Bennett, Chin en Jones, “Crowdfunding: A New Media & Society special issue”, 142.

24 Riggs, “Cthulhu Company Kickstarted Itself to Death, Then This Happened”

25 Brabham, “How crowdfunding discourse threatens public arts”, 9.

26 Ibid., 1.

27 Ibid., 11-13.

crowdfunding, met name het idee dat crowdfunding voor elke kunstenaar de redding zou zijn²⁸. Zij bevinden in hun onderzoek dat mensen met een extraverte persoonlijkheid en een groot sociaal netwerk crowdfunding positiever beleven. Ook kwantitatief onderzoek ondersteunt het belang van een groot en divers netwerk, met name op social media²⁹.

Bennett, Chin en Jones noemen ook vragen over de veranderende relatie tussen artiest en fan: worden fans gebruikt of misbruikt, wanneer ze geld en tijd investeren in een crowdfundingproject? Hebben fans invloed op het creatieproces door middel van crowdfunding³⁰? Het artikel “The Backer-developer connection” van Anthony N. Smith sluit aan bij deze vragen³¹. Smith ziet hier kansen – in zijn case studies veranderden verschillende games van opzet of invulling naar aanleiding van communicatie met backers – maar ook risico's. Backers investeren tijd, geld en soms arbeid, terwijl het hen ontbreekt aan “ownership of content they have helped finance” of “monetary protection should a funded video game project go on to be cancelled”³².

Autonomie als rode draad

De vele artikelen, hoewel divers in opzet en onderwerp, komen op twee punten overeen. Ten eerste richten veel publicaties zich met name op projecten die zich afspelen op Kickstarter³³. Zo omvat de speciale editie over crowdfunding van *New Media & Society* negen artikelen waarvan vijf geheel gewijd zijn aan projecten op Kickstarter en slechts één in het geheel niet³⁴. De laatste drie kozen expliciet voor projecten op meerdere platforms, meestal omdat een ander platform specifiek ingericht is voor een bepaald type crowdfunding (bijvoorbeeld civiele, journalistieke of charity crowdfunding³⁵).

Ten tweede wordt in het gros van de artikelen de veranderende relaties van de creator (kunstenaar, journalist, game designer, etc.) op crowdfundingplatforms onderzocht. Met andere woorden: crowdfunding medieert nieuwe vormen van onafhankelijkheid en afhankelijkheid, of dat nu financieel, institutioneel of emotioneel is. Zeker de wederzijdse afhankelijkheid van creator en donateur, al tijdens het creatieproces, is opvallend en veel besproken. Is het dan gedaan met de

28 Davidson en Poor, “The barriers facing artists’ use of crowdfunding platforms: Personality, emotional labor, and going to the well one too many times”, 203.

29 Lu et al., “Inferring the Impacts of Social Media on Crowdfunding”.

30 Bennett, Chin en Jones, 145-146.

31 Smith, “The backer–developer connection: Exploring crowdfunding’s influence on video game production”.

32 Ibid., 210

33 Farnel, “Kickstarting trans*: The crowdfunding of gender/sexual reassignment surgeries”, 216.

34 *New Media & Society* 17 (2)

35 Respectievelijk: Stiver et al., Hunter, Farnel.

autonome kunstenaar en, in woorden van Pascal Gielen, diens “isolement van zolderkamerromantiek”³⁶?

Autonomie binnen de kunsten is een veel bediscussieerd onderwerp. Eleonora Belfiore en Oliver Bennett traceerden de opkomst van het idee, naast de instrumentele opvatting van de kunsten³⁷. Het instrumentele denken – waarbij kunst een positieve ofwel negatieve invloed heeft op de samenleving – leiden zij terug tot teksten van Plato en Aristoteles³⁸. De jongere, autonome traditie ontkent niet dat kunst invloed *kan* uitoefenen, maar stelt dat dit onderschikt is aan de esthetiek zelf³⁹. Dit idee komt terug in de discussies rondom de subsidiëring van kunst, wanneer gevraagd wordt om een instrumentele waardering (bijvoorbeeld het educatieve of maatschappelijke effect) van kunst. Eén van de auteurs die tegen een instrumentele opvatting van de kunsten pleit, is Arjo Klamer. Hij stelt dat de moeite die nodig is om de overheid te overtuigen van het nut van de kunst, afleidt van de kunst zelf⁴⁰.

In 2013 verscheen de bundel *Autonomie als waarde: Dilemma's in kunst en onderwijs*, met bijdragen van onder andere Pascal Gielen en Rudi Laermans⁴¹. In de inleiding wordt gesteld dat er een autonomieparadox is ontstaan. De kunstenaar van nu hoort financieel autonoom te zijn, maar ontvangt met name emotionele of sociale waardering in plaats van geld; in ruil voor werk dat niet langer autonoom mag zijn maar juist een instrumenteel, maatschappelijk doel hoort te dienen⁴². De auteurs pleiten nog steeds voor autonome kunst – al plaatsen ze deze in een maatschappelijk kader⁴³.

De autonomieparadox doet ook denken aan het discours rondom crowdfunding. De nieuwe, financieel onafhankelijke status van de kunstenaar wordt bejubeld – en niet altijd ondervraagd. Het is vaak niet duidelijk hoeveel creators overhouden nadat de onkosten van hun project gedekt zijn; om de mislukte projecten nog maar buiten beschouwing te laten. Onder andere auteurs als Davidson en Poor wijzen op de emotionele en sociale band die creators aangaan met hun geldschietters⁴⁴. En door nog voor de afronding van hun creaties geld te vragen, wordt deze band alleen maar strakker.

36 Gielen, “Autonomie via heteronomie”, 22.

37 Belfiore en Bennett, “Rethinking the social impacts of the arts”.

38 Ibid., 141-145.

39 Ibid., 145-146.

40 Klamer, “Laat de derde sfeer de kunsten financieren”, 126-138.

41 Corsten, Niesten, Fens, Gielen, red. *Autonomie als waarde: Dilemma's in kunst en onderwijs*.

42 Corsten, Niesten, Fens, Gielen. “Inleiding: De autonomieparadox. Over de arme rijkdom en de rijke armoede der zelfbeschikking”.

43 Ibid., 19.

44 Davidson en Poor.

In de literatuur over crowdfunding wordt autonomie van de creator vrijwel alleen indirect bevestigd. Andrea Hunter stelt in haar onderzoek wel expliciet de vraag hoe crowdfunding het belang en de ervaring van autonomie beïnvloedt⁴⁵. Haar doelgroep bestaat echter niet uit kunstenaars maar journalisten. Binnen de journalistiek heeft autonomie een eigen lading en een eigen historische achtergrond. Op sommige vlakken raken journalistieke en kunstzinnige autonomie elkaar – het belang van werk zonder censuur; een weerzin van marktwerking⁴⁶; een afkeer van redacteuren, studiobazen en anderen die zich bemoeien met het werk⁴⁷. Hunter constateert in haar onderzoek dat de notie van autonomie binnen de journalistiek aan verandering onderhevig is. De meeste van de ondervraagde journalisten zochten de ruimte om onderwerpen te verslaan die geen aandacht krijgen bij traditionele media. Anderen zochten financiële autonomie nadat hun vaste baan en/of opdrachtgevers uit beeld waren verdwenen⁴⁸. Het aannemen van geld was en is een moeilijke zaak, omdat financiële belangen geen rol horen te spelen bij de totstandkoming van journalistiek werk. De ondervraagde journalisten zochten op verschillende manieren een tussenweg, waarbij ze vaak een inhoudelijke afstand tot hun backers zochten, maar wel de verantwoordelijkheid voelden om kwalitatief werk te verrichten⁴⁹.

Opvallend genoeg is er geen vergelijkbaar onderzoek naar de kunstzinnige autonomie tijdens crowdfunding, al wordt telkenmale de randen van het onderwerp aangeraakt. Daarom staat in deze paper de vraag centraal welke invloed crowdfunding heeft op de autonomie van de kunstenaar.

In het theoretische kader van deze paper wordt een literatuuronderzoek gedaan naar de opvattingen rondom de autonome kunstenaar. Als eerste, welke vormen van kunstzinnige autonomie zijn er te onderscheiden? De verwachting is dat autonomie gebruikt wordt om aan te duiden welke relaties een kunstenaar aangaat; bijvoorbeeld met de overheid, de markt, of het publiek. Verder is de verwachting dat de mate van afhankelijkheid (van kunstenaar tot de ander) binnen die relatie bepaald of er sprake is van autonomie. Verschillende auteurs stellen dus verschillende eisen aan de autonome kunstenaar, en aan autonoom werk. Hieruit volgt een nieuwe vraag: hoe worden de verschillende vormen van kunstzinnige autonomie op dit moment gewaardeerd of geïmplementeerd?

45 Hunter, “Crowdfunding independent and freelance journalism: Negotiating journalistic norms of autonomy and objectivity”.

46 Zie bijvoorbeeld Klamer, “Laat de derde sfeer de kunsten financieren” en Chiapello, “Evolution and co-optation”.

47 Hunter, 275.

48 Ibid., 278-279

49 Ibid., 280.

De resultaten van dit literatuuronderzoek worden gebruikt om de inzichten uit de huidige literatuur over crowdfunding in een nieuw theoretisch licht te plaatsen. Welke vormen van kunstzinnige autonomie komen naar voren in het bestaande onderzoek⁵⁰? In welke mate zijn deze vormen van autonomie voor kunstenaarschap in het algemeen aanwezig op crowdfundingplatforms specifiek⁵¹? Omdat de huidige literatuur met name over Kickstarter gaat, wordt deze aangevuld met een analyse van twee andere platforms: Voordekunst en Patreon. Hierbij wordt gekeken naar de uitspraken van de platforms zelf en hoe zij daarmee de relatie tussen creator en donateur vormgeven. De focus op de platforms zelf dient om hun rol in het netwerk van creator en donateur kritisch te kunnen bekijken. De relatie tussen creator en donateur is om drie redenen gekozen. Ten eerste is dit de relatie die in veel van de huidige literatuur over crowdfunding besproken wordt, en dus de beste theoretische aansluiting vindt. Ten tweede is de verwachting dat deze relatie het meest kenmerkend is voor kunstenaarschap op crowdfundingplatforms. De laatste reden is dat de andere relaties ook andere vormen van onderzoek vereisen, die hier geen plaats kunnen vinden.

Indiegogo wordt hier buiten beschouwing gelaten, omdat dit platform in opzet het meest lijkt op Kickstarter, maar het minst gericht is op de culturele sector.

50 Zie Autonomie vandaag de dag: financieel, politiek, esthetiek.

51 Zie Politieke autonomie; Financiële autonomie; Esthetische autonomie

Autonomie: ontwikkeling en kritiek

Van ambacht tot autonomie

De mate waarin autonomie historisch gezien belangrijk is voor kunstenaars, hangt samen met hun sociale en financiële positie. Deze is in de loop der eeuwen verschoven van ambachtsman (in de Middeleeuwen) naar genie (in de Renaissance) tot excentriekeling (in de Romantiek). Ernst Gombrich beschrijft de worstelingen van de kunstenaars in de Renaissance om uit de arbeiders sfeer, op gelijke voet met academici en poëten te komen staan⁵². Vanaf de Middeleeuwen hadden kunstenaars gewerkt aan opdrachten die in steeds grotere getale gebruikt werden om de status van edelen, kerken en steden te onderscheiden. De sociale positie van de kunstenaar steeg mee, maar hij was nog gebonden aan zijn mecenas. In de aanloop naar de Romantiek verloor dit mecenaat aan invloed – de kerk door de opkomst van het sobere protestantisme en de adel door politieke veranderingen. Kunstenaars waren steeds vaker aangewezen op het afgemaakte werk dat zij konden verkopen, in plaats van in opdracht te werken. Gombrich beschrijft hoe de negentiende eeuw een breuk vormde met het verleden, en in het geval van sommige kunstenaars, een opzettelijke breuk. Zij creëerden het beeld van de kunstenaar als excentriekeling, die onafhankelijk, autonoom, van opdrachtgevers (mecenaat) en kopers (markt) moest opereren⁵³. De vrijheid om te creëren wat ze wilden en hoe ze wilden, ging echter ten koste van hun financiële zekerheid. Zoals Gombrich opmerkt, zijn de kunstenaars uit die periode die door de tijd het best onthouden zijn, pas na hun dood gewaardeerd.

Hier ligt dan het begin van de autonomie-paradox: een kunstenaar die niet toegeeft aan de wensen van de markt, is autonoom en arm. Dit impliceert dat kunst (en diens maker) niet tegelijkertijd autonoom en financieel succesvol kan zijn. Deze opvattingen resoneren met het – inmiddels gedateerde – onderscheid tussen hoge en lage kunst⁵⁴. Lage kunst, of massacultuur, was de kunst die in grote hoeveelheden voor een groot publiek werd gemaakt; en in die zin dus wel commercieel was. Inmiddels zijn er kunstvormen en subculturen die niet traditioneel onder hoge kunst zouden vallen, maar wel de idealen van autonomie, creativiteit en originaliteit incorporeren.

Autonomie vandaag de dag: financieel, politiek, esthetiek

Het is vrijwel ondoenlijk om het discours over autonomie samen te vatten in een enkele pagina, met alle nuances, uitschieters, en historische nadrukken. Het discours omvat drie overkoepelende

52 Gombrich, “The story of art” over *patronage*.

53 Ibid., 381-385.

54 Laermans, “Artistieke autonomie als waarde en praktijk”, 80.

thema's, die apart te herkennen maar slecht te ontwarren zijn: politieke, financiële en esthetische autonomie. De verwikkeling treedt op vanuit de premisse dat politieke en esthetische autonomie niet mogelijk zijn zonder financiële autonomie: geld is macht. Een autonome kunstenaar is dan financieel onafhankelijk (van markt of overheid). Kunst kan kritisch zijn (bijvoorbeeld over een maatschappelijke kwestie), maar alleen als de kunstenaar die het maakt financieel onafhankelijk is van degene op wie hij kritiek levert⁵⁵. Deze principiële waarde geldt ook binnen journalistiek en wetenschap. Kritische kunst is echter niet autonoom in de zin van “l'art pour l'art” – het dient een (niet-commercieel) doel en staat juist nadrukkelijk in verband met de wereld buiten het kunstwerk zelf. Onder andere Pascal Gielen en Jan Masschelein en Maarten Simons stellen wel dat autonomie de onderliggende vereiste is voor het ontstaan van kritische kunst⁵⁶.

Wanneer gesproken wordt over esthetische autonomie, gaat het met name over het ideaal om niet te (hoeven) conformeren aan de grillen van de markt⁵⁷. Dit is wellicht de meest gehoorde motivatie van kunstenaars op crowdfundingplatforms: zij willen iets creëren – een boek, een album, een game – dat niet tot stand kan komen zonder esthetische vrijheid. De reguliere weg – via uitgeverijen, platenmaatschappijen, studio's – is wellicht financieel zekerder (hoewel niet voor iedereen toegankelijk), maar creatief beperkend omdat op deze weg minder risico's genomen kunnen worden – daar moet worden geconformeerd aan de markt. De vraag is dan of crowdfundingplatforms inderdaad de esthetische autonomie bevorderen.

In de loop der tijd is autonomie verschoven van gevolg naar vereiste: iets is alleen kunst als het autonoom is. Artistieke autonomie maakt het verschil tussen een kunstenaar en een creatieve arbeider. Volgens Rudi Laermans geldt deze eis voor de intenties van de kunstenaar; en voor het kunstwerk zelf wanneer het afgerond is⁵⁸. Wel wordt de vorm die autonomie aanneemt of zou moeten aannemen, ter discussie gesteld. Laermans; Gielen; Masschelein en Simons; Jeroen Boomgaard; en Camiel van Winkel leverden bijdragen aan een bundel met precies dit doel⁵⁹. Hoewel zij allen de waarde van autonomie onderstrepen, zoeken zij deze in verschillende hoeken en definities. Laermans richt zich met name op velden waar artistieke autonomie nog overheersend belangrijk is voor de status van de kunstenaar en diens werk, zoals hedendaagse dans en beeldende kunst. Hij signaleert wel het onderscheid “dat kunstwerken als artistieke artefacten inderdaad autonoom zijn, maar dat ze worden gemaakt en gedistribueerd met wisselende vrijheids- en

55 Gielen, “Autonomie via heteronomie”.

56 Gielen; Masschelein en Simons, “Het atelier als autonome pedagogische plek”.

57 Laermans, “Artistieke autonomie als waarde en praktijk”.

58 Ibid., 78-80.

59 Corsten, Niesten, Fens, Gielen, red. *Autonomie als waarde: Dilemma's in kunst en onderwijs*.

afhankelijkheidsgraden”⁶⁰. Een kunstenaar zoals hij die bespreekt, heeft echter altijd de verantwoordelijkheid om een “*uitgesproken artistieke intentie*” te tonen⁶¹. Om die reden is zijn vertoog minder relevant voor kunstenaars op crowdfundingplatforms: daar is het uitgangspunt per definitie dat de kunstenaar niet alleen geld op moet halen, maar ook wil halen. Bovendien wordt er expliciet belang gehecht aan de rol van donateurs (of fans) in de totstandkoming van het uiteindelijke werk, zodat de kunstenaar aldaar ook al niet meer autonoom werkt⁶².

Waar Laermans het discours over autonomie binnen beeldende kunst en hedendaagse dans analyseert, gaat Pascal Gielen op zoek naar een andere invulling van het begrip. Gielen noemt autonomie bij uitstek een moderne constructie, die uitgaat van het idee dat verschillende velden – bijvoorbeeld kunst en economie – onafhankelijk van elkaar kunnen bestaan. De ervaring van autonomie treedt op wanneer men zich buiten zo'n veld begeeft, en van buitenaf naar het veld kan kijken. Via de kunst wordt fictie gecreëerd, als afgesloten veld van non-fictie. Autonome kunst verschaft dan de mogelijkheid om kritisch naar de realiteit te kijken, terwijl dit anders niet mogelijk zou zijn. Gielen zoekt hiermee een positie tussen de opvattingen van Pierre Bourdieu en Bruno Latour in. Bourdieu stelt dat autonomie een “sociale fictie” is en Gielen sluit hierbij aan door de invloed van ideologische en politieke opvattingen te benadrukken⁶³. Gielen hecht echter net als Latour belang aan heteronomie, waarbij een groter aantal verbintenissen een grotere autonomie betekent (zoals een kunstenaar met één enkele mecenas ook niet vrij is om te creëren wat hij wil). Gielen pleit dan ook tegen een kunstwereld die enkel door de markt geleid wordt. Het artikel van Brabham ligt in deze lijn. Brabham stelt dat financiering enkel door de markt – een veld met eigen regels en grenzen – het type en de toegankelijkheid van kunst beperkt, en dat overheidssteun nodig is om de diversiteit van kunst te waarborgen⁶⁴.

Vanuit zijn discoursanalyse maakt Brabham een harde scheiding tussen publiek, oftewel overheidsgeld, en crowdfunding als privaat geld, terwijl dit niet geheel recht doet aan het ambigue karakter van crowdfunding. De kritiek dat overheidsgeld lang niet altijd publiek is (in de zin dat het publiek iets anders wil dan de overheid) kent, ook in Nederland, een lange historie en wordt deels opgevangen door populaire cultuur, met diens eigen geldstromen. Anderzijds heeft Brabham een goed punt wanneer hij de positieve berichtgeving rondom crowdfunding bekritiseert:

60 Laermans, 79.

61 Laermans, 80. Nadruk in origineel.

62 Zie bijvoorbeeld Booth, “Crowdfunding” en Smith, “The backer-developer connection”.

63 Gielen, 27.

64 Brabham, “How crowdfunding discourse threatens public arts”; zie ook pagina vier van deze scriptie.

The discourse in the corpus slyly positions the traditional funding mechanism as disempowering for artists and crowdfunding as savior, but this glosses over the ways in which the culture industry and the corporate media engine worked to disempower many artists pre-crowdfunding.⁶⁵

Het mag duidelijk zijn dat crowdfunding zeer moeilijk te gebruiken is voor de kunstenaar die geen toegang heeft tot een *crowd*; en laat reclame en marketing nu belangrijke takken van de culturele industrie zijn.

Juist omdat crowdfunding afhankelijk is van de gunsten van het publiek (in tegenstelling tot producten die vooraf gefinancierd worden en op de markt gebracht worden voor winst), is het niet enkel te construeren als privaat geld. Crowdfunding vraagt daarom om een andere dialoog dan de 'traditionelere', moderne of postmoderne kunsten, maar ook dan de marktgerichte cultuurindustrie. Fleming en Sorenson bespreken de mogelijkheid van een crowdfundingcampagne om een testgebied te zijn voor een nieuw product of een start-up: campagnestarters kunnen hun idee, en de bereidheid van anderen om daarvoor te betalen, testen voor ze veel tijd en geld investeren⁶⁶. In die zin gaat crowdfunding vooraf aan de markt. Bovendien moet de donatie niet alleen de feitelijke kosten van de (te ontwikkelen) beloning dekken, maar ook de kosten van het gehele project. Marktwerking, in de zin van concurrentie en prijsverlaging, kan hier dus vrijwel geen rol spelen. Daarnaast wijzen Fleming en Sorenson erop dat reward-based crowdfunding georganiseerd zijn als donatieplatforms, gebaseerd op vertrouwen van de donateurs naar de makers⁶⁷. Om dit vertrouwen te vergroten, bieden crowdfundingplatforms de mogelijkheid (en soms de verplichting) om een dialoog te voeren met donateurs. Door ruimte te bieden voor ideeën die niet voorafgaand aan hun lancering aangepast zijn aan de (veronderstelde) wensen van de markt, biedt crowdfunding een grotere autonomie aan kunstenaars en ondernemers dan de markt. Anderzijds kan de dialoog ervoor zorgen dat ideeën alsnog aangepast worden aan het publiek⁶⁸.

Politieke autonomie

Er zijn een aantal manieren waarop crowdfundingplatforms politieke (on)afhankelijkheidsrelaties construeren. Dit heeft soms te maken met inhoud maar vaker met vorm, zoals de campagne van

65 Brabham, 8.

66 Fleming en Sorenson, 13.

67 Ibid., 8.

68 Zie bijvoorbeeld Smith en Booth.

Zack Brown heeft bewezen⁶⁹. Hij voldeed aan de voorwaarden van Kickstarter met een duidelijk doel, gerelateerde beloningen voor donateurs en een risico-analyse. Uiteindelijk haalde hij meer dan 50,000 dollar op voor het maken van een aardappelsalade.

Kickstarter stelt als harde eis dat een campagne op hun platform een “clear goal” beoogt: “like making an album, a book, a gadget, or a work of art. A project will eventually be completed, and something will be produced by it”⁷⁰. Hoewel deze eis sommigen (zoals Zack Brown) vrij laat, beperkt het anderen. Megan Farnel bespreekt dit in relatie tot de crowdfunding van sekseveranderende operaties. Hoewel dit gebruik van crowdfunding redelijk zeldzaam en vrij specifiek is, doet Farnel ook observaties die in een breder licht gezien kunnen worden. Ze merkt op: “Kickstarter is the site which most easily aligns itself with capitalist values of meritocracy and productivity”⁷¹. Creators worden gedwongen om een “aesthetic commodity” te produceren⁷². Dit sluit per definitie slecht aan bij bepaalde vormen van kunst, die uit zichzelf geen product opleveren. Het creëren van een product kan afleiden van de kunst zelf; vergelijkbaar met de risico's die Klamer en Bennett, Chin en Jones noemen⁷³.

Ook Patreon koppelt productiviteit aan donaties, maar op een andere manier. Creators kiezen of zij hun patrons om een maandelijkse bijdrage vragen, of een bijdrage per creatie. Bij een bijdrage per creatie kiest de creator tussen betaalde of onbetaalde posts die, opnieuw naar keuze, vrij of beperkt toegankelijk zijn. Wanneer een creator geen betaalde posts plaatst, ontvangt hij of zij die maand geen donaties. Bij wijze van waarborging naar patrons toe, kunnen die een maximum plaatsen op aantal donaties en het bedrag per maand⁷⁴.

Bij een maandelijkse bijdrage hoeft een creator geen extra acties te ondernemen op Patreon. Dat kan wel druk plaatsen op de creator om regelmatige deadlines te halen. Deze deadlines zijn voor creators in eerste instantie zelf opgelegd, bijvoorbeeld uit de wens om zichzelf te verbeteren of in de hoop dat regelmatig nieuwe content plaatsen voor een regelmatig terugkerend publiek zorgt. Door de maandelijkse bijdrage op Patreon verzakelijkt mogelijk het contact, waardoor de motivatie om de deadline te halen niet langer intrinsiek is maar extrinsiek, zoals onderstaande berichtuitwisseling onderschrijft:

69 Brown, “Potato Salad”, Kickstarter.

70 Kickstarter, “Creator Questions”.

71 Farnell, “Kickstarting Trans*”, 226.

72 Ibid., 219.

73 Klamer, “Derde sfeer” en Bennett, Chin en Jones, “Crowdfunding”.

74 “What's the difference between a “monthly” campaign and a “per creation” campaign?”, Patreon.

“It's great to see readers supporting NIH here but that comes with a sense of entitlement. I know things are hectic right now but it looks like no new comic was posted today. You need to be extra careful about publishing in a timely manner going forward. The surest way to lose patrons is to start missing deadlines.”⁷⁵

You're mistaken, [name], we did post a comic today. We won't always do it first thing in the morning, but we will keep our contract with our patrons!⁷⁶

Een vergrote financiële autonomie gaat hierbij dan ten koste van politieke autonomie: patrons krijgen de macht in handen om hun donatie terug te trekken, als zij vinden dat de creator zich niet aan diens belofte houdt.

Elk van de drie platforms bewaakt de projecten en pagina's die 'live' gaan. Kickstarter gebruikt hiervoor een combinatie van een algoritme en controle door medewerkers, terwijl Voordekunst alle aanstaande projecten nakijkt⁷⁷. Beide platforms stellen hiermee de kans op succes te verhogen, in het speciaal wanneer een medewerker een campagne van advies voorziet. Patreon doet dit niet, maar impliceert wel dat zij de creators controleren op het plaatsen van ongepaste content en het hebben van een criminele geschiedenis⁷⁸. De controle die Voordekunst uitoefent op nieuwe projecten, is echter het meest expliciet. Elk project wordt gezien door een medewerker, die “beoordeelt en beslist of een mogelijk Project na de aanmelding op de Website geplaatst wordt”⁷⁹. Ze noemen zichzelf “redacteuren” en “de intermediair tussen kunst en publiek”⁸⁰. Dit is opvallend; meerdere auteurs stellen dat de kracht (of het gevaar) van crowdfunding juist is om de “middle men or gatekeepers” te laten verdwijnen⁸¹. Andere onderschrijven dit impliciet door de interactie tussen producenten en fans te benadrukken, waarbij crowdfunding als medium en als platform naar de achtergrond verdwijnt⁸². De uitlatingen van Voordekunst over hun rol maken expliciet dat het platform zelf invloed uitoefent op zowel de kunst als de donateurs. Het platform is een knooppunt in het netwerk tussen kunstenaar en donateur en heeft als zodanig handelingsvermogen. Voordekunst brengt deze invloed (directe en indirecte begeleiding) in verband met het hoge

75 Een patron, “Patron Posts” bij Not Invented Here, Patreon.

76 Not Invented Here, “Patron Posts”, Patreon.

77 Strickler, “How projects launch on Kickstarter”, Kickstarter.

78 “Patreon Community Guidelines”, Patreon

79 “Gebruiksvoorwaarden”, Voordekunst.

80 Respectievelijk “Gebruiksvoorwaarden” en “Over Voordekunst”, Voordekunst.

81 Jenkins in Johnston, “Bad Machinery”, 7. Zie ook: Smith, 202; Brabham, 11; Fleming en Sorenson, 7.

82 Booth, 158.

slagingspercentage van crowdfundingcampagnes op hun site. Ze rapporteren dat “meer dan 75% procent” van de campagnes succesvol is – veel meer dan de 35,92% die Kickstarter over zichzelf rapporteert⁸³. Daarbij moet wel gedacht worden aan het schaalverschil: Voordekunst kent tot nu toe 2538 projecten en Kickstarter 305,283⁸⁴. Opnieuw wijst dit erop dat kunstenaars een deel van hun autonomie kunnen inwisselen voor financiële zekerheid. In dit geval betreft het de vrijheid om een campagne te runnen zonder bemoeienis van het platform.

Financiële autonomie

Kickstarter, Patreon en Voordekunst vragen elk transactiekosten en een vergoeding voor het houden van een crowdfunding, maar de hoogte van de bedragen verschilt nogal. De intensieve begeleiding die Voordekunst standaard biedt aan elke projectstarter, zorgt ervoor dat zij ook de hoogste rekening sturen: €100,- + 5% over de eerste 100% + 10% over alles boven 100% van het opgehaalde bedrag, exclusief BTW⁸⁵. Daar staat tegenover dat donateurs geen transactiekosten betalen, terwijl dat bij Kickstarter en Patreon wel het geval is. Kickstarter en Patreon brengen allebei 5% van het opgehaalde geld in rekening⁸⁶. Kickstarter en Voordekunst laten het over aan campagnestarters om dit door te berekenen in de bedragen die zij op moeten halen. Patreon toont op elk creator-profiel het bedrag dat die verwacht op te halen; tussen november 2015 en januari 2016 zijn daar de transactie- en gebruikskosten in doorberekend. Het weergeven van deze kosten is belangrijk om duidelijk te maken dat de platforms geen neutraal doorgeefluik zijn: het zijn bedrijven met kosten en medewerkers die een dienst leveren en daar niet zo zeer geld voor vragen, maar voor rekenen. Eenieder die gebruik wil maken van zo'n platform, heeft deze kosten te accepteren.

Kickstarter en Voordekunst zijn beide niet bedoeld voor langdurige projecten: er wordt éénmalig een bedrag opgehaald. Voordekunst stelt zelfs als eis dat het gefinancierde project in diens totaliteit niet langer duurt dan twee jaar vanaf de eerste dag van de crowdfunding⁸⁷. De financiële autonomie die een creator verkrijgt wanneer diens campagne succesvol gefinancierd is, houdt dan op wanneer het project stopt. Voor Patreon ligt dat anders: creators vragen om periodieke bijdragen. Het is dan ook moeilijker om vast te stellen of een Patreon-gebruiker succesvol is: er is geen eindtijd waarop hij of zij het doel bereikt moet hebben. Ook is het moeilijk om de inkomsten te vergelijken met een (minimum) inkomen. Creëren kost tijd, en het is niet te meten hoeveel tijd een

83 “Matchfunding”, Voordekunst en “Stats”, Kickstarter

84 “Ontdek Projecten”, Voordekunst en “Stats”, Kickstarter

85 “Kosten voordekunst”, Voordekunst

86 “Kickstarter basics”, Kickstarter en “How do you calculate fees?”, Patreon.

87 “Gebruiksvoorwaarden”, Voordekunst

creator daadwerkelijk werkt. Naast tijd wordt ook geld geïnvesteerd, in materialen, samenwerking, software, et cetera. Creatief werk is, zoals elk zelfstandig beroep, duurder dan werk voor een werkgever.

De site Graphtreon.com biedt, in vergelijking met de data die voor Kickstarter en Voordekunst beschikbaar is, een schat aan informatie over het welvaren van de creators op Patreon. De dataset omvat alleen de creators met minimaal één patron: 36,485 ten opzichte van 287,254 creators zonder patrons. Vanuit deze getallen – zo'n 88% aan creators zonder inkomen – lijkt het alsof Patreon niet in zijn opzet slaagt. De drempel om een creator te worden op Patreon is echter erg laag: elk patron-profiel kan binnen enkele stappen omgevormd worden. Om die reden sluit Graphtreons maker, Tom Boruta, de pagina's uit die “most likely abandoned” zijn⁸⁸. Het valt buiten de reikwijdte van deze paper om diep op de data van Graphtreon in te gaan, maar enkele trends zijn ook aan de oppervlakte zichtbaar en interessant. Zo ziet de top 1000 van creators eruit als een 'long tail', met slechts enkele uitschieters die veel meer verdienen en veel meer patrons hebben dan de overige creators. De bedragen die patrons gemiddeld doneren, passen bij het idee van crowdfunding: van een minimum van 0,75 dollar⁸⁹ tot een maximum van 25,02 dollar⁹⁰ per patron per maand. Het is moeilijker om een lijn te trekken op creators die geen bijdrage per maand, maar per creatie vragen. Zo is Not Invented Here opgenomen in de lijst van creators, terwijl hun profiel vermeldt dat ze “currently on hiatus” zijn; en vraagt Gordon McDowell een bijdrage per “yearly thorium remix”⁹¹. Het is op Graphtreon niet duidelijk of deze creators daadwerkelijk geen of slechts jaarlijks geld van hun patrons ontvangen.

Als crowdfunding ofwel voor korte tijd of maar deels financiële zekerheid biedt aan kunstenaars, kan er dan sprake zijn van financiële autonomie? Het is verre van zeker dat crowdfunding kunstenaars financiële vrijheid biedt; maar dat deden traditionele vormen van financiering ook niet. Als aanvulling op deze vormen vergroot crowdfunding wel de keuzemogelijkheid, de heteronomie van de kunstenaar. Voordekunst speelt hierop in door actief te doen aan matchfunding, waarbij een bestaand fonds 20-25% van het crowdfundingdoel inlegt⁹². Hier wordt binnen crowdfunding de afhankelijkheid van het publiek dus verminderd.

88 Communicatie per mail, 2016-06-21.

89 Chris Green, Patreon, via “All Patreon Creators”, Graphtreon.

90 Vivid Vivka, Patreon via “All Patreon Creators”, Graphtreon.

91 Not Invented Here, Patreon en Gordon McDowell, Patreon via “All Patreon Creators”, Graphtreon.

92 “Matchfunding”, Voordekunst

Esthetische autonomie

Het traceren van esthetische autonomie op crowdfundingplatforms is wellicht moeilijker dan politieke of financiële autonomie. Financiële transparantie – tot op zekere hoogte – is belangrijk voor het functioneren van crowdfunding. De platformen bieden mogelijkheden en kappen andere af, waardoor de relatie tussen creator en donateur gevormd wordt. Het is dan ook een open deur om te stellen dat kunstenaars daar de invloed van voelen, maar in hoeverre klinkt dit door in wat zij maken? Esthetische autonomie betekent niet dat een kunstenaar vanuit een vacuüm creëert, maar dat hij of zij de vrijheid heeft om diens eigen beslissingen te maken in vorm, inhoud, stijl, et cetera. Theatermaker Luc de Groen geeft aan dat het houden van een crowdfunding intervenieerde in het proces in aanloop naar zijn voorstelling *KOMM*⁹³:

Voor crowdfunding beoordelen mensen mijn project niet, maar moeten ze ermee sympathiseren. Ik moet dan dus een 'likable' project zijn. Een van de voorwaarden daarvan (of tenminste zo lijkt het) is dat het begrijpelijk moet zijn, niet te lang, het beelden moet oproepen. Het project moet ik dan dus veel toegankelijker laten voordoen dan het in werkelijkheid is (ik weet pas op de premiere hoe de voorstelling eruit gaat zien, alles wat ik daarvoor erover vertel is potentieel en waarschijnlijk een leugen).⁹⁴

De Groen staat zo voor een keuze: ofwel vasthouden aan de tussentijdse presentatie aan het publiek op Voordekunst – en daarmee het proces van theatermaken doorbreken; ofwel vasthouden aan zijn werkwijze, waarbij hij mogelijk het publiek dat de crowdfunding heeft ondersteund van zich vervreemdt. Ondanks zijn over het algemeen positieve ervaring van Voordekunst, is hij daarom niet geheel positief over crowdfunding in het algemeen. Hij is kritisch over het gebruik van crowdfunding voor “kwetsbare kunst”, bijvoorbeeld kunst die procesmatig tot stand komt en nog in ontwikkeling is⁹⁵.

Crowdfundingplatforms moedigen hun creators juist aan om het contact met hun donateurs op te zoeken. Zo stelt Kickstarter: “Rewards that bring backers into the creative process are a great approach”⁹⁶. Ook een belangrijk deel van het onderzoek naar crowdfunding richt zich op de relatie tussen maker en donateur. Patreon moedigt creators aan om beloningen te bieden aan hun donateurs, maar verplicht het niet. Dit past bij de opzet van het platform: “Patreon is a way to get paid for

93 De Groen, “Komm”, Voordekunst.

94 Persoonlijke communicatie via Facebook, 2016-06-08.

95 Idem.

96 “Creator questions”, Kickstarter

creating the things you're already creating" (voor creators) en "Patreon is a way to pay your favorite creators for making the stuff you love" (voor patrons)⁹⁷. Een beloning is extra ten opzichte van de content of kunst die een creator toch al maakt. Patreon beveelt niet zozeer tastbare zaken aan als beloning, maar dingen die (mogelijk) het contact tussen creator en patron bevorderen: "A lot of creators release bonus content early, host google hangouts, or ask their patrons for ideas for their next creation"⁹⁸. De toegang tot deze zaken verloopt dan via de berichten-feed op Patreon, hoewel de creators zelf bepalen of die ook breder toegankelijk is. Sommige creators gaan in op de suggesties van Patreon in hun rewards:

- After pledging, you'll receive a link to join our 'inner circle' email list, which we'll use when we need feedback or suggestions or when we're lacking disciplinarians and need someone to put our asses in line.⁹⁹
- you will read and hear these things long before anyone else does!¹⁰⁰
- Get a sneak peek and vote on new features in the private *Patreon feed*¹⁰¹

De formulering wijst er wel op dat de creators de teugels grotendeels in eigen handen houden: zij bepalen het moment van, en de manier waarop patrons feedback en suggesties kunnen leveren. Dit sluit aan bij de bevindingen van Smith in zijn onderzoek naar de bijdragen (in tijd en geld) van backers aan de Kickstarters van verschillende games: "crowdfunding communities are (...) often paying for the opportunity to function as free labour"¹⁰². Smith problematiseert de inzet van donateurs vanuit het oogpunt van henzelf, terwijl De Groen een aantal moeilijkheden voor de kunstenaar benoemt.

97 "Patreon blog: About", Patreon.

98 "What are rewards?", Patreon.

99 Urban, "Waitbutwhy: rewards", Patreon.

100Voltaire, "Aurelio Voltaire: rewards", Patreon.

101Boruta, "Graphtreon: rewards", Patreon.

102Smith, 210.

Conclusies en discussie

Crowdfundingsplatforms kunnen gezien worden als een plek die het netwerk van kunstenaars vergroot. Het contact tussen creator en donateur wordt vaak intensiever en directer, onder andere omdat dit contact nu plaats kan vinden voor en tijdens de creatie van kunst. De platforms zijn echter geen neutrale doorgeefluiken. Het is belangrijk om niet te vergeten dat crowdfundingplatforms, ongeacht de positieve berichtgeving, zelf ook bedrijven of stichtingen zijn die eigen idealen kennen en rekeningen hebben om te betalen. De manier waarop de platforms zijn vormgegeven vloeit daaruit voort en past goed bij sommige vormen van kunst en bepaalde kunstenaars, maar minder bij andere.¹⁰³ De platforms verwijderen niet alleen de traditionele intermediair tussen kunstenaar en publiek; zij nemen die rol ook over.

De verstevigde relatie van creators en donateurs kan niet alleen het doen en laten van de creators beïnvloeden, maar ook de artistieke beslissingen die zij maken en dus hun esthetische autonomie. De belangrijkste stem die hier ongehoord is gebleven, is die van de kunstenaar zelf. Uiteindelijk is autonomie niet alleen een ideaal en theorie, maar ook een ervaring en een doel. Hier ligt een groot open veld voor ander onderzoek, met name verkennende, kwalitatieve interviews. Het informele gesprek met Luc de Groen leidde tot nieuwe inzichten die niet uit observatie hadden kunnen voortkomen. Veel onderzoek naar crowdfundingcampagnes richt op de analyse van de openbaar toegankelijke uitlatingen op crowdfundpagina's en op social media. De Groen wijst erop dat deze uitlatingen gevormd zijn naar de presentatie die past bij crowdfunding. Daarnaast kan onderzoek naar bestaande crowdfundingcampagnes geen licht werpen op de motieven van kunstenaars die geen gebruik willen of kunnen maken van crowdfunding.

Het risico is, dan, om teveel te vertrouwen op crowdfunding; zodat de verkregen heteronomie verandert in een enkele afhankelijkheidsrelatie. Voordekunst bouwt financiële heteronomie op door met fondsen samen te werken in de vorm van matchfunding. De rol van de overheid wordt indirect ingebouwd in het crowdfundingproces, terwijl de afhankelijkheid van het publiek wordt verkleind. Deze matchfunding is echter beperkt tot zo'n 25% van het doelbedrag. Het is de vraag of dit voldoende is om een plek te waarborgen voor kunst en kunstenaars die een slechte 'match' zijn met crowdfunding an sich. En is het wenselijk dat publiek geld nog een extra pad moet afleggen, voor het bij de kunstenaar terecht komt?

Ook de gegevens die beschikbaar zijn op Graphtreon kunnen nog zoveel meer vertellen als data-set in statistisch onderzoek. Wat is daadwerkelijke inkomen van de creators? Hoeveel van hen komen uit boven minimumloon van hun land, en is dit wel het doel dat zij willen bereiken? Met

andere woorden: hoe belangrijk is een gespreid netwerk van inkomsten voor de financiële autonomie van kunstenaars? Wat wel duidelijk wordt uit de getallen die Graphtreon biedt, is dat er veel speelruimte is in de presentatie van cijfers over crowdfundingplatforms. Dit roept vragen op over hoe betrouwbaar de succescijfers van andere platforms daadwerkelijk zijn.

Crowdfunding schept nieuwe vrijheids- en afhankelijkheidsrelaties voor de kunstenaar. Een deel van die relaties is nog volop in ontwikkeling. Zo kennen veel van de kunstenaars die op Patreon succesvol zijn, een lange historie met al dan niet diepe (financiële) dalen. Hoe gaan nieuwe kunstenaars hier mee om? Zijn zij ook bereid om jarenlang te investeren tegen een minimaal inkomen? Het verder volgen van deze vragen kan licht werpen op de positie van de kunstenaar in de maatschappij. Hoe dan ook maakt crowdfunding duidelijk dat er grote groepen creatievelingen zijn wiens zolderkamer in digitale verbinding staat met de buitenwereld. Zij volgen niet langer slechts de gebaande paden van markt en overheidsgelden. Het is de vraag of zij onderweg op dit onzekere pad steeds minder herkenbaar worden als kunstenaar; daarentegen; nieuwe wegen vinden is juist een essentieel deel van het kunstenaarschap.

Literatuurlijst

- Belfiore, Eleonora en Oliver Bennett. 2007. "Rethinking the social impact of the arts". *International Journal of Cultural Policy* 13 (2), 135 – 151. Routledge.
- Bennett, Lucy, Bertha Chin en Bethan Jones. 2015. "Crowdfunding: A New Media & Society special issue". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.
- Booth, Paul. 2015. "Crowdfunding: A Spimatic application of digital fandom". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.
- Boruta, Tom. 2016. "Graphtreon". Graphtreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23. NB: statistieken worden dagelijks ververst.
- Boruta, Tom. 2016. "All Patreon creators". Graphtreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23. NB: statistieken worden dagelijks ververst.
- Brabham, Daren C. 2016. "How crowdfunding discourse threatens public arts". *New Media & Society*. Sage, online.
- Corsten, Marie-Josée; Christianne Niesten, Huib Fens en Pascal Gielen, red. 2013. *Autonomie als waarde: Dilemma's in kunst en onderwijs*. Valiz, Amsterdam.
- Corsten, Marie-Josée; Christianne Niesten, Huib Fens en Pascal Gielen. 2013. "Inleiding: De autonomieparadox. Over de arme rijkdom en de rijke armoede der zelfbeschikking". In *Autonomie als waarde: Dilemma's in kunst en onderwijs*, geredigeerd door Marie-Josée Corsten, Christianne Niesten, Huib Fens en Pascal Gielen. Valiz, Amsterdam. pp. 11-19.
- Davidson, Roei en Nathaniel Poor. 2015. "The barriers facing artists' use of crowdfunding platforms: Personality, emotional labor, and going to the well one too many times". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.
- Farnel, Megan. 2015. "Kickstarting trans*: The crowdfunding of gender/sexual reassignment surgeries". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.
- Fleming, Lee en Olav Sorenson. 2016. "Financing by and for the masses: an introduction to the special edition on crowdfunding". *California Management Review*, 58 (2). Cmr.Berkly.edu, online.
- Gielen, Pascal. 2013. "Autonomie via heteronomie". In *Autonomie als waarde: Dilemma's in kunst en onderwijs*, geredigeerd door Marie-Josée Corsten, Christianne Niesten, Huib Fens en Pascal Gielen. Valiz, Amsterdam. pp. 21-37.
- Gombrich, Ernst. 2011. *The Story of Art*. Phaidon, Londen.
- Hills, Matt. 2015. "Veronica Mars, fandom, and the 'Affective Economics' of crowdfunding poachers". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.
- Johnston, Paddy. 2015. "Bad Machinery and the Economics of Free Comics: A Webcomic Case Study". *Networking Knowledge*, 8 (4). MeCCSA, online.
- Hunter, Andrea. 2015. "Crowdfunding independent and freelance journalism: Negotiating journalistic norms of autonomy and objectivity". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.
- Klamer, Arjo. 2005. "Laat de derde sfeer de kunsten financieren". In: *In Hemelsnaam!* Ten Have. pp. 126 – 138.
- Laermans, Rudi. 2013. "Artistieke autonomie als waarde en praktijk". In *Autonomie als waarde:*

Dilemma's in kunst en onderwijs, geredigeerd door Marie-Josée Corsten, Christianne Niesten, Huib Fens en Pascal Gielen. Valiz, Amsterdam. pp. 73-94.

- Lu, Chun-Ta, Sihong Xie, Xiangnan Kong, en Philip S. Yu. 2014. "Inferring the Impacts of Social Media on Crowdfunding". *Proceedings of the 7th ACM international conference on Web search and data mining*. ACM, online.
- Masschelein, Jan en Maarten Simons. 2013. "Het atelier als autonome pedagogische plek". In *Autonomie als waarde: Dilemma's in kunst en onderwijs*, geredigeerd door Marie-Josée Corsten, Christianne Niesten, Huib Fens en Pascal Gielen. Valiz, Amsterdam. pp. 49-71.
- Riggs, Ben. 2016. *Cthulhu Company Kickstarted Itself to Death, Then This Happened*. Geek&Sundry, online. Geraadpleegd 2016-05-16.
- Scott, Suzanne. 2015. "The moral economy of crowdfunding and the transformative capacity of fan-ancing". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.
- Smith, Anthony N. 2015. "The backer-developer connection: Exploring crowdfunding's influence on video game production". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.
- Stiver, Alexandra; Leonor Barroca; Shailey Minocha; Mike Richards en Dave Roberts. 2015. "Civic crowdfunding research: Challenges, opportunities, and future agenda". *New Media & Society*, 17 (2). Sage, online.

Webpagina's

Indiegogo

www.indiegogo.com

- "Explore". 2016. Indiegogo, online. Geraadpleegd 2016-05-08.
- "How it works". 2016. Indiegogo, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- "Equity crowdfunding". 2016. Indiegogo, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- "Enterprise". 2016. Indiegogo, online. Geraadpleegd 2016-05-13.

Kickstarter

www.kickstarter.com

- "About us". 2016. Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- Brown, Zack. "Potato salad". 2016. Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-06-22
- "Creator handbook: Getting started". 2016. Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- "Creator questions: Getting started". 2016. Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-06-22.
- "Discover". 2016. Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- "Kickstarter basics". 2016. Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- "Our Rules". 2016. Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- "Stats". 2016. Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-05-23. NB: statistieken worden dagelijks automatisch ververst.
- Strickler, Yancey. 2015. "The Kickstarter blog: How projects launch on Kickstarter". Kickstarter, online. Geraadpleegd 2016-06-22.

Patreonwww.patreon.com

- “Featured”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- Boruta, Tim. 2016. “Graptreon is creating Patreon graphs, statistics, and history: Rewards”. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- “How do you calculate fees?”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- “Let's get to know you”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-05-13. NB: alleen beschikbaar met een Patreon-account.
- Not Invented Here. 2016. “Not Invented Here is creating comics: Patron posts”. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-06-24.
- Palmer, Amanda. 2016. “Amanda Palmer is creating art”. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- “Patreon”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-05-08.
- “Patreon blog: about”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- “Patreon Community Guidelines”. 2014. Patreon, online. 2016-06-25.
- Urban, Tim. 2016. “Wait But Why is creating high-quality blog posts”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-05-13.
- Urban, Tim. 2016. “Wait But Why is creating high-quality blog posts: Rewards”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- Voltaire, Aurelio. 2016. “Aurelio Voltaire is creating Music, books, animation, films, toys and more!: Rewards”. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- “What are rewards?”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- “What's the difference between a "monthly" campaign and a "per creation" campaign?”. 2016. Patreon, online. Geraadpleegd 2016-06-23.

Voordekunstwww.voordekunst.nl

- “Gebruiksvoorwaarden”. 2016. Voordekunst, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- Groen, Luc de. 2016. “Komm”. Voordekunst, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- “Kosten voordekunst”. 2016. Voordekunst, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- “Matchfunding: De kracht van matched crowdfunding”. 2016. Voordekunst, online. Geraadpleegd 2016-06-23.
- “Media: alle projecten”. 2016. Voordekunst, online. Geraadpleegd 2016-05-14.
- Silvie en Yasmila. 2016. “Het kleine vertelspel”. Voordekunst, online. Geraadpleegd 2016-05-14.
- “Voordekunst: ontdek projecten”. 2016. Voordekunst, online. Geraadpleegd 2016-05-14.