



© H de Bont / A Ramsair 2010

KUNSTBEWAKERS IN HET VELD EN KUNSTENMAKERS OP DE STRAAT

Over instrumentele kunstopdrachten in de openbare ruimte van Rotterdam en
de betekenis die deskundigen en kunstenaars daar aan geven

Kunsthouders in het veld en kunstenaars op de straat

Over instrumentele kunstopdrachten in de openbare ruimte van Rotterdam
en de betekenis die deskundigen en kunstenaars daar aan geven.

Master scriptie
Anna Ramsair
Studentnummer: 305108
Rotterdam, november 2010
Erasmus Universiteit Rotterdam
Faculteit der Sociale Wetenschappen
Opleiding Sociologie
Begeleiders: Dr. S.D. Aupers
Prof. Dr. D. Houtman

*“The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely.
All art is quite useless.”* (Oscar Wilde 1890)

*“Door mijn kunst komen mensen, die normaal niet met kunst in aanraking komen, toch in
aanraking met kunst. Kunst biedt de mogelijkheid tot spelen en tot creatief denken.
Kunst voedt de maatschappij”* (Wim 2010)

WOORD VOORAF

In zijn voordracht "Wissenschaft als Beruf", welke hij in 1919 aan de universiteit in München heeft gehouden, spreekt Max Weber over de altijd voortgaande strijd tussen de waardesystemen waarbij een moreel standpunt van de wetenschapper niet wenselijk is. Hij spreekt daarbij over de passie voor de wetenschap, de voor buitenstaanders onbekende drijfveer het onbekende te willen begrijpen. "*Denn nichts ist für den Menschen als Menschen etwas wert, was er nicht mit Leidenschaft tun kann.*"

Passie voor de kunst kende ik als beeldend kunstenaar al. Voor mij is daar de laatste jaren de passie voor de wetenschap bijgekomen, een passie om te willen begrijpen. Ik heb die passie voor kunst en wetenschap weten te combineren in deze scriptie waarbij mijn standpunt voor de kunst, het morele standpunt waar Weber over spreekt, plaats maakte voor een sociologische manier van kijken naar die kunstwereld. Daarin ben ik Dick Houtman veel dank verschuldigd, omdat hij voor mij de sleutelfiguur is, die mij tijdens mijn studie met passie heeft laten zien wat die sociologische bril is en zelfs in de laatste fase van mijn scriptie mij heeft weten te inspireren mijn werk nog meer aan te scherpen. Dat het combineren van kunst en wetenschap niet altijd een gemakkelijk proces is geweest voor mij, weet en begrijpt mijn begeleider Stef Aupers als geen ander, hem wil ik bedanken voor zijn begeleiding bij het tot stand brengen van mijn scriptie.

Speciaal wil ik mijn respondenten bedanken, de kunstenaars en de deskundigen die mij allemaal zonder uitzondering met royale gastvrijheid hebben ontvangen op hun atelier en op hun werkplek, op het CBK en daar met passie over hun leven met de kunst vertelden. Zonder hun medewerking had ik deze scriptie niet kunnen schrijven. Ik wil Thom Achterbosch, Jean-Paul Grund en Sharon van Noord bedanken voor het lezen van eerdere versies van mijn scriptie en hun kritische commentaar in moeilijke tijden, Sigrid Schumacher voor het correctiewerk in de laatste versie en Peter Blanken voor de altijd aanwezige steun. De lijst van namen van vrienden en familie die mij hebben gevolgd zou te lang worden voor dit voorwoord; aan hun betrokkenheid denk ik met liefde terug.

En natuurlijk de mannen thuis: Henk en Max, die de passie soms wat veel vinden, maar inmiddels met mij overtuigd zijn van het idee dat wetenschap niet iets is voor dorre mensen. Dank je wel dat jullie zover meegegaan zijn en er altijd voor mij zijn, want dit is nog maar het begin.

Anna Ramsair

Inhoud

HOOFDSTUK 1. AFSTAND OF STURING MET BETREKKING TOT DE KUNST

| | |
|--|----|
| 1.1 Inleiding | 6 |
| 1.2 Aanleiding voor deze scriptie | 6 |
| 1.2.1 <i>De toename van het gebruik van kunst als middel bij het oplossen van stedelijke problemen</i> | 7 |
| 1.2.2 <i>De veronderstelde spanning tussen autonomie en instrumentaliteit binnen de kunst</i> | 8 |
| 1.3 Probleemstelling | 9 |
| 1.4 Theoretisch kader | 12 |
| 1.4.1 <i>De kunstwereld volgens Howard Becker</i> | 12 |
| 1.4.2 <i>De veldtheorie van Pierre Bourdieu</i> | 13 |
| 1.4.3 <i>Symbolisch kapitaal en de productie van geloof</i> | 14 |
| 1.4.4 <i>Consecratiemacht</i> | 15 |
| 1.5 Opbouw van de scriptie | 17 |

HOOFDSTUK 2. METHODEN EN TECHNIEKEN

| | |
|---|----|
| 2.1 Kwalitatief onderzoek | 18 |
| 2.2 Onderzoekseenheden | 18 |
| 2.2.1 <i>Selectie onderzoekseenheden - de deskundigen</i> | 19 |
| 2.2.2 <i>Selectie onderzoekseenheden - de kunstenaars</i> | 20 |
| 2.2.3 <i>Afbakening</i> | 23 |
| 2.3 Structuur van de interviews met de kunstenaars | 24 |
| 2.3.1 <i>De analysemethode</i> | 25 |
| 2.4 De sociologische constructie van ideaaltypen | 26 |

HOOFDSTUK 3. HET CBK: EEN INSTITUTIONELE CONSECRATIEMACHT

| | |
|---|----|
| 3.1 Inleiding | 27 |
| 3.2 Het CBK laat duizend bloemen bloeien | 27 |
| 3.3 Het CBK als bewaker van de kwaliteit van de kunst | 28 |
| 3.3.1 <i>Consecrerende arbeid: een kwestie van afspraken</i> | 29 |
| 3.4 Het CBK: een centrale speler in het veld van de kunst | 31 |
| 3.5 De strategie van de afdeling Beeldende Kunst & Openbare Ruimte | 32 |
| 3.5.1 <i>De rol van de kunstenaar binnen de afdeling BKOR</i> | 35 |
| 3.6 Onder de vleugels van het CBK: de Veldwerker | 36 |
| 3.6.1 <i>Geselecteerd op grond van een bestaand oeuvre</i> | 36 |
| 3.6.2 <i>Andere eisen die gesteld worden aan de kunst</i> | 37 |
| 3.6.3 <i>Het BKOR als intermediair tussen de verschillende partijen</i> | 38 |
| 3.6.4 <i>Werkend in en voor het veld van de kunst</i> | 39 |
| 3.6.5 <i>Werkend volgens de regels van het spel</i> | 40 |
| 3.7 Samenvatting: de Veldwerker | 42 |

| | |
|---|----|
| HOOFDSTUK 4. DE STRAATWERKER: KUNST MAKEN BUITEN DE KUNSTWERELD OM | |
| 4.1 Inleiding | 43 |
| 4.2 De noodzaak van een inkomen | 43 |
| 4.3 Externe eisen aan de kunst | 45 |
| 4.4 Een eigen probleemstelling binnen een instrumentele opdracht | 46 |
| 4.5 Kaders binnen het autonome werk | 47 |
| 4.6 Kunstwereld versus publieke wereld | 48 |
| 4.7 Samenvatting: de Straatwerker | 51 |
| HOOFDSTUK 5. DE MARKTWERKER: EEN INSTRUMENTELE OPDRACHT IS NOG GEEN KUNST | |
| 5.1 Inleiding | 52 |
| 5.2 Klussen in de kunst voor het geld | 52 |
| 5.3 Scheiding autonoom werk, werk in opdracht | 54 |
| 5.4 Erkenning in de kunstwereld | 56 |
| 5.5 Samenvatting: de Marktwerker | 58 |
| 5.6 De “nieuwkomer” een aanvulling op de typologie? | 58 |
| HOOFDSTUK 6. CONCLUSIE EN DISCUSSIE | |
| 6.1 Inleiding | 61 |
| 6.2 De organisatie rond kunstopdrachten in de openbare ruimte | 61 |
| 6.3 Een typologie van kunstenaars die werken aan opdrachten in de openbare ruimte van Rotterdam | 63 |
| 6.4 Discussie | 64 |
| 6.4.1 <i>De rol van het CBK in een functioneel gedifferentieerde maatschappij</i> | 66 |
| 6.4.2 <i>Een poging tot generalisering</i> | 68 |
| 6.5 Verder onderzoek | 70 |
| Bijlage 1 | 71 |
| LITERATUUR | 72 |

Hoofdstuk 1

Afstand of sturing met betrekking tot de kunst

1.1 Inleiding

Kunst is volgens Howard Becker (1984) het product van een samenwerking tussen kunstenaars, kunstbemiddelaars en liefhebbers van de kunst. Daarbij is kunst niet het product van de individuele kunstenaar, maar een product van collectieve acties van actoren binnen de wereld van de kunst. Die wereld van de kunst is, volgens Pierre Bourdieu, een autonoom universum, waarin gedeelde en gemeenschappelijke overtuigingen bestaan, ontstaan vanuit een collectief geloof in de kunst (Bourdieu 1992a, 1994, Laermans 2003). De basisovertuiging van dit geloof is dat binnen dit veld van de kunst (Bourdieu 1992a, 1994) een letterlijk hoge(re) cultuur bestaat, die boven het sociale uittorent en daar niets mee van doen heeft. In deze theorie is het duidelijk dat mensen van buiten het veld van de kunst geen invloed op de kunst hebben. De kunstenaar kan, volgens Bourdieu, zijn kunst pas produceren wanneer hij gevolg kan geven aan een quasi-goddelijke inspiratie, aan persoonlijke creativiteit en aan fantasie (Laermans 2003: 116). En dat alles binnen de regels die gelden in dit veld van de kunst.

Toch is er een ontwikkeling waar te nemen, waarin dit autonome universum doorbroken lijkt te worden en waarin kunst ingezet wordt bij politieke doelstellingen. Kunst wordt daarin gezien als middel om te komen tot doelen die buiten het doel van de kunst zelf liggen. Een voorbeeld van dit instrumentele gebruik van de kunst, is het gebruik van kunst in een stedelijke omgeving, waar bewoners en kunstenaars ingezet worden om met elkaar te werken aan een kunstwerk, zoals een muurschildering, om zo te komen tot gewenste sociale cohesie. In dit gebruik van kunst worden er externe eisen (extern, want van buiten de wereld van de kunst) gesteld aan de kunst.

1.2 Aanleiding voor deze scriptie

Aanleiding voor deze scriptie is het bestaan van twee overtuigingen binnen het hedendaagse politieke en publieke kunstdebat. De eerste overtuiging is die, waarbij er sprake is van sturing van de kunst om te komen tot een meer instrumenteel gebruik

van de kunst. Hier ligt het doel besloten in de kunst als middel, als instrument om te komen tot doelen die buiten de kunst liggen. Een voorbeeld van deze visie geeft de Amsterdamse wethouder voor Kunst en Cultuur (PvdA) Caroline Gehrels op 5 juni 2009. In haar Boekmanlezing breekt zij een lans voor meer politieke bemoeienissen met de kunst (Gehrels 2009, zie ook: Boekman 1989, Hoefnagel 2009). Kunst kan, en moet volgens haar, juist in het huidige leven, in sterk geïndividualiseerde en multiculturele steden, een verbindende rol spelen tussen alle mensen van uiteenlopende culturen. Kunst kan een middel zijn om te komen tot positieve effecten in de samenleving.

De tweede, is de overtuiging waarbij er sprake is van afstand van de kunst, zodat de autonomie van de kunstenaar gewaarborgd is. Hier ligt het doel van de kunst besloten in de kunst zelf. Als reactie op bovenstaande lezing van Gehrels, stelt de liberaal Mark Rutte dat de kunst juist gedijt in vrijheid. Kunst is geen welzijnswerk, is zijn stellige mening, en kunstenaars zijn geen maatschappelijk werkers. Rutte stelt: *“Hoe meer je de kunst vrij laat hoe groter de rol en betekenis ervan in de samenleving zal zijn.”*¹ Juist in vrijheid kunnen de kunstenaars, en daarmee de kunsten, hun betekenis voor de samenleving laten gelden. Daarin heeft de overheid, volgens hem, alleen een facilitaire rol zodat het culturele leven op autonome wijze kan bloeien.

Dit verschil in opvatting tussen bovenstaande overtuigingen laat een spanning zien tussen de voorstanders van een instrumenteel gebruik van de kunst en de voorstanders van het behoud van de autonomie van de kunst. In de volgende twee paragrafen zal ik de herkomst van beide visies toelichten waarbij de spanning tussen beide meer inzichtelijk wordt.

1.2.1 De toename van het gebruik van kunst als middel bij het oplossen van stedelijke problemen

De bovenstaande overtuiging betreffende de autonome kunst sluit aan bij de modernistische opvatting dat kunst zich enkel dient te verhouden tot zichzelf en dat het doel van de kunst de kunst zelf is. De taak van de kunst is, volgens deze opvatting, zelfonderzoek. Het is een opvatting van l'art pour l'art, art for art's sake, een opvatting die aan het eind van de negentiende eeuw zijn intrede deed (de Swaan 1999).

¹ Mark Rutte's reactie op de Boekmanlezing van Gehrels, te lezen op de website van Han ten Broeke: http://www.hantenbroeke.nl/index.php?option=com_content&task=view&id=836&Itemid=52

Maar ondanks deze laatste overtuiging, die uitgaat van het belang van de autonome kunst en haar intrinsieke werking, is de nadruk op de instrumentele betekenis van de kunst de laatste jaren steeds groter geworden (Raad voor Kunst en Cultuur, 2006). Hierbij is het doel van de kunst niet enkel de kunst zelf, maar zijn de politieke en instrumentele argumenten voor kunstsubsidies talrijker en meer divers geworden (Smitshuijsen 2006). Zo hebben stadsbesturen, organisaties als woningbouwcorporaties, scholen en bewonersorganisaties, de laatste decennia meer oog gekregen voor kunst in de openbare ruimte als middel bij het oplossen van stedelijke problemen in die openbare ruimte (Hoogervorst 2002, Smitshuijsen 2006, Raad voor Cultuur 2006, Gemeente Rotterdam 2007, Vuyk 2008, Marlet 2008, Twaalfhoven 2009). Juist in de openbare ruimte van de stad, geplaatst in de directe leefomgeving van het publiek, wordt kunst ingezet ter vermindering van stedelijke problemen. Zo vindt ook het Rotterdamse gemeentebestuur dat zijn stad de kunst kan gebruiken vanwege haar positieve effecten op stedelijke problemen, zoals te lezen staat in het nieuwe cultuurplan voor de jaren 2009-2012 van het gemeentebestuur van Rotterdam: *“De kracht van kunst en cultuur kan veel meer dan nu het geval is worden ingezet bij de vraagstukken die in onze stad spelen.”* (Gemeente Rotterdam, 2007).

1.2.2 De veronderstelde spanning tussen autonomie en instrumentaliteit binnen de kunst

De ontwikkeling van het gebruik van kunst als middel is te begrijpen vanuit het proces van de vervlochten waardesferen in de gedifferentieerde samenleving. Zijn in de preïndustriële maatschappij, de (ideaal typische) middeleeuwen, kunst en politiek en alle andere waardesferen, zoals economie en wetenschap nog onderworpen aan de religie, vanaf het eind van de negentiende eeuw gaan de kunst en de andere waardesferen verzelfstandigen (Bever 1993c, Laeyendecker 1988). Zo ontstaat de autonome kunst, de artes liberales (Heilbron 1993: 103). Een kunst voor kunstenaars, een l'art pour l'art georiënteerd op standaarden en probleemstellingen voortkomend uit de kunst zelf (de Swaan 1999).

Maar nu blijkt dat, in de postindustriële maatschappij, deze waardesferen juist weer in elkaar grijpen (Bell 1976, Laeyendecker 1988, Zijdeveld 1988, Bever 1993c, De Swaan 1999, Berger 1997, Weijns 2004, Berger en Zijdeveld 2010). Deze wending valt te begrijpen uit de toegenomen onderlinge afhankelijkheid van kunst ten opzichte van politiek en vice versa, zoals Laeyendecker (1988) uitlegt. De autonomie van de

kunst blijkt een relatieve autonomie. Zij kan niet op zichzelf bestaan, niet zonder steun en liefhebbers (Laeyendecker 1988). Wanneer de kunst ingezet wordt in de openbare ruimte om sociale doelen te verwezenlijken, is zij verbonden aan de politiek. Volgens Niklas Luhmann is het de kunst die, sterker dan de andere deelsystemen zoals de politiek en de economie, haar autonomie claimt (Huysmans 2009). Een visie die daarin aansluit bij de veldtheorie van Bourdieu (1994). Het lijkt daarom onvermijdelijk dat er een spanning ontstaat binnen de kunst tussen de tendens naar autonomie, en de evenzeer aanwezige tendens naar een instrumentele rationaliteit. Deze veronderstelde spanning, die al te signaleren is in het politieke en publieke debat², is het onderwerp van mijn scriptie. In deze scriptie zal ik mij richten op de percepties van kunstenaars en deskundigen uit de wereld van de kunst over deze veronderstelde spanning in die wereld. Hiermee trek ik het debat breder, buiten het politieke en publieke debat, naar de wereld van de kunst. Daarbij onderscheid ik mij van eerder onderzoek naar instrumentele kunst dat betrekking heeft op het belang van de kunst voor de samenleving als oplossend middel, waarbij de vraag gesteld wordt of de kunst op de beoogde wijze werkt (McCarthy et al 2004, Boekman 2008, Trienekens 2006 en 2009).

1.3 Probleemstelling

Autonome kunst versus kunst als middel, deze twee entiteiten zijn het onderwerp van het bovenstaande debat waarin de twee overtuigingen (van voor- en tegenstanders van de kunst als middel) naar voren komen. In dat debat is sprake van zorg betreffende de doelrationaliteit die het veld van de autonome kunst is binnengeslopen, welke te herkennen is als de sturing op externe doelen (Boomgaard 2006, Smitshuyzen 2006, Vuyk 2008). Sturing impliceert bemoeienis van buitenaf op de kunst, terwijl het belang van de autonomie van de kunst en haar intrinsieke waarde³ en de daarvoor

² In de media, zoals De Volkskrant, NRC, en Trouw zijn vanaf voorjaar 2009 opiniestukken, redactionele artikelen en ingezonden brieven verschenen van politici, opinieformers en burgers die ingaan op de Boekmanlezing van de wethouder van Amsterdam C. Gehrels welke op 5 juni in de publiciteit is gekomen, zie literatuurlijst.

³ Een waarde die besloten ligt in de kunst zelf, waarin het doel van de kunst de kunst zelf is- (Twaalfhoven 2008), de eerder besproken *l'art pour l'art*. McCarthy et al (2004) geven een omschrijving van deze intrinsieke waarde van de kunst: *Intrinsic benefits refer to effects inherent in the arts experience that add value to peoples life* (Ibid; 37). Zij noemen daarbij "*the sheer joy*" (Ibid) die te ervaren valt bij het bekijken van een kunstwerk. Hier gaat het niet om het oplossen van problemen in een stedelijke

noodzakelijke autonomie van het kunstenaarsschap door de autonome kunstenaar zelf wordt benadrukt (Boomgaard 2006, Zolberg 1990:118).

Tegenover kunstenaars die hun autonomie bij het uitvoeren van hun beroepspraktijk willen bewaken, staan de kunstenaars die hun kunst juist in dienst stellen van externe doelen ten behoeve van de samenleving. Zij werken niet aan autonome kunst, maar richten zich met hun kunst enkel en alleen op specifieke groepen in de samenleving en hebben een duidelijke sociaal-politieke inslag (Bever in Cultuurnetwerk 2004).

Voor mijn probleemstelling waarin de veronderstelde spanning tussen autonome en instrumentele kunstbeoefening centraal staat, zijn kunstenaars die strikt autonoom werken (als dat al mogelijk is in onze gedifferentieerde samenleving) niet interessant. Zij ervaren de instrumentele kunstopdrachten situatie niet. Logischerwijs zal ook bij de kunstenaars die alleen aan instrumentele kunstopdrachten werken, geen spanning te verwachten zijn omdat zij niet de ervaring kennen van de autonome kunstsituatie. Daarom zal ik die kunstenaars selecteren die naast hun autonome kunst, (buiten het opdrachtencircuit om), werken in opdrachtsituaties. Zij ervaren beide gebieden, zij zouden daarom een eventuele spanning kunnen ervaren.

Kunstinstellingen produceren en distribueren kunstproducten op het kruispunt van institutionele domeinen (Laermans 2004: 67). Ik zal dat toelichten. Bij een kunstinstelling voor beeldende kunst staan kunstenaars ingeschreven omdat zij steun zoeken en verwachten bij het uitoefenen van hun beroep dat zij autonoom of in opdracht, of beide af en aan, uitoefenen. Bij zo'n kunstinstelling komen tevens vragen naar kunst vanuit de samenleving binnen voor zowel autonome kunst als kunst als middel. Een kunstinstelling is dus een gebied binnen de kunstwereld, waar de twee visies op de kunst samenkomen. Een kunstinstelling draagt dus niet alleen de zorg voor de productie van kunst, bijvoorbeeld door middel van het ondersteunen van kunstenaars, maar zorgt ook voor de verspreiding van kunst. Wanneer de kunst, bijvoorbeeld in de openbare ruimte geplaatst wordt, treedt zij het domein van het beleid van die openbare ruimte binnen. Daar kunnen andere eisen aan de kunst gesteld worden dan de kwalitatieve eisen die gelden binnen het domein van de kunst. Juist vanwege dit samenkomen van de verschillende visies met betrekking tot de

omgeving waarbij grotere groepen mensen worden betrokken. Hier gaat het louter om de individuele beleving van de kunst.

eisen die aan de kunst gesteld worden, die vanuit de verschillende domeinen in de samenleving samenkomen binnen hun instelling, kunnen de deskundigen een spanning ervaren tussen de autonome en de instrumentele visie. Daarom heb ik naast de kunstenaars, de deskundigen van het Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam (CBK) in mijn onderzoek opgenomen. Een stad waar de kunst in de openbare ruimte een belangrijke plaats inneemt (Gemeente Rotterdam Dienst Kunst en Cultuur 2008).

Bovenstaande overwegingen vat ik samen in de onderstaande probleemstelling:

Ervaren kunstenaars die naast hun autonome werk aan instrumentele kunstopdrachten in de openbare ruimte werken, en deskundigen in het Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam, wel of geen spanning tussen (hun) autonome kunst en instrumentele kunstopdrachten en hoe kunnen deze percepties verklaard worden vanuit hun posities in het veld van de kunst?

De in de probleemstelling genoemde instrumentele kunstopdrachten zal ik in deze scriptie operationaliseren als: kunstopdrachten voor de openbare ruimte, waarbinnen sociale doelen geformuleerd worden, zoals het verhogen van de sociale cohesie in een buurt. Daarbij worden er externe eisen aan de kunst gesteld, bijvoorbeeld het samenwerken van kunstenaar en bewoners om zo te komen tot de sociale doelen, die voorbij gaan aan de intrinsieke waarde van de kunst.

Tegenover deze instrumentele kunstopdrachten staan de autonome kunstopdrachten waarbij de kunstenaar zijn kunst ontwerpt en uitvoert zonder inmenging van buiten en waarbij dus geen externe eisen aan de kunst binnen de opdracht gesteld worden.

Mijn onderzoek biedt inzichten in de beleving van kunstenaars en deskundigen met betrekking tot de veronderstelde spanning tussen de idealen van het autonome kunstenaarsschap (waarin de kunstenaar zijn kunst, als de uitkomst van onderzoek en experiment, vorm geeft) en instrumentele criteria in de kunst. Instrumentele kunstopdrachten in de openbare ruimte, waarbinnen externe eisen aan de kunst gesteld worden is een goede case om die veronderstelde spanning bij kunstenaars, die daarnaast autonoom werken, en deskundigen, die met beide visies te maken hebben, te onderzoeken.

Nieuwe inzichten kunnen de kwaliteit van het openbare debat over kunst verhogen en de theoretische en empirische kennis op het gebied van de omgang met de kunst in de openbare ruimte en in het beleid vergroten. Dit is niet alleen interessant voor de wetenschap, de beleidsmakers, opdrachtgevers en kunstenaars, maar voor iedereen die geïnteresseerd is in kunst en de plaats die zij heeft in onze samenleving.

1.4 Theoretisch kader

Mijn probleemstelling bestaat uit een beschrijvend en een verklarend deel. Het beschrijvend deel gaat over de beleving van deskundigen en kunstenaars met betrekking tot de veronderstelde spanning, autonoom versus instrumenteel, in het kunstenveld. Om meer inzicht te krijgen in de complexiteit van de kunstwereld gebruik ik voor dit deel de analyse van de kunstwereld van Howard Becker. In het tweede deel van de probleemstelling zoek ik een verklaring voor mijn bevindingen. Vanwege mijn verwachting dat de percepties van mijn respondenten voortkomen uit hun positie in het veld van de kunst, gebruik ik de veldtheorie van Pierre Bourdieu. Daarbij worden enige begrippen van Pierre Bourdieu uiteengezet. Deze begrippen kunnen mijn probleemstelling structureren en aanknopingspunten bieden bij de verklaring van mijn bevindingen.

1.4.1 De kunstwereld volgens Howard Becker

In deze scriptie gaat het om kunstenaars die, naast hun autonome werk, kunst maken in de openbare ruimte van Rotterdam. Maar kunst ontstaat, volgens Becker, uit de samenwerking van verschillende partijen die allen deel uitmaken van de kunstwereld: *“The term art world [...] is just a way of talking about people who routinely participate in the making of art works”* (Becker 1984: 161-162). Becker maakt in zijn boek *Art Worlds* duidelijk dat een kunstwereld een gevestigd netwerk is waarbinnen de productie van kunst een activiteit is die uit de samenwerking tussen vaak grote groepen mensen kan ontstaan. Dat “samenwerken” is hier een breed begrip, omdat het ook gaat om spanningsverhoudingen, tegengestelde belangen en conflicten (Bevens 1993b: 12-13).

Vijf groepen actoren zijn te onderscheiden als het gaat om opdrachten voor kunst in de openbare ruimte. Zo is daar als eerste de groep van de opdrachtgevers, die op advies van de tweede groep, de deskundigen die met financiële middelen van de

derde groep, de financiers, het werk van de vierde groep, de kunstenaars, mogelijk maakt. Het werk dat uiteindelijk in de leefomgeving van de vijfde groep, het publiek, terecht komt. Deze groepen zijn afhankelijk van elkaar, maar hebben uiteenlopende opvattingen over de kunst (Oosterbaan 1990: 11). Zo gezien is de kunstenaar niet de enige schepper van kunst. De kunstenaar die naast zijn autonome kunst werkt aan kunstopdrachten in de openbare ruimte en de deskundigen in kunstinstellingen, zijn de actoren die vanuit hun expertise het meest te maken zullen hebben met de veronderstelde spanning tussen de autonome kunst en de instrumentele kunstopdrachten. Daarom wordt in deze scriptie, naast de hierboven aangehaalde groep, de kunstenaars, ook onderzoek gedaan bij de deskundigen, naar hun beleving van de veronderstelde spanning. De deskundigen uit mijn onderzoek werken bij het Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam (CBK), een instelling die deel uitmaakt van de samenwerking in de kunstwereld. Gezamenlijk kunst in de openbare ruimte creëren, het produceren van kunst, zoals Becker dat stelt, en zoals het CBK en de kunstenaars dat doen, kan alleen wanneer conventies worden gedeeld. Conventies zorgen ervoor dat opdrachtgevers, financiers, deskundigen en kunstenaars die allen aan de opdrachten werken, elkaar begrijpen en daardoor kunnen samenwerken (Becker 1984: 28-34).

1.4.2 De veldtheorie van Pierre Bourdieu

Waar Becker op het belang van de samenwerking tussen de verschillende mensen in de kunstwereld wijst, die de conventies van die wereld volgen, vergelijkt Bourdieu het veld van de kunsten, zoals hij de kunstwereld noemt, met een spel waarin het symbolisch kapitaal de troefkaart is (Bourdieu 1992b: 59). Het bezit van dit kapitaal bepaalt de mate van specifieke winsten die in het veld te behalen zijn. Iedereen binnen het veld verovert zijn eigen positie als gevolg van het spel en de hoeveelheid kapitaal die veroverd is. Meer kapitaal betekent meer aanzien en als gevolg daarvan een betere positie in het veld. De maatschappij bestaat uit verschillende velden, zoals ondermeer het politieke, het economische en het kunstenveld. Zij zijn te zien als speelvelden waar gespeeld wordt om het verkrijgen van kapitaal. Ieder veld heeft een eigen soort kapitaal dat van belang is. In het economische veld gaat het om economisch kapitaal, geld. Een soort kapitaal dat in het veld van de kunst niet diezelfde waarde heeft. In het veld van de kunst gaat het om symbolisch kapitaal. Maar wat verstaat Bourdieu onder symbolisch kapitaal?

1.4.3 Symbolisch kapitaal en de productie van geloof

Volgens Bourdieu werkt de kunstenaar belangeloos aan zijn kunst met als enige doel waardering te verwerven voor die kunst (Bourdieu 1992a: 246-249). Het hogere belang van de kunst stijgt uit boven de economische waarde van een kunstwerk. Zo werkt de kunstenaar aan “de accumulatie van symbolisch kapitaal” (Ibid; 247).

Bourdieu legt uit wat hij bedoelt met dit symbolisch kapitaal:

“Een kapitaal waarvan het economische of politieke karakter ontkend en miskend wordt, en dat juist daardoor erkenning en ‘legitimiteit’ verkrijgt en een ‘krediet’ oplevert dat onder bepaalde omstandigheden en altijd op termijn, in staat is om ‘economische’ winst op te leveren.”

(Ibid.).

Waardering voor zijn werk en erkenning voor zijn kunstenaarsschap is het symbolisch kapitaal van de kunstenaar en is dus belangrijker dan geld verdienen met dat werk. Dat betekent niet dat een kunstenaar geen geld zou willen verdienen. Maar juist door de ontkenning van het belang van geld en zijn kunst niet in te zetten voor economische en politieke doelen, kan de kunstenaar naam maken en op den duur wellicht veel geld verdienen (Bourdieu 1992a: 248). Een Rotterdamse kunstenaar, met een door vakbroeders erkend oeuvre, kan bijvoorbeeld interessante, en wellicht goed betaalde, kunstopdrachten in de openbare ruimte krijgen van het CBK. Of hij kan subsidies ontvangen naar aanleiding van het opgebouwde oeuvre. Dat oeuvre is zijn symbolisch kapitaal. Daarbij is het geloof in de autonome waarde van het oeuvre de ultieme mogelijksvoorwaarde om het symbolisch kapitaal te verwerven (Laermans 2003: 116). Iedereen, binnen het veld van de kunst, moet het ermee eens zijn dat de waarde van het kunstwerk in het kunstwerk zelf besloten ligt. Volgens Bourdieu is die autonome waarde van de kunst onontbeerlijk om erkenning vanuit het veld van de kunst en daarmee een goede positie in het veld te krijgen. Zonder deze erkenning, wordt de betreffende kunstenaar een bestaan als kunstenaar ontzegd, hij wordt met de ontkenning buiten het veld van de kunst gesloten (Bourdieu 1994: 273). Bovenstaande constatering van Bourdieu zijn van belang voor dit onderzoek. Het gaat dan om de ontkenning van economisch kapitaal binnen het kunstenveld, het daarbij aanwezige belang van de autonomie van de kunst en de noodzakelijke erkenning (symbolisch kapitaal) vanuit het kunstenveld om zo een betere positie in het veld te bereiken. Deze theorie biedt aanknopingspunten om de veronderstelde

spanning tussen autonome kunst en instrumentele kunst opdrachten te begrijpen. De waarden van de instrumentele kunst opdrachten liggen, zoals eerder beschreven, voor een groot deel in het probleemoplossende vermogen dat zij hebben voor de samenleving en minder in de autonome waarde van de kunst.

Voor de kunstenaar levert het werken aan een instrumentele opdracht, volgens de theorie van Bourdieu, geen erkenning op vanuit het veld van de kunst. Als gevolg daarvan levert het geen symbolisch kapitaal op en dus levert het geen positie op in het kunstenveld. Een opdracht in de openbare ruimte levert wel direct economisch kapitaal op (Bourdieu 1994: 175). Maar wanneer de kunst die daaruit voortkomt niet als zodanig erkend wordt binnen het kunstenveld, zoals hierboven is beschreven, heeft die kunst geen effect op de accumulatie van symbolisch kapitaal van de kunstenaar. Bourdieu schetst hier de spanning die kan ontstaan in de beleving van de kunstenaar, tussen de noodzaak van economisch kapitaal en het streven naar symbolisch kapitaal waarmee de kunstenaar een betere positie in het veld kan bereiken. Hier gaat het om de noodzaak van het brood op de plank welke de kunstenaar doet werken aan een kunstinhoudelijk minder interessante opdracht, maar waaruit geen erkenning vanuit het veld van de kunst voortkomt.

Het volgende begrip van Bourdieu, consecratiemacht, kan inzicht bieden in de beleving van de kunstenaars en de deskundigen ten opzichte van die andere spanning: de eventuele spanning tussen autonome kunst en instrumentele kunst.

1.4.4 Consecratiemacht

De kunstenaar die erkenning van vakbroeders en andere actoren uit het veld krijgt, kan veel symbolisch kapitaal opbouwen, daardoor een meer centrale positie verwerven en als gevolg daarvan meer consecratiemacht (Bourdieu 1992a, Laermans 2003). Het is in dit verband interessant om te kijken naar de betekenis van het woord consecratie. ‘Consecratie’⁴ komt van de Latijnse woorden com (‘samen’) en sacrum (‘heilig’). Het betekende oorspronkelijk ‘heiligen’ of ‘wijden’ en verwijst naar de mysterieuze gebeurtenis in de eucharistie waar brood in het lichaam en wijn in het bloed van Jezus Christus verandert. De symbolische waarde, in dit kerkelijke verband toegekend aan brood en wijn, kan in het veld van de kunst toegekend worden aan schilderijen, beelden en andere kunstproducten. Bourdieu stelt dat de toegekende waarde niet op basis van intrinsieke kenmerken wordt toegekend. Ook de materiële

⁴ Zie: <http://www.encyclo.nl/>

waarde van het kunstwerk speelt volgens hem geen rol. Dat deze consecrerende arbeid zich laat zien als een macht waar actoren van buiten het kunstenveld geen invloed op hebben, laat ik zien aan de hand van het volgende voorbeeld. Lee Quinones splot, als onbekend graffitikunstenaar, zijn kunst op muren en schuttingen in de openbare ruimte. Na verloop van tijd werd zijn werk opgemerkt door het officiële kunstcircuit en dankzij die erkenning werd hij een internationaal succesvolle graffitikunstenaar. Aansluitend kreeg hij een opdracht van de Rotterdamse Kunststichting om een “piece” te spuiten op de Lijnbaan in Rotterdam. Ontevreden winkeliers lieten echter het stuk illegaal overschilderen. Een paar jaar later bleek het herstellen van dit kunstwerk, van deze inmiddels internationaal succesvol graffitikunstenaar, een fortuin te kosten.

Bovenstaand voorbeeld zegt iets over de werking van consecratiemacht. Voor mensen buiten het veld van de kunst is het werk van Lee Quinones⁵, vaak een doorn in het oog, ook al is dat (in dit geval) in weerwil van de mening van de kunstwereld. Desondanks wordt het werk door mensen binnen de kunstwereld gesacreerd tot kunst. Allereerst door Lee Quinones zelf, ook al waarderen de winkeliers het werk niet. Maar Quinones heeft “als schijnbaar enige schepper van zijn kunst” (Bourdieu 1992a: 249) dat niet alleen gedaan. En ook niet iedere andere actor binnen het veld van de kunst, zoals de deskundige die de opdracht heeft verleend, doet zoiets alleen. Het gehele productieveld met daarbinnen het systeem van objectieve relaties tussen alle personen en instellingen, bepalen uiteindelijk de symbolische productie van de kunst (Bourdieu 1992a: 251). De waarde van de kunst wordt, volgens Bourdieu, geproduceerd door de mensen binnen het veld, die met elkaar dit “geloof” in deze waardetoekenning in stand houden. Dit geldt zowel voor de nieuwkomer met weinig symbolisch kapitaal en dus weinig of geen consecratiemacht als voor een meer gevestigde kunstenaar of deskundige, met meer symbolisch kapitaal en dus consecratiemacht. Wanneer dit geloof in de waardetoekenning van kunstproducten, de productie van geloof, weg zou vallen, is de ontkenning van economie niet meer mogelijk. Ook het geloof in de autonomie van de kunst valt dan weg en daarmee zouden de kunstproducten vervallen tot een gewoon economisch product (Ibid; 256-257). In dat geval zou de kunst van Lee Quiones, zijn waarde verliezen, misschien zelfs een daad van vandalisme worden en in dat geval, goed genoeg om over te schilderen.

⁵ Zie: http://www.cbk.rotterdam.nl/openbarekunst/kunstwerk.php?werk_id=516

De hierboven besproken beperkingen die volgens Bourdieu ten grondslag liggen aan de macht van het consecreren, maken zijn theorie voor mijn onderzoek relevant. Zoals hierboven is beschreven, is de mogelijkheid van consecratie van culturele producten tot kunst afhankelijk van de positie in het veld: hoe beter de positie in het veld is, als gevolg van voldoende symbolisch kapitaal, hoe groter de consecratiemacht. Daarbij is volgens Bourdieu het consecreren van producten tot kunst, een collectieve arbeid en één die alleen in het veld van de kunst plaats kan vinden (Bourdieu 1992: 251).

Nu de verschillende, voor mijn onderzoek relevante, begrippen zijn beschreven wordt de opbouw van de scriptie uitgelegd.

1.5 Opbouw van de scriptie

In hoofdstuk 2 worden de methoden en technieken die in deze scriptie zijn toegepast uitgelegd. Hier wordt duidelijk dat het om een kwalitatief onderzoek gaat. Er zijn twee expert interviews afgenomen bij deskundigen die bij het Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam werken en vijftien diepte-interviews bij evenzoveel kunstenaars. In hoofdstuk 3 staan de bevindingen van de interviews met de deskundigen. Hier staan eveneens de resultaten van de interviews met twee kunstenaars, wier opdracht direct door het CBK zijn verstrekt. In hoofdstuk 4 en hoofdstuk 5 volgen de resultaten van de interviews met de kunstenaars die, als gevolg van onvoldoende symbolisch kapitaal, zelf op zoek zijn gegaan naar opdrachten buiten het CBK om. Het zal in deze drie hoofdstukken duidelijk worden dat er verschillende percepties zijn die mijn respondenten hebben als het gaat om autonome kunst versus instrumentele kunstopdrachten. De analyse van de interviews met de kunstenaars, leidt tot drie verschillende typen kunstenaars. In hoofdstuk 6 volgen de conclusie en discussie van deze scriptie.

Hoofdstuk 2.

Methoden en technieken

2.1 Kwalitatief onderzoek

Om de probleemstelling te onderzoeken heb ik gekozen voor een kwalitatief onderzoek. Het is de methode waarmee het handelen en de betekenisgeving van mensen onderzocht kan worden (Flick 2009). Het uitgangspunt bij dit onderzoek is de sociale werkelijkheid te achterhalen, te beschrijven en mogelijk te verklaren, zoals die beleefd wordt door kunstenaars en deskundigen uit de kunstwereld wanneer zij te maken hebben met instrumentele kunst opdrachten naast de autonome kunst. Mensen geven betekenis aan sociale verschijnselen die zij in een voortdurende interactie onderling uitwisselen (Boeije 2008: 27). In de sociale werkelijkheid zijn hun maatschappelijke rollen, zoals van alle mensen in hun sociale werkelijkheid, verschillend. Die verschillen laten zich zien in zowel macht als in inkomen. Mensen nemen zodoende verschillende posities in (Zijderveld 1991). Kunstenaars en deskundigen uit de kunstwereld geven ieder op hun eigen wijze en vanuit hun eigen positie in het veld betekenis aan instrumentele kunst opdrachten en aan autonome kunst. Die verschillende percepties wil ik onderzoeken. Aan de hand van mijn bevindingen wil ik komen tot de constructie van een typologie van kunstenaars. Mijn werkwijze maakt het onderzoek zowel beschrijvend, als verklarend en theorievormend van aard.

2.2 Onderzoekseenheden

Het onderzoek is in twee gedeelten opgezet, het eerste gedeelte bestaat uit een onderzoek bij het Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam waar twee expertinterviews met deskundigen zijn gehouden. Het tweede gedeelte bestaat uit vijftien diepte-interviews met kunstenaars die met hun kunst in de openbare ruimte van Rotterdam werken. Ik heb gebruik gemaakt van een theoretische selectie van mijn onderzoekseenheden. Dat wil zeggen dat de dataverzameling is gebaseerd op de mate waarin de onderzoekseenheden theoretisch relevant zijn voor het onderzoek, zoals in Silverman toegelicht wordt:

“[...] theoretical sampling is concerned with constructing a sample... which is meaningful theoretically, because it builds in certain characteristics or criteria which help to develop and test your theory and explanation.”

(Mason 1996 in Silverman 2010: 144).

Theoretische selectie geeft richting aan het onderzoek, omdat tijdens het onderzoek de relevantie van nieuwe onderzoekseenheden bepaald kan worden (Charmaz 2006 in Silverman 2010: 146). Mijn onderzoek kent een duidelijke afbakening van het veld en selecteert de respondenten op theoretische gronden.

De selectie van de onderzoekseenheden wordt hieronder uiteengezet.

2.2.1 Selectie onderzoekseenheden - de deskundigen

Het Centrum Beeldende kunst in Rotterdam (CBK) is het startpunt voor dit onderzoek.

Ik heb hiervoor gekozen, omdat het CBK het kunstencentrum is waar een deel van de samenwerking tussen de actoren binnen de kunstwereld gerealiseerd wordt.

Opdrachtgevers, financiers van de kunst, deskundigen en kunstenaars werken binnen dit centrum samen om kunstwerken te realiseren, daarbij gaat het om zowel kunst in opdracht voor de openbare ruimte als om autonome kunst. Bij dit centrum staan de kunstenaars ingeschreven die financiële en professionele ondersteuning vragen bij het uitoefenen van hun (autonome) beroepspraktijk. De voor mijn onderzoek belangrijkste afdeling is de afdeling Beeldende Kunst & Openbare Ruimte (BKOR) van het CBK. Hier komen voorstellen en adviesaanvragen voor kunst in de openbare ruimte van Rotterdam binnen. Naar mijn verwachting hebben de deskundigen die op de afdeling BKOR van het CBK werken het meest te maken met de spanning autonoom versus instrumenteel. Zij buigen zich, vanuit hun consecratiemacht, over de kwaliteit van de kunst van de uiteenlopende voorstellen en aanvragen die hier binnenkomen. Deze voorstellen en aanvragen voor kunst in de openbare ruimte kunnen zowel autonome kunst betreffen waarbij een kunstenaar gevraagd wordt een product te ontwerpen en uit te voeren zonder dat er sprake is van externe eisen, als meer instrumentele kunstopdrachten waarbij wel externe eisen aan de kunst gesteld wordt. De deskundigen van het BKOR buigen zich over de kwaliteit van deze verschillende aanvragen naar kunst. Daarbij selecteren zij de kunstenaars die voor een opdracht in de openbare ruimte in aanmerking komen, zodat mijn vragen naar het tot stand komen van die selecties mij verder zullen helpen bij het in zicht krijgen van mijn tweede onderzoekseenheid, de kunstenaars.

Binnen het CBK zijn twee interviews gehouden. Een met de directeur van dit centrum en een met het hoofd van de afdeling BKOR. Het doel van deze expertinterviews (Flick 2009) is het opdoen van kennis betreffende de structuur en werking van dit instituut als geheel en de afdeling BKOR daarbinnen in het bijzonder. Of zoals Flick het beschrijft: “[...] *here the interviewees are of less interest as a (whole) person than their capacities as experts for a certain field of activity.*” (Ibid: 165). Na algemene vragen over de functie van dit centrum, werden de interviews toegespitst op de spanning tussen de autonome kunst en de instrumentele opdrachten zoals die in het debat te signaleren is. Hoe ervaren zij de toename van externe eisen aan de kunst en ervaren zij een spanning tussen autonome kunst en instrumentele kunst? Bij de afdeling BKOR is gevraagd naar de aard van de opdrachten die daar binnen komen. Hoe gaan de deskundigen om met die instrumentele opdrachten wanneer er externe eisen aan de kunst gesteld worden? Ervaren zij een spanning en hoe gaan zij daar mee om? Hoe worden opdrachten verdeeld onder de kunstenaars? Deze vragen hadden het doel te komen tot een inzicht in de strategieën waarmee deze deskundigen omgaan met die veronderstelde spanning en naar de wijze waarop de opdrachten bij welke kunstenaars terecht komen. Deze laatste vraag moest tevens de zoektocht naar kunstenaars die werken aan instrumentele opdrachten, mede, richting geven. Naast de expertinterviews, die ieder anderhalf tot twee uur hebben geduurd, zijn publicaties en eerder gepubliceerde interviews van en met deskundigen van het CBK/BKOR doorgenomen en delen daaruit zijn gebruikt voor deze scriptie. Deze publicaties zijn opgenomen in de literatuurlijst. Verder is de website en het documentatiecentrum van het CBK gebruikt voor aanvullende informatie betreffende de ingeschreven kunstenaars. Dit eerste gedeelte van het onderzoek wordt beschreven in het derde hoofdstuk van deze scriptie.

2.2.2 Selectie onderzoekseenheden - de kunstenaars

Naar aanleiding van het onderzoek bij het CBK kwamen, voorlopig, twee groepen kunstenaars naar voren die in aanmerking kwamen voor de interviews. De eerste groep is die van de kunstenaars die naast hun autonome werk, aan opdrachten in de openbare ruimte werken buiten het BKOR om. Dit is de groep waar mijn eerste interesse naar uitging vanwege de verwachting dat zij werken aan de meest instrumentele kunstopdrachten, omdat het opdrachten zijn die tot stand komen buiten de samenwerking binnen het CBK en buiten de kunstwereld. Deze verwachting kwam

naar voren naar aanleiding van de interviews bij het CBK/BKOR en zal na het lezen van hoofdstuk 3 duidelijk worden.

Via het documentatiecentrum van het CBK heb ik een lijst ontvangen van bij dit centrum ingeschreven kunstenaars die met hun kunst in de openbare ruimte van Rotterdam werken, al dan niet in opdracht van het BKOR. Deze kunstenaars hebben informatie over hun werk, hun opdrachten en opdrachtgevers op de website van het CBK⁶ geplaatst. Zo heb ik de eerste groep kunstenaars (n=13) kunnen selecteren. Dit zijn de kunstenaars die zowel autonoom als in opdracht werken en die hun opdrachtgevers buiten het CBK om hebben kunnen vinden.

Deze kunstenaars heb ik per e-mail of telefoon uitgenodigd mee te doen aan het onderzoek van deze scriptie. Van het snowball effect (Gilbert 2004: 63) is gebruikt gemaakt door de kunstenaars te benaderen die tijdens interviews met hun collega's ter sprake kwamen en die relevant konden zijn voor mijn onderzoek.

De tweede groep die naar voren is gekomen tijdens het interview bij het BKOR, is die van de kunstenaars die werken met hun kunst in de openbare ruimte en hun opdrachten direct via het BKOR krijgen. Tijdens het interview werd door de deskundige van de afdeling BKOR gesteld dat deze kunstenaars naar alle tevredenheid hun opdrachten bij het BKOR uitvoeren. Naar aanleiding van deze uitspraak en na de interviews met de dertien bovenstaande respondenten die zelf op zoek zijn gegaan naar opdrachtgevers buiten het CBK om, heb ik twee kunstenaars voor een interview kunnen benaderen die een opdracht van het BKOR hebben uitgevoerd. Dit heb ik allereerst gedaan omdat ik wilde onderzoeken of het beeld dat het BKOR mij gaf van de beleving van de kunstenaars die voor hen hebben gewerkt, overeenkomt met dat van de kunstenaars zelf. Ten tweede had ik zo de mogelijkheid om een vergelijking te maken met de andere kunstenaars die buiten het BKOR om aan hun opdrachten werken. Door deze vergelijking zouden eventuele verschillen en overeenkomsten tussen de kunstenaars naar voren kunnen komen en zo een duidelijker beeld kunnen geven van de kunstenaars. Vanwege de relevantie voor mijn onderzoek van die eerste groep die buiten het BKOR aan opdrachten in de openbare ruimte werken, is deze laatste groep kleiner (n=2). De bevindingen van de interviews

⁶ Dit is een plek waar iedere Rotterdamse kunstenaar, ingeschreven bij het CBK, informatie over zijn werk kan plaatsen. Hier zijn ook de kunstenaars te vinden die, buiten het BKOR om, in opdracht werken. Zie: <http://www.rotterdamsekunstenaars.nl/nl/kunstenaars>

met de respondenten die direct voor het BKOR hebben gewerkt, zijn geplaatst in hoofdstuk 3, na de beschrijving van de interviews bij het CBK/BKOR.

Na het interviewen van dertien respondenten trad theoretische verzadiging op. Dat wil zeggen dat er geen nieuwe bevindingen uit de interviews naar boven kwamen (Silverman 2010: 97).

Niet alle kunstenaars die uitgenodigd waren, hadden tijd of zin om deel te nemen aan het onderzoek. Buiten de twee interviews met respondenten die hun opdracht direct van het BKOR hebben ontvangen, heb ik dertien interviews afgenomen bij respondenten die hun opdrachten buiten het BKOR hebben weten te krijgen. Bij elf kunstenaars is een diepte interview afgenomen op het atelier, bij één telefonisch, en bij één kunstenaar via e-mail.

Kijken naar en praten over het werk op het atelier bleek een goede inleiding voor het interview. De gesprekken duurden gemiddeld anderhalf tot twee uur, soms veel langer. Dit had te maken met de gastvrijheid van de respondenten en de tijd die van beide kanten genomen werd om, als inleiding op het interview, het werk in het atelier te bekijken. Het had ook te maken met de bereidheid van de respondent om te praten. Als er al sprake was van gevoeligheden, bijvoorbeeld op het gebied van waardering voor hun werk, dan verdwenen die gedurende het interview. Omdat ik zelf als kunstenaar de wereld van de kunst ken, weet ik hoe gevoelig het eigen werk van de kunstenaar kan liggen. Het was daarom prettig dat ik ruim de tijd kon nemen om het werk en het atelier van de kunstenaars te verkennen in mijn rol als socioloog. Bij iedere respondent heb ik mij voorgesteld als (student) socioloog. Mijn achtergrond als beeldend kunstenaar heb ik, in een later stadium van het interview, bekend gemaakt, maar niet benadrukt. Zo ontstond er een sfeer van vertrouwen in mijn positie als socioloog en kon ik mij richten op mijn sociologische vraagstukken in plaats van kunstinhoudelijke vraagstukken.

Bij het benaderen van de kunstenaars werd hun medewerking gekoppeld aan een belofte van anonimiteit, dit om hun privacy te waarborgen (Gilbert 2004: 42). Hiertoe zijn de namen van de kunstenaars gecodeerd. De kunstwereld in Rotterdam is klein. Vrijuit kunnen spreken, over de eigen positie en die van de andere spelers van het veld, is in het belang van het onderzoek. Om de validiteit te waarborgen werden alle gesprekken opgenomen en later getranscribeerd.

Voorafgaand aan het enige telefonische interview was een vragenlijst ter inzage aan de kunstenaar opgestuurd. Deze vragenlijst werkte als hulpmiddel om de afstand te

overbruggen en zowel de respondent als mijzelf in mijn rol van onderzoeker geconcentreerd te houden tijdens het interview (Ibid. 89). Tijdens dit telefonische gesprek van een uur heb ik de antwoorden schriftelijk bijgehouden, met de vragenlijst als leidraad.

Naast de gehouden interviews heb ik de activiteiten van de respondenten onderzocht via hun websites, uitgaven en publicaties en het bezoeken van een aantal openingen van exposities. Deze vormen van onderzoek leverden aanvullend inzicht op over hun werkzaamheden binnen of buiten de kunstwereld.

2.2.3 Afbakening

De respondenten binnen de groep kunstenaars, hebben allemaal een atelier of studio waarin zij naast hun opdrachten werken aan autonome kunst. Deze afbakening (het zowel autonoom als in opdracht werken) is nodig omdat het gaat over een veronderstelde spanning tussen de waarde van de autonome kunst en de toepassing van instrumentele kunstopdrachten.

Daarbij zijn de respondenten geselecteerd op hun werkzaamheden in de kunst. Naast het werk dat zij in hun atelier maken, werken zij allemaal met hun kunst in opdracht in de openbare ruimte. Hun opdrachtgevers bevinden zich grotendeels in het veld buiten de kunst. Twee respondenten hebben, zoals eerder vermeld, hun opdrachten direct van het BKOR ontvangen, zij zijn daarop geselecteerd.

Van de vijftien respondenten hebben dertien respondenten gestudeerd aan een Hogeschool voor de Kunsten. Daarvan heeft één respondent een docentenopleiding “kunstvakken” gevolgd en een andere respondent heeft architectuur gestudeerd. Drie respondenten hebben hun opleiding niet afgerond, maar een diploma aan een Hogeschool voor de Kunst is niet noodzakelijk om als kunstenaar toegelaten te kunnen worden in het veld van de kunst (Heilbron 1993: 105). Het beroep kunstenaar is een van de minst gecodificeerde beroepen die er zijn (Bourdieu 1994: 274). Wat iemand tot kunstenaar maakt hangt niet af van een diploma of van andere scherp omliggende eisen zoals toelatingsexamens:

“Het literaire en artistieke veld behoren tot de onbepaalde plekken van de maatschappelijke ruimte, waar de te vergeven betrekkingen vaag omliggend en onaf zijn in plaats van kant en klaar aanwezig.”
(Ibid.).

Ook voor de situatie van de Rotterdamse kunstwereld gaat bovenstaande theorie op. Om als kunstenaar ingeschreven te worden bij het CBK zal de toetsingscommissie, die gaat over die toelating, de kwaliteit van het werk zwaarder laten wegen dan de gevolgde opleiding. Zo kunnen ook autodidactische kunstenaars ingeschreven worden bij het CBK, leert de website van het CBK⁷.

2.3 Structuur van de interviews met de kunstenaars

Aan de hand van een diepte-interview was het mogelijk door te dringen tot de sociale wereld van de kunstenaars en hun percepties te achterhalen met betrekking tot een eventuele spanning tussen hun autonome werk en de instrumentele kunst opdrachten in de openbare ruimte. Hoewel het verloop van het interview niet vast lag, ging het gesprek via neutrale en feitelijke vragen, over bijvoorbeeld de opleiding en de beroepsontwikkeling van de kunstenaar, naar meer persoonlijke vragen, over persoonlijke opvattingen en gevoelens over het kunstenveld en de betekenis van de autonome en meer instrumentele kunst voor de desbetreffende kunstenaar. Dit was het moment in het interview dat een eventuele spanning tussen het autonome en het instrumentele naar voren kon komen.

Onderstaande topiclijst heeft als leidraad gediend voor de interviews. De topics kwamen in willekeurige volgorde, afhankelijk van het verloop van het interview, aan de orde (Gilbert 2004: 124).

Inkomen: Hoe verdient de respondent zijn geld? Heeft hij een inkomen uit zijn kunst, heeft hij banen gelieerd aan de kunst, of bijbanen buiten de kunst?

Deze vragen over het inkomen van de respondent hebben betrekking op de spanning tussen de noodzaak van het economisch kapitaal en de plaats van de instrumentele kunst opdrachten daarin.

De volgende vragen gaan over de perceptie van de respondent met betrekking tot de eventuele spanning tussen autonoom en instrumenteel en over hun positie in het veld.

Opdrachtgevers en opdrachten: Welke opdrachtgevers heeft de respondent, wordt hij gevraagd of zoekt hij zelf naar opdrachtgevers? Hoe bereikt de respondent zijn

⁷ Zie: <http://www.rotterdamsekunstenaars.nl/nl/kunstenaars/zoekresultaten>

opdrachtgevers? Op welke manier worden opdrachten geformuleerd? Wat is de betekenis van het autonome werk van de respondent ten opzichte van de opdracht? *Kwaliteit van de kunst*: Wat is kwaliteit van de kunst? Wie bepaalt dat? Hebben de kunstenaars connecties met het CBK, wat is hun toenadering tot het CBK, hun samenwerking met het CBK? Hebben zij andere contacten binnen de officiële kunstwereld? Van wie krijgt de respondent erkenning, van collega's, van deskundigen uit de kunstwereld of van mensen buiten de kunstwereld?

Bovenstaande topics zijn te herleiden naar de begrippen economisch kapitaal (de ontkenning en de noodzaak van), symbolisch kapitaal (het streven naar) en de te verwachten spanning tussen die twee begrippen. Het begrip consecratiemacht uit de gebruikte theorie van Bourdieu is van belang omdat wel of geen consecratie, volgens Bourdieu (1992a, 1994), wel of geen positie betekent in het kunstenveld. Het zijn richtinggevende begrippen die de leiddraad vormen bij dit onderzoek om te komen tot meer inzicht in de percepties van mijn respondenten wanneer het gaat om de eventuele spanning tussen autonoom en instrumentele kunst en de verklaring daarvan vanuit hun positie in het veld.

2.3.1 De analysemethode

In de door mij gebruikte analysemethode ligt de nadruk op het cyclische onderzoeksproces. Bij deze, constant vergelijkende, methode heb ik, aan de hand van de naar voren gekomen verschillen en overeenkomsten in de beantwoording van de vragen, patronen gevonden waaruit ik een typologie van kunstenaars kon maken. Deze typologie geeft meer inzicht in de beleving van de verschillende typen kunstenaars betreffende hun autonome kunst en instrumentele kunstopdrachten. Daarbij maakt de typologie duidelijk hoe de verschillen tussen de typen zijn te verklaren vanuit hun positie in het veld.

De expertinterviews bij het CBK/BKOR en de aanvullende informatie die ik via onderzoek bij dit centrum heb gekregen, hebben de functie en de werking van het centrum, waar het gaat om de veronderstelde spanning tussen autonome kunst en instrumentele kunstopdrachten, meer inzichtelijk gemaakt.

Als laatste, in dit hoofdstuk van methoden en technieken, zal ik een toelichting geven op het gebruik van een sociologische typologie.

2.4 De sociologische constructie van ideaaltypen

Het construeren van sociologische types is een hulpmiddel dat door sociologen veel toegepast wordt om de sociale werkelijkheid te classificeren en te begrijpen. Ik heb in dit onderzoek een ideaaltypische constructie gemaakt van kunstenaars die zowel autonoom als in opdracht in de openbare ruimte werken. Er zijn uiteenlopende typeconstructies van kunstenaars mogelijk die geldig kunnen zijn, zolang zij bijdragen aan een beter begrip van de sociale werkelijkheid waarop zij betrekking hebben (Bevers 1993a, Zijderveld 1990). In deze scriptie is het mijn doel te komen tot een typologie van kunstenaars (ideaaltypen) die werken in de openbare ruimte waarbij het gaat om hun percepties met betrekking tot de veronderstelde spanning tussen autonome kunst en instrumentele kunst opdrachten. Wanneer gesproken wordt van een ideaaltype, is het belangrijk er op te wijzen dat het analytisch kunstmatig en logisch geconstrueerde afspiegelingen van de werkelijkheid zijn (Zijderveld 1990: 47) te gebruiken als een analytische vergelijkingsmaatstaf. Dat betekent dat belangrijke aspecten van deze typen overdreven kunnen zijn en andere aspecten bewust kunnen zijn veronachtzaamd. Het betekent ook dat mensen zich niet snel zullen herkennen in een sociologische typeconstructie.

In het volgende hoofdstuk zullen de bevindingen van het onderzoek bij het CBK/BKOR besproken worden.

Hoofdstuk 3. Het CBK: Een institutionele consecratiemacht

3.1 Inleiding

In het eerste hoofdstuk is de spanning besproken die heerst in het politieke en publieke debat, tussen de voor- en tegenstanders van de twee opvattingen over het omgaan met de kunst. Binnen de ene opvatting heerst de overtuiging de kunst los te laten (*l'art pour l'art*) terwijl in de tweede opvatting de voorstanders overtuigd zijn van het oplossende vermogen van de kunst en de inzet daarvan bij stedelijke problemen. In het eerste gedeelte van dit onderzoek wordt een antwoord gezocht op de vraag of deskundigen die spanning, welke in het debat naar voren komt tussen autonome en instrumentele kunst, in hun professionele omgang met de kunsten ervaren. In dit derde hoofdstuk worden de resultaten weergegeven van de interviews die gehouden zijn bij het CBK. Hier wordt allereerst duidelijk wat de werkwijze en de missie van het CBK is en waar en op welke manier dit centrum te maken heeft met instrumentele kunstopdrachten in de openbare ruimte en met de autonome kunst. Daarna wordt er in het onderzoek dieper ingegaan op de ervaring van de deskundigen van het BKOR betreffende de eventuele spanning tussen beiden, de uiteindelijke kernvraag. Met de resultaten uit dit hoofdstuk wordt tevens duidelijker wat de plaats van het CBK binnen de kunstwereld van Rotterdam is, waarmee ik aan een kernbegrip van dit onderzoek ben gekomen: institutionele consecratiemacht⁸.

3.2 Het CBK laat duizend bloemen bloeien

De allereerste vraag die aan de orde kwam bij het expertinterview met de directeur van het CBK, betrof de functie van het CBK binnen de kunstwereld van Rotterdam: wat doet het CBK?

⁸ Instituties zijn min of meer duurzame patronen van handelen, voelen en denken die door een gemeenschap van mensen gedeeld worden en in de loop van tijd tot vanzelfsprekendheden zijn uitgegroeid (Beyers 1993c: 197)

“Wij hanteren als CBK het motto: de kortste weg naar de kunst in Rotterdam. Ik wil dat het CBK staat voor heel veel dingen. Ik ben ook een beetje de man van: ‘laat duizend bloemen bloeien’. Je kunt het ook anders doen en zeggen: nee, we richten ons echt op één segment. Dat doen wij niet. Wij richten ons op diverse activiteiten. We hebben Beeldende Kunst & Openbare Ruimte, we hebben Tent en we hebben de Kunstuitleen. We hebben de afdeling Documentatie en Informatie en we hebben een Educatietak. Dus daar speel je op verschillende velden. Want goede kunstenaars aan een boterham helpen, en de openbare ruimte aan goede kunst, dat is waar wij voor staan.”

(Directeur van het CBK)

Om de afzet van die beeldende kunst zo groot mogelijk te maken, richt het CBK zich op een breed publiek en manifesteert het zich op meerdere, uiteenlopende velden die de kunst rijk is⁹. Zo beschikt het centrum over een educatieve afdeling. Hier worden kunstprojecten voor bijvoorbeeld scholen samengesteld. Maar er is ook een afdeling evenementen, waar naast festivals, debatten en talkshows worden georganiseerd. Al deze activiteiten kunnen zowel extern plaats vinden, op uiteenlopende plekken in de stad, als intern in het gebouw aan de Binnenweg in Rotterdam waar het CBK gelegen is. In dit gebouw is ook een documentatie en informatiecentrum aanwezig, waar het publiek zich op de hoogte kan stellen over tal van activiteiten die het CBK onderneemt en over de ingeschreven kunstenaars en hun werk. Er is een tentoonstellingsruimte waar het werk van de Kunstuitleen geëxposeerd wordt en waar het publiek geïnformeerd wordt over de uit te lenen kunst en de kunstenaars. En behalve deze ruimte is er extern nog een tentoonstellingsruimte: TENT waar meer kunsthistorisch verantwoorde tentoonstellingen worden gehouden zoals de Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur (2009) stelt.

Het CBK houdt zich dus bezig met een veelheid aan activiteiten op het gebied van de kunst met als doel: goede kunst verspreiden onder de Rotterdammers.

3.3 Het CBK als bewaker van de kwaliteit van de kunst

Het CBK heeft zich als doel gesteld: goede kunst te verspreiden (te distribueren) in de stad. Zoals Becker stelt: *“All art works [...] must be distributed through some system. All distributing systems are effected in some way by gatekeepers.”* (in: Alexander 2003: 77). De term “gatekeeper” wordt gebruikt wanneer een persoon of een kunstinstelling, kunstenaars en kunstproducten filtert bij de distributie van de kunst (Ibid.; 82). In die zin kan het CBK gezien worden als een gatekeeper van de

⁹ Zie: <http://www.cbk.rotterdam.nl/?a=missie>

Rotterdamse Kunst in de Openbare Ruimte, want het wil goede kunst verspreiden. Op welke gronden filtert het CBK de kunst voor de openbare ruimte in Rotterdam wanneer het centrum te maken heeft met de twee verschillende opvattingen over de kunst. De directeur van het CBK geeft daar het volgende antwoord op:

“Uiteindelijk gaat het natuurlijk altijd om kunst als doel. Kunst is dan wel middel om het volk te verheffen, of om de buurt veiliger of schoner of socialer te krijgen, maar uiteindelijk gaat het om een kunstwerk dat ergens wordt geplaatst. En die kwaliteit van dat kunstwerk, een kwaliteit waar wij voor staan, kan in diverse varianten plaats vinden. Dus stellen wij vragen: Wat is dit plan, wat stelt het voor en wat is de intrinsieke waarde er van? Kijk in een opdrachtsituatie waar allerlei eisen aan de kunst gesteld worden, waarin een overheid wil dat er allerlei leuke dingen voor de mensen op straat plaats vinden, om het maar even heel plat te zeggen, is er wel een gevaar. Daar kan je met kunst geconfronteerd worden die niet voldoet aan de artistieke kwaliteiten zoals wij dat verstaan binnen de autonome sector. Dat kan, dat gevaar is er duidelijk. Daar moet je je wel van bewust zijn. Dus komen uit dat overleg ook negatieve adviezen, die gaan dan over de kwaliteit van het aanbod waar je dus een uitspraak over doet: echt: no way, in zulke tamelijke krasse woorden. We hebben wel grenzen in wat we doen en die grenzen liggen in de kwaliteit van het werk, daar moet je scherp op letten, je moet geen dingen doen waarbij je zegt tja, dit kunnen wij niet meer als kunst verdedigen. Dat vind ik heel belangrijk”.
(Directeur van het CBK)

Alle binnen gekomen voorstellen en aanvragen voor kunst worden door het CBK als gatekeeper gefilterd op “kwaliteit” waarbij die kwaliteit wordt gekoppeld aan de intrinsieke waarden ervan. De intrinsieke waarden van de kunst waarbij het, zoals eerder duidelijk is gemaakt¹⁰, niet gaat om het oplossen van problemen in een stedelijke omgeving, maar om het louter genieten van de kunst. Het CBK bewaakt dus de kwaliteiten van de kunst. Maar wat is ‘de kwaliteit van de kunst’ en wie bepaalt die kwaliteit?

3.3.1 Consecrerende arbeid: een kwestie van afspraken

Dat het toekennen van het kwaliteitspredikaat aan een kunstproduct, de al eerder genoemde consecrerende arbeid een ingewikkelde materie is, blijkt uit een aantal kunstsociologische theorieën die hier besproken worden.

Een bevredigende definitie van de kunst is niet te geven (Oosterbaan 1990, Cummings 2002, Warburton 2003, Carrey 2005, Barrett 2008). En waarom iets als kunst wordt bestempeld, kan voor iemand die niet werkzaam is binnen het veld van de kunst, niet alleen onduidelijk zijn, maar hij wordt tevens buiten het debat (wat is

¹⁰ Over de intrinsieke waarde van de kunst Zie noot 3.

kunst?) gehouden (Bevers 1993c: 198). Is het voor iemand buiten de kunst moeilijk te begrijpen, zelfs voor kunstcritici bestaat er geen absolute overeenstemming over de kwaliteit van de kunst (Verboord, Janssen en Van Rees, 2006 in: van Noord 2008: 13). Howard Becker legt uit dat alles kunst kan zijn, maar dat niet iedereen kan bepalen wat kunst is:

“[...] in principle any object or action can be legitimated as art, but [...] in practice every art world has procedures and rules governing legitimation which, while not clear-cut or foolproof, nevertheless makes the success of some candidates for the status of art very unlikely.
(Becker 1984:163).

Die definitiekwestie van de kunst, kan zelfs niet door een enkel individu gesteld worden. De kunstenaar kan dat niet alleen, en de deskundige en criticus kunnen dat ook niet alleen (Becker 1984, Bourdieu 1992a: 249). Het toekennen van een kwaliteitspredikaat aan een kunstproduct is een kwestie van conventies, afspraken en normen binnen de kunstwereld zelf: *“Those procedures and rules are contained in the conventions and patterns of cooperation by which art worlds carry on their routine activities.”* (Becker, 1984:163). Dat betekent dat het oordeel over de kwaliteit van de kunst het resultaat is van een institutioneel proces, waarin een wisselwerking tussen de deskundigen van de kunstwereld plaatsvindt en waarin de mening over de kwaliteit van een kunstwerk gemeenschappelijk gevormd wordt (Oosterbaan 1990, Becker 1984, Bevers 1993a, Janssen 1994: 131).

Hoe die wisselwerking eruit ziet bij het CBK, wordt duidelijk uit het onderstaande citaat van de directeur van het CBK:

“Daarbij is er altijd een commissie van externe adviseurs, van beeldend kunstenaars, die over de kwaliteit van de kunst gaan. Dat vind ik ook belangrijk, want anders krijgt iedereen het idee, tja, dat CBK bepaalt dat allemaal zelf. Wanneer een aanvraag binnenkomt bij de afdeling Kunst in de Openbare Ruimte, of wanneer we de gemeente moeten adviseren over kunst in de openbare ruimte, dan formuleert het BKOR, eventueel samen met een externe adviseur, een advies.
(Directeur van het CBK)

3.4 Het CBK: een centrale speler in het veld van de kunst

Een veelheid aan activiteiten zoals hier boven beschreven impliceert een veelheid aan actoren. Actoren met uiteenlopende belangen waar het CBK mee te maken heeft:

“Er is een groep van autonome kunstenaars die zeggen: ja wij worden langzamerhand weggemoffeld, terwijl wij het belang zien van ontwikkeling, experiment en onderzoek. Dat vind ik terecht. Maar ik vind het net zo terecht dat de Gemeente zegt, met de subsidies die wij aan een instelling als het CBK geven willen wij dat er iets gebeurt, waar de burger iets aan heeft. Dat het aankomt, dat het zichtbaar wordt.”

(Directeur van het CBK)

Hier is sprake van een groep autonome kunstenaars, die ondersteuning in hun beroepspraktijk verwachten. Om hen te kunnen ondersteunen is het CBK voor een deel afhankelijk van rijksbijdrage, terwijl de Gemeente Rotterdam in haar beleid gericht is op een meer instrumentele benadering van de kunst¹¹. Dit verschil van visie van verschillende actoren waar het CBK mee te maken heeft is voor de directeur van het CBK een realiteit:

“Ik vind het goed dat die twee manieren om naar kunst te kijken, en naar de stad te kijken, dat die naast elkaar kunnen bestaan binnen een instituut als het CBK. Het een is voor mij niet beter dan het andere. Het is een kwestie van: alle ballen in de lucht houden”.

(Directeur van het CBK)

Uit dit citaat blijkt dat het CBK geen spanning ervaart tussen de autonome en de instrumentele benadering van de kunst. De twee benaderingen kunnen binnen dit instituut zonder spanning naast elkaar bestaan.

Het proces van consecratie dat zich afspeelt binnen dit centrum, komt tot stand met betrokkenheid en deelneming van groepen kunstenaars, opdrachtgevers, de overheid en de markt en maakt van het CBK een centrale speler in het kunstveld van Rotterdam. Alle actoren hebben hun belangen, die samenkomen in het web van de institutionele consecratiemacht die het CBK is.

De vraag nu is of de afdeling BKOR een spanning ervaart tussen de autonome en instrumentele kunstopdrachten. Bij deze afdeling waar vragen voor advies en

¹¹ Voor een overzicht van de besteding van de gelden van het CBK zie bijlage 1

begeleiding voor kunstopdrachten in de openbare ruimte binnen komen, kan de spanning het meest gevoeld worden.

In de volgende paragraaf wordt de perceptie van het BKOR, met betrekking tot de veronderstelde spanning besproken.

3.5 De strategie van de afdeling Beeldende Kunst & Openbare Ruimte

Uit het interview met de deskundige van het BKOR komt naar voren dat de binnengekomen aanvragen voor opdrachten en advies vaak instrumenteel zijn, volgens de omschrijving die in deze scriptie die eerder gegeven is:

“Er is een constante aanwas van mensen die naar kunst vragen, kunst op straat. Dat kunnen scholen zijn, buurthuizen en bewoners, deelgemeenten, dienst stedenbouw en volkshuisvesting enz. En in toenemende mate woningbouwcorporaties. Iedere opdracht zoals die hier binnenkomt is ”plat”. Het gaat over sociale cohesie in de wijk of een vervuilde binnentuin of mensen, die elkaar niet groeten in de portiek. Of een vraag van een winkeliersvereniging om een winkelstraat economisch aantrekkelijker te maken. Kan kunst daar iets in betekenen, dat is vaak de vraag.”
(Deskundige BKOR)

Maar of een opdracht instrumenteel genoemd kan worden of niet, is voor deze deskundige niet interessant:

“Iedereen weet dat al deze opdrachten instrumenteel zijn. Maar het heeft geen zin om het zo te benoemen. Maatschappelijke doelen zijn voor de kunst op zich niet interessant, en de kunstenaar doet niet iemands boodschappen.”
(Deskundige BKOR)

Maatschappelijke doelen, externe doelen met betrekking tot de kunst, zijn volgens de deskundige voor de kunst niet interessant. En binnen het BKOR gaat het om kwalitatief goede kunst. Het bereiken van kwalitatief goede kunst in de openbare ruimte van Rotterdam is een van de doelstellingen van het BKOR. Wanneer de opdrachtomschrijving, naar de mening van de deskundigen van het BKOR, die kwaliteit in de weg zou kunnen staan wordt de opdracht opnieuw geformuleerd tot een kunsthoudelijk meer interessante opdracht, volgens de normen van de deskundigen:

“Wat wij doen is de vraag van een opdrachtgever herdefiniëren, interessanter maken en zo brengen wij creatieve processen op gang. Daarbij vragen wij ons af: wat zijn de mogelijkheden voor de kunst en voor de kunstenaar. Vaak zijn corporaties, en dat zijn vaak onze opdrachtgevers, alleen geïnteresseerd in de participatie van hun huurders als het gaat om kunsttoepassingen. Dat is niet interessant voor een kunstenaar en voor de kunst en dus zitten wij daar tussen. Dat is onze expertise. En het duurt heel lang voordat de kunstenaar in beeld komt die wij willen selecteren voor de opdracht. Wij interpreteren de vraag van de opdrachtgever en in een later stadium interpreteert de artdirector ons weer en pas daarna interpreteren de kunstenaars de artdirector weer. Het is de kunst die keten van interpretaties overeind te houden.”
(Deskundige BKOR).

De deskundigen van het BKOR hebben de expertise, zoals zij aangeven, om vanuit hun positie tussen de partijen in, dit proces in gang te zetten¹². Het doel daarbij is, zoals zij zeggen, dat de kunst een relatie moet aangaan met de omgeving, waarbij voor elke kunst een publiek gezocht moet worden. In termen van Bourdieu doen zij dat conform de theorie over de consecratiemacht in het veld van de kunst.

Opdrachtgevers, de artdirector en de kunstenaars werken samen met de deskundigen aan een keten van interpretaties, waarbij iedereen moet weten wat de ander doet, zoals de deskundige in het citaat hierboven uitlegt.

Na het proces van herdefiniëren worden er kunstenaars geselecteerd met niet alleen kwalitatief goed werk, maar ook met werk dat past bij de omgeving en het publiek waar de opdracht voor is bestemd. En kwaliteit is dan, voor het BKOR, niet eenduidig te benoemen:

“Soms is die kwaliteit gericht op het werk zelf, soms is die gericht op de participatie van heel veel mensen in dat project. Er is meer dan alleen maar zuiver esthetische kwaliteit. Wat voor output wil je bereiken. Soms heb je met een slechter werk wel duizend mensen op de been gebracht. Soms kan de kunstenaar allerlei bewegingen in een buurt bereiken dat andere diensten niet hebben kunnen bereiken. En dan is niet de parameter of dat werk wel goed genoeg was, maar of het effect groot is. Het gaat om kunst in de juiste omgeving. We zoeken kunstenaars die in hun eigen werkpraktijk passen in deze opnieuw gedefinieerde opdracht, met werk dat zich moet verhouden met die openbare ruimte en met het publiek.”
(Deskundige BKOR)

¹² zie kader op pagina 35 voor een voorbeeld-beschrijving van dit proces van het herdefiniëren van een opdracht

Een case van herdefiniëring

Een architectenbureau klopt anno 2007 aan bij het BKOR. Zij doen dat na de zojuist voltooide herstructurering van acht huizenblokken in de Rotterdamse naoorlogse wijk Pendrecht. De vraag van het architectenbureau aan het BKOR is om nu, na deze renovatie, de portiekramen van de opgeknapte woningen te voorzien van bestaande pictogrammen.

Maar dat vonden we helemaal niets. Voor het reproduceren van ouderwetse plaatjes heb je ons niet nodig. Maar we wilden wel meedenken om te komen tot een betere vraagstelling om zo tot goede kunst te komen. Dus zijn we in gesprek gegaan. Want terwijl overal in Rotterdam de portieken sneuvelen in het sloopproces, hebben deze architecten die portieken juist behouden, omdat portieken een interessant schemergebied zijn tussen de private en publieke ruimte. En kunst kan daar een positieve rol in spelen vonden wij. Juist in een portiek vinden alle discussies plaats, over huisvuil, over handen geven enz. vertelden deze architecten ons. Dat klonk interessant. Dus zijn we verder gaan praten, wat hadden jullie dan gedacht, vroegen wij. Zij hadden plaatjes gedacht, van die pictogrammen uit de jaren dertig. Dus zijn wij die plaatjes gaan bestuderen, waar komen die vandaan en hoe werden die gebruikt?"

(Deskundige BKOR)

Dit is het begin van het proces van herdefiniëring zoals de deskundigen van BKOR het noemen. De beslissing om in dit proces van herdefiniëring te stappen van een oorspronkelijk minder interessante instrumentele vraagstelling, heeft te maken met de potentie van de opdracht. Dat wil zeggen, wil de opdrachtgever samen met het BKOR de vraag ombuigen naar een vraag die kunstinhoudelijk interessant is? En zijn er financiers te vinden voor het plan? Wanneer die mogelijkheden lijken te bestaan, gaan de deskundigen van het BKOR zich verder bezighouden met de opdracht.

"We gingen er steeds dieper in en er kwamen steeds meer dingen uit, we kregen allemaal voorbeelden uit die tijd van het ontstaan van de wijk en toen dachten we: kunnen we hedendaagse kunstenaars vragen een vertaling te maken van die oude beeldvorming. Zo zijn we terug gegaan naar de architect en gezegd: nee, we gaan niet die pictogrammen van vroeger overnemen en zandstralen in die ramen zoals jullie oorspronkelijk vroegen. Maar: ja, we kunnen wel goede kunstenaars van nu met dat glas laten werken, en zo verhalen laten maken over de geschiedenis van die wijk. Zodat daar kunst uitkomt die een relatie aangaat met die portieken en de mensen die daar wonen. Uiteindelijk hebben wij daar een opdracht geformuleerd die een stuk interessanter is voor de kunstenaar en voor de kunst. Daarna hebben we kunstenaars die bij deze opdracht passen geselecteerd. Die selectie is gedaan door een artdirector (zelf beeldend kunstenaar, A.R.) die de kunstenaar heeft begeleid en ondersteund tijdens het werk. Als je aan het eind zou vragen aan de kunstenaar voel je je belemmerd in je kunstenaarschap, dan zal waarschijnlijk niemand dat vinden. Zij hebben autonoom kunnen werken. En toch was het een heel instrumenteel traject. Maar in die keten binnen dat proces van herdefiniëren moet iedereen wel weten wat die doet en aan alle partijen kunnen uitleggen wat er gebeurt."

(Deskundige BKOR)

De deskundige van het BKOR heeft door het proces van *herdefiniëren* te beschrijven duidelijk gemaakt dat binnen deze afdeling geen spanning ervaren wordt tussen autonome kunst en instrumentele kunstopdrachten. De toename van instrumentele wensen, vanuit de wereld buiten die van de kunst, is voor hen geen belemmering, zoals zij zeggen, om kunstinhoudelijk interessante kunstopdrachten te formuleren. Iedere opdracht wordt geherformuleerd tot kunstopdrachten gericht op de omgeving het publiek waar de kunst voor bestemd is. Deze afdeling bepaalt daarbij, met gebruik van haar consecratiemacht, wat kwaliteit is.

3.5.1 De rol van de kunstenaar binnen de afdeling BKOR

Het BKOR selecteert wanneer de opdracht geherformuleerd is en er voldoende geld is gevonden om de opdracht uit te voeren, kunstenaars om verder te werken aan het tot stand komen van de opdracht. Het zal duidelijk zijn dat niet alle Rotterdamse kunstenaars evenredig aan bod komen binnen het opdrachtenbeleid van het BKOR. Er is simpelweg niet genoeg tijd en geld, om van alle opdrachten en aanvragen die binnenkomen een interessante kunstopdracht te maken en derhalve moeten de deskundigen een selectie onder de kunstenaars maken. Een gevolg van dit selectieproces is dat een groep kunstenaars niet, of zelden een opdracht van het BKOR krijgt. Hun werk is naar de maatstaven van het BKOR niet goed genoeg, of sluit niet aan bij de te vergeven opdracht.

“Er zijn dus kunstenaars, die zich eenzaam voelen, ze willen ook die support van die kunstinstelling, maar wij vinden vaak hun werk niet interessant genoeg. En soms vinden we elkaar wel. En ondersteunen wij hen door hun tekort aan budget aan te vullen. Maar zij kunnen heel goed zonder ons.”

(Deskundige BKOR)

Het gevolg van het handelen van dit kunstinstituut waarin kunstopdrachten worden geherdefinieerd en kunstenaars worden geselecteerd die de opdracht mogen uitvoeren is dat er voorlopig, twee groepen kunstenaars te ontdekken zijn. De eerste groep betreft de kunstenaars die zowel autonoom als in opdracht werken en gevraagd worden voor de opdrachten in de openbare ruimte die het BKOR geherdefinieerd heeft. De tweede groep betreft de kunstenaars die ook autonoom en in opdracht werken, maar hun opdrachten voeren zij uit buiten het BKOR om. Het onderzoek richt zich nu op de twee kunstenaars die, in opdracht van het BKOR, hebben gewerkt aan een opdracht in de openbare ruimte. In het volgende stuk worden de bevindingen daarvan beschreven.

3.6 Onder de vleugels van het CBK: de Veldwerker

Naar aanleiding van het onderzoek bij het BKOR heb ik twee kunstenaars, die door het BKOR zijn geselecteerd om aan een door hen verstrekte opdracht te werken, geïnterviewd. De opdrachten waar zij aan gewerkt hebben, zijn door het BKOR opnieuw geformuleerd, *geherdefinieerd*, met het doel een kunstinhoudelijk meer interessante opdracht voor de kunstenaar te maken. Daarom is mijn verwachting van de bevindingen bij deze interviews, dat deze respondenten geen last hebben van een spanning tussen autonoom en instrumenteel. Binnen deze opdrachten zullen geen ongewenste externe eisen aan hun kunst gesteld worden, hier zal het gaan om kunstinhoudelijk interessante opdrachten. Maar ook het BKOR geeft kaders aan waarin de kunstenaar geacht wordt te werken zoals de deskundige van het BKOR uitlegt:

“Binnen het werken aan een opdracht van ons, moet iedereen weten wat die doet en iedereen moet aan de andere partijen kunnen uitleggen wat er gebeurt. Uiteindelijk is de opdrachtgever, met zijn instrumentele insteek aan het begin van het proces, uiterst blij met dat wat een kunstenaar aan het eind van de rit ook interessant vindt.”
(Deskundige BKOR)

Of de kunstenaar binnen deze opdrachten inderdaad geen spanning ervaren is het doel van mijn zoektocht bij deze respondenten. En, als dat zo is, zoek ik een verklaring voor dat ontbreken van die spanning.

3.6.1 Geselecteerd op grond van een bestaand oeuvre

Beiden respondenten werken vanaf rond 1990 in hun atelier aan hun autonome werk en vanaf die tijd hebben beiden een oeuvre opgebouwd. Dat zij uitgekozen zijn om een opdracht via het BKOR uit te voeren op grond van dat opgebouwde oeuvre, geeft deze respondenten vertrouwen in de loop van het proces van de opdracht. Zoals Nico vertelt:

“Je wordt gekozen naar het werk dat je eerder hebt gemaakt. Die artdirector vond mijn werk goed. Dus ik kon mijn onderzoek dat ik hier op mijn atelier doe, voortzetten in een opdracht situatie. En dat is fijn”
(Nico)

De kunstenaar die voor een opdrachttuitvoering gevraagd wordt, moet dus een oeuvre hebben opgebouwd dat kwalitatief goed is volgens de deskundigen van het BKOR. Maar het BKOR stelt daarnaast eisen die betrekking hebben op het gebied van de techniek van het werk voor de opdracht. Daarbij gaat het niet alleen om een bepaalde discipline zoals schilderkunst, maar om een techniek en stijl binnen die schilderkunst die zij voor ogen hebben. Ondanks goed kwalitatief werk kan ook deze eis voor een spanning zorgen. Kan de kunstenaar tegemoet komen aan deze eis? Hier wordt die vermeende spanning ondervangen via de selectieprocedure van het BKOR door een kunstenaar te selecteren wiens werk past bij de gestelde eisen. Zoals Nico uitlegt:

“Mijn autonome werk paste qua vormtaal en sfeer bij de opdracht. Mijn vormtaal sloot aan bij de techniek die zij voor ogen hadden. Die was nogal specifiek, een andere stijl had daar niet in gepast.”
(Nico)

Deze respondent kon dus de techniek die hij zichzelf gedurende jaren had eigen gemaakt toepassen in de opdracht, zodat het autonome werk en de opdracht inhoudelijk in elkaar overlopen. Tot zover lijkt er geen sprake te zijn van het ervaren van een spanning tussen het autonome werk en de kunstopdracht voor de openbare ruimte, ondanks de gestelde eisen van het BKOR.

3.6.2 Andere eisen die gesteld worden aan de kunst

Kwaliteit en techniek kunnen gezien worden als inhoudelijke eisen. Maar hoe zit dat met de andere eisen die het BKOR aan de kunst stelt? Het BKOR verwacht van de kunst dat het werk consistent is. Dat betekent dat het werk van alle kunstenaars die aan eenzelfde opdracht werken, niet alleen op elkaar moet aansluiten, maar past bij de openbare ruimte waar het werk terecht komt. Om dat een kans van slagen te geven, geeft het BKOR een aantal kaders aan waarbinnen de kunstenaar in de opdrachtsituatie moet werken. Nico geeft een voorbeeld van een dergelijk kader binnen een opdracht waarnaar hij zich moest voegen:

“Wij moesten bijvoorbeeld allemaal een thema kiezen om aan te werken. Vooraf werd ons door een kunsthistoricus het historische verhaal verteld van die wijk. We hebben leesmateriaal meegekregen en teksten en plaatjes over de wijk en de tijd waarin die wijk werd gebouwd, de vijftiger jaren. We werden helemaal ingewijd in die materie.”
(Nico)

Hoe valt dat bij de respondenten? Kunnen zij “in vrijheid hun werk doen”, zoals de deskundige van het BKOR stelde? Of voelen zij deze eisen toch als een spanning tussen dat wat zij gewoon zijn te doen in hun autonome werk en de toegevoegde eisen die in de opdrachtsituatie aan hun kunstenaarschap gesteld worden. Nico legt uit:

“Tja, al lijkt dat nu heel strak, het ging eigenlijk vanzelf, iedereen ging precies dat doen wat bij zijn werk hoorde. Dat was gewoon heel fijn. Toch was die werkwijze nieuw voor mij en heb ik mij daar echt in moeten verdiepen, dat heeft mij veel tijd gekost. Als ik het van te voren had geweten had ik het niet gedaan. Al dat gedoe. Maar ik heb er heel veel van geleerd en het was het wel waard. Uiteindelijk ging het in deze opdracht om dat wat ik als mijn eigen kunst zie. Het is prachtig geworden.”
(Nico)

De materie was nieuw, en het verdiepen in die materie heeft de respondent “gedoe en tijd” gekost. Maar ondanks dat heeft de kunstenaar de opdracht als positief ervaren. Uit de interviews blijkt dat deze twee respondenten geen moeite hebben zich te schikken naar de eisen van het BKOR. Van belang hierin lijkt dat zij zich als gevolg van de selectie naar aanleiding van hun autonome werk zich gewaardeerd voelen. Daar komt nog een andere factor bij die van belang is voor het niet ervaren van de spanning autonoom versus instrumenteel. Het gaat hier om de rol van het BKOR als intermediair tussen de partijen.

3.6.3 Het BKOR als intermediair tussen de verschillende partijen

Wanneer een kunstenaar gaat werken in een opdracht situatie kunnen er eisen aan zijn kunst gesteld worden die voorbij gaan aan hun beroepsethiek en die spanning in de opdrachtsfeer veroorzaakt. Otto heeft die ervaring:

“Het gebeurt dat een opdrachtgever zich stoort aan mijn werk, dat hij het kwetsend vindt, vind ik dat heel vervelend. Mijn werk en ik zijn er niet voor om mensen voor de kop te stoten. Maar ik word belemmerd in mijn werk wanneer ik mijn werk aanpas aan de eisen van de opdrachtgever. Soms wordt er heel agressief gereageerd op mijn werk. Ik kan daar niets mee. En wanneer ik mijn werk zou aanpassen naar de eisen van een opdrachtgever, krijgen de mensen een verkeerd beeld voorgeschoteld. Dat is niet in het belang van mijn werk. Een intermediair kan dat voorkomen. Maar opdrachtgevers hebben volgens mij geen geld meer over voor een intermediair. Terwijl het voor de kunstenaars een goede zaak is. Zij beschermen de kunstenaars in de uitvoering van hun werk, inhoudelijk en zakelijk.”
(Otto)

In deze opdracht situatie waar het BKOR niet als intermediair functioneert, ervaren de respondenten een spanning tussen het autonoom werk en de instrumentele kunstopdracht. De opdrachtgever stelt hier eisen die voorbijgaan aan de kunstinhoudelijke criteria die de kunstenaar zich heeft gesteld. Volgens mijn respondenten kan een intermediair de kunstenaar daartegen beschermen. Een intermediair is hier een partij of een persoon met verstand van kunst, zoals mijn respondent uitlegt, die als bemiddelaar tussen de partijen figureert. Die functie voerde het BKOR in de opdrachtsituatie die de respondent kent bij het BKOR naar tevredenheid van de respondenten uit:

“Deze opdracht was heel fijn. Totaal ongevaarlijk als we het hebben over de naardere kanten van een opdracht. In dat kader is het heel veilig en prettig om het BKOR als intermediair te hebben. Dat geldt trouwens ook voor een andere kunstinstelling zoals Kunst en Bedrijf en de Rijksgebouwendienst. Iemand die er zakelijk naast kan staan en mijn belangen als kunstenaar kan behartigen. Zij staan tussen mij en de opdrachtgever in. Dat geldt niet alleen voor de financiële kant van de opdracht, maar ook voor de inhoudelijke zaken die aan bod kunnen komen.”
(Otto)

En Nico vertelt:

“Kijk, een deskundige die samen met jou over je werk praat, is wel heel luxe. Dat is anders dan een woningcorporatie, die mensen weten niet waar de kunst over gaat. Die artdirector, die zelf kunstenaar is, heeft er verstand van. Ik heb nul concessies gedaan.”
(Nico)

Beide respondenten geven het belang aan van een intermediair die, vanwege zijn expertise, een eventuele spanning binnen een opdrachtsituatie kan wegnemen. In opdrachten buiten het BKOR om hebben zij door het gemis van een intermediair wel last gehad van die spanning, maar mede dankzij de rol van het BKOR als intermediair was daar bij de opdrachten voor het CBK geen sprake van.

3.6.4 Werkend in en voor het veld van de kunst

Het wordt naar aanleiding van de interviews met deze respondenten duidelijk dat zij goede ervaringen hebben en geen spanningen ervaren tussen het autonome werk en het werken in opdracht voor het BKOR. De eisen die het BKOR stelt op het gebied van het organiseren van hun kunst worden voor lief genomen. Het gaat hier over het werken in groepsverband, het overleg dat gepleegd moet worden en de aansluiting die

gezocht moet worden met het werk van de andere kunstenaars. Ook moeten de kunstenaars vaak lang wachten voordat zij weten of een opdracht echt doorgaat, ook al zijn zij daarvoor al geselecteerd. Maar de respondenten blijven loyaal aan het BKOR, want de beloning in de vorm van erkenning, een goede werksfeer en een goede betaling maakt het goed. Deze respondenten werken voor het veld van de kunst en vormen zich naar de conventies die daar gelden. Dat betekent ook dat wanneer zij niet geselecteerd worden voor een opdracht, zij voldoende vertrouwen hebben in het oordeel van het BKOR, en zich daar dus bij neerleggen:

“Zo wordt mijn werk soms niet gevraagd omdat ze daar iets in missen, iets dat een andere kunstenaar wel kan bieden, dat gaat dan niet over kwaliteitsverschil, maar over verschil in benadering van de kunst. Natuurlijk vind ik het vervelend wanneer een andere kunstenaar gekozen wordt en de opdracht aan mijn neus voorbij gaat. Maar dat is na een dag weer over: part of the game.”
(Otto)

Het is duidelijk dat, ook bij een teleurstellende uitslag, deze respondent zich neerlegt bij de beslissing van de deskundigen. Hij is zich bewust van de regels van het spel: part of the game, en is er van overtuigd dat hij bij een volgende gelegenheid toch weer opnieuw een kans maakt. Zo schikt hij zich en handelt naar de regels die gelden in het veld van de kunst, om een goede positie in dat veld te krijgen en te behouden. In de volgende paragraaf zal dat duidelijk gemaakt worden.

3.6.5 Werkend volgens de regels van het spel

Een van de conventies van de kunstwereld heeft betrekking op het krijgen van naamsbekendheid binnen de kunstwereld. Becker schrijft daarover:

“Successful free-lancers also need a network of connections, so that a large number of people who might need their services have them in mind, and in their telephone book, to be called when the occasion arises.”
(Becker 1984: 86).

Mijn respondenten die werken binnen het veld van de kunst, zien het belang van contacten binnen de kunstwereld. Beiden zijn zij verhuisd naar Rotterdam, omdat het kunstklimaat in hun stad van herkomst te weinig mogelijkheden bood een netwerk binnen de kunst op te bouwen. Zoals Otto uitlegt:

“Ik ben na mijn opleiding naar Rotterdam verhuisd. De kunstwereld in Amsterdam was heel ondoordringbaar. Je kwam niet in aanraking met andere kunstenaars, je kwam er niet tussen. Een hermetisch clubje was het. In Rotterdam kende ik wat mensen, je kon hier ook heel goed een atelier krijgen.”

(Otto)

Ook Nico weet dat het gaat om contacten binnen de kunstwereld en heeft daar de vruchten van geplukt toen hij de artdirector van het BKOR op atelierbezoek kreeg die zijn werk al bleek te kennen en het waardeerde. *“Reputation helps”* zoals Becker stelt (1984: 86) en ook Otto heeft de effecten van een goed netwerk ondervonden:

“Ik ken mensen binnen de kunstwereld die lyrisch zijn over mijn werk en dat heeft vast wel zijn invloed. Opdrachten komen van mensen die ik niet ken, maar zij hebben mij dan weer wel ergens gezien of kennen mensen die mij kennen.

(Otto)

Bekendheid en erkenning genereren opdrachten uit het veld van de kunst, blijkt uit de interviews. Maar het opbouwen van een oeuvre waarmee een kunstenaar die bekendheid kan bereiken en daarmee aansluiting vindt bij de kunstwereld duurt vaak jaren. Hetzelfde geldt voor het opbouwen van een CV, waarin belangrijke expositieprijsjes en interessante publicaties bij gerenommeerde kunstinstellingen vermeld staan. Vaak duurt het jaren voordat de kunstenaar zijn inspanningen verzegeld ziet in opdrachten uit het veld van de kunst. Maar het lijkt de enige manier om een positie in het veld te krijgen en conform de theorie van Bourdieu (1992: 264). En via een goede positie in het veld blijkt het mogelijk inhoudelijk goede kunstopdrachten te krijgen voor de openbare ruimte waarin de spanning tussen autonoom en instrumenteel niet of nauwelijks ervaren wordt.

3.7 Samenvatting: de Veldwerker

Uit de analyses van bovenstaande interviews is duidelijk geworden dat deze twee respondenten geen spanning ervaren tussen het autonome kunstenaarschap en instrumentele opdrachten in de openbare ruimte. Een verklaring daarvoor kan gevonden worden in de positie die zij innemen in de kunstwereld. Voor deze respondenten, die hun opdracht via het BKOR krijgen, is een opdracht in de openbare ruimte een bevestiging van de erkenning voor hun werk in het kunstenveld. Zij krijgen hun opdracht vanwege hun bestaande oeuvre dat tot stand is gekomen vanuit hun handelen als kunstenaar. In dit waarderationale handelen herkent het gangbare debat de “echte kunstenaar”, dat wil zeggen, die kunstenaar die via zijn productie van kunstwerken zijn individuele talent exploreert en realiseert (Laermans 2004). Het zijn de autonome werken, de publicaties van hun werk, de contacten en exposities bij toonaangevende galeries en de artistieke beslissingen die zij hebben gemaakt, die hen het symbolische kapitaal oplevert als loon voor hun bewezen trouw aan hun eigen roeping als kunstenaar (Ibid.). Deze opsomming van factoren die zorg dragen voor een goede positie in de wereld van de kunst, is te herkennen bij de respondenten die in dit hoofdstuk beschreven zijn. Dankzij hun oeuvre, hebben zij geherdefinieerde, dus kunstinhoudelijk interessante, opdrachten van het BKOR gekregen. Dat is de verklaringen dat deze kunstenaars geen spanning ervaren die in het debat waarneembaar is waar het gaat om autonome en instrumentele kunst. Zij worden gevraagd op grond van hun oeuvre wat maakt dat de opdracht in het verlengde van hun autonome werk ligt. Het BKOR, hun opdrachtgever, beschermt hen als intermediair tegen al te lastige eisen van buitenaf. Aanvullend zijn zij loyaal aan die deskundigen en passen zij zich in de kaders die gesteld worden binnen een opdracht van het BKOR. Zo werken zij aan de accumulatie van hun symbolisch kapitaal met uitzicht op een steeds betere economische positie. Uit bovenstaande bevindingen kan een eerste type kunstenaar geanalyseerd worden, een kunstenaar werkend in het veld van de kunst, ingebed in de institutionele consecratiemacht van het CBK, de Veldwerker.

Hoofdstuk 4.

De Straatwerker: kunst maken buiten de kunstwereld om

4.1 Inleiding

In het vorige hoofdstuk zijn de respondenten (de Veldwerkers) besproken die op grond van hun oeuvre een geherdefinieerde opdracht hebben gekregen van het BKOR. Uit de interviews is gebleken dat deze respondenten geen spanning ervaren tussen autonome en instrumentele kunst opdrachten.

De groep respondenten die in dit hoofdstuk beschreven wordt, werkt net als de vorige groep, de Veldwerkers, aan een eigen autonoom oeuvre. Dat is de overeenkomst tussen beide groepen. Het verschil tussen beiden is dat deze respondenten niet worden geselecteerd voor opdrachten vanuit het BKOR. Hun oeuvre heeft nog geen belangstelling kunnen wekken vanuit de kunstwereld. Zij zijn zelf op zoek gegaan naar opdrachten in de openbare ruimte, opdrachten die door het BKOR niet zijn geherdefinieerd en waarbij het BKOR niet als intermediair optreedt. De verwachting is daarom dat deze respondenten te maken hebben met opdrachten in de openbare ruimte waar meer externe eisen aan hun kunst worden gesteld en als gevolg daarvan meer spanning ervaren tussen deze opdrachten en hun autonome kunst.

4.2 De noodzaak van een inkomen

Het werken aan een oeuvre kost tijd zoals Otto, de Veldwerker uit het vorige hoofdstuk, heeft ondervonden: *“Er zijn heel veel jaren overheen gegaan voordat ik meer interessante opdrachten kreeg”*. Vaak zijn dat jaren waarin de kunstenaar niets verdient met zijn kunst. Dit gemis aan een inkomen laat de spanning zien die voor een aantal respondenten bestaat wanneer zij binnen de kunst hun geld willen verdienen. Uiteindelijk is het Otto gelukt om opdrachten te ontvangen die voortkomen uit zijn autonome werk. In deze paragraaf laat ik zien hoe mijn andere respondenten ook aan de slag willen als beeldend kunstenaar. Zij kunnen dat ook, maar niet binnen de kunstwereld, zoals Wim een van mijn respondenten vertelt:

“Ik verkocht nooit veel werk via het CBK. Ik probeerde wel via de kunstuitleen werk te verkopen, maar dat was allemaal maar mondjesmaat. Ik vond het ook heel moeilijk

om met mijn mapje met kunst de boer op te gaan, langs galerieën. Zo werkt dat niet bij mij. Maar ik wilde naam maken als kunstenaar, een oeuvre opbouwen, en mijn werk tonen op plekken waar het goed tot zijn recht komt.”

(Wim)

Wim wil naam maken als kunstenaar. Hij wil werken in de kunst en is op zoek naar “goede plekken” waar hij zijn kunst kan tonen. Toegang krijgen tot de kunstwereld lukt hem niet. Dus zoekt hij andere mogelijkheden om zijn werk te laten zien.

Ook Dirk wil zich wijden aan de kunst. Doordat hij geen toegang krijgt tot de officiële kunstwereld, gaat hij op straat zijn kunst uitvoeren:

“Ik wilde kunstenaar zijn en kunst maken. Huizen werden hier dichtgetimmerd, overal zag je van die houten schotten, vanwege renovaties moesten mensen hun huis uit. Toen ben ik begonnen om die schotten te beschilderen. Ik had een uitkering, maar wilde werken in de kunst. Ik wilde doen waar ik goed in was.”

(Dirk)

Wim en Dirk ondernemen diverse activiteiten om hun loopbaan als kunstenaar vorm te geven en erkenning voor hun kunst te krijgen. Maar de kunstenaarsloopbaan is grillig en onvoorspelbaar (Laermans 2004). Dus wanneer erkenning en de daaruit voortvloeiende opdrachten en aanbiedingen uit de wereld van de kunst uitblijven, zoeken en vinden zij de oplossing in kunstopdrachten in de openbare ruimte, buiten het officiële kunstcircuit. Daar lukt het hen wel kunstopdrachten te bemachtigen.

Wim vertelt hoe dat ooit begonnen is:

“Ik kreeg advertenties in de bus van mijn atelier, zo van: kunstmakers gezocht. Dat leek helemaal fout, dat was van iets dat ik bijna niet als kunst durfde te benoemen. Maar daar ging ik toch op in. Ook half voor het geld. Ik reageer ook op advertenties van de cultuurscout¹³. En tegenwoordig komen de opdrachtgevers naar mij toe, via vorige opdrachten.”

(Wim)

Uit bovenstaand citaat van Wim, wordt duidelijk dat hij een spanning voelde tussen de noodzaak van het economische kapitaal dat het opdrachtenwerk oplevert en het streven naar een oeuvre en symbolisch kapitaal waarbij, voorlopig, een inkomen uitblijft. Brit maakt duidelijk dat zij die spanning nog steeds ervaart. Werken aan

¹³ “De cultuurscouts stimuleren kunst- en cultuurprojecten met een sociaal-maatschappelijke insteek in de Rotterdamse wijken.” (Uit de website van Stedelijk Bureau Ander Werk.)

Zie: <http://www.culturelekaartrotterdam.nl/cultuurscouts/>

opdrachten levert direct een inkomen op, het werken aan autonome kunst doet dat niet:

“Ik zou mij wel weer eens willen richten op onderzoek in mijn atelier, maar die opdrachten voor kunst in de openbare ruimte heb ik allereerst voor het geld nodig, laat dat duidelijk zijn, van mijn vrije werk kan ik niet leven. Met opdrachten lukt het wel. Dus geld is een aspect.”

(Brit)

Eenmaal werkzaam in dit circuit lukt het al mijn respondenten uit dit hoofdstuk om regelmatig te werken aan kunstopdrachten in de openbare ruimte, al komen die opdrachten niet via het BKOR. Hun opdrachtgevers zijn onder anderen bewonersorganisaties, scholen en deelgemeenten. Zo komen deze respondenten, vanwege de noodzaak om geld te verdienen en hun streven naar een kunstenaarsschap, terecht bij opdrachtgevers buiten de kunstwereld die de kunst als middel zien om te komen tot sociale doelen.

4.3 Externe eisen aan de kunst

Een van de bevindingen uit de interviews bij het BKOR was dat er externe eisen aan de kunst in een opdrachtsituatie gesteld kunnen worden. De opdrachten van de Veldwerkers komen oorspronkelijk van dezelfde opdrachtgevers als de opdrachten van deze respondenten. Maar hier treedt het BKOR niet op als intermediair, hier worden de opdrachten niet geherformuleerd. Om de perceptie van de respondenten over een veronderstelde spanning tussen het autonome en het instrumentele te kunnen begrijpen, wil ik weten welke eisen binnen deze opdrachten worden gesteld. Eisen die de spanning tussen het autonome werk en de opdrachten zouden kunnen doen toenemen.

Karel geeft een voorbeeld van een opdracht waarbij de kunst een middel is om tot een doel te komen:

“De opdracht voor die school was, om met gebruik van kunst het schoolpleintje op te leuken. Ik als kunstenaar die daar ervaring in heeft, werd erbij gehaald voor een klein budget. De verwaarloosde planten gingen eruit. De polyester vormen die ervoor in de plaats kwamen, waren heel groot, vrolijk en ongevaarlijk als object om op te klimmen voor de kinderen, met een extra voordeel dat je die niet hoeft te verzorgen. Dat is nou zo’n voorbeeld van dat je kunst als middel gebruikt.”

(Karel)

In bovenstaande omschrijving ontbreekt de eis “kwaliteit” van de kunst. Hier was kunst het middel om te komen tot een onderhoudsvrij plein, waar kinderen veilig kunnen spelen, door de kunstenaar en zijn kunst gerealiseerd.

Brit vertelt over haar opdrachtsituatie in een woonwijk. Onderdeel van haar opdracht is om naar de wensen van de bewoners te vragen en haar kunst daarvan af te laten hangen:

“De bewoners wilden in ieder geval dingen die vrolijk zijn en waar kinderen mee konden spelen, kinderen van drie tot negen jaar. Dan weet je wat het moet worden en bijvoorbeeld aan welke formaten je moet voldoen, je hebt met een kader te maken.”
(Brit)

Ook Wim vertelt over de eisen van een opdrachtgever die graag kunst wil gebruiken om te komen tot sociale cohesie in een flat waar veel onrust en vandalisme is.

Bovenstaande citaten maken duidelijk dat de kunstenaar met zijn kunst dienstbaar moet zijn aan het publiek en dat er veel vergaderd en samengewerkt moet worden voordat de respondent aan zijn idee kan gaan werken. Vervolgens wordt dat idee weer becommentarieerd door opdrachtgever en participanten. Dit lijkt ver af te staan van het idee van de autonome kunstenaar die zelf bepaalt wat de uitkomst is van zijn onderzoek. Hoe gaan mijn respondenten om met die eisen binnen deze opdrachten?

4.4 Een eigen probleemstelling binnen een instrumentele opdracht

Binnen de opdrachtformulering van deze opdrachten is de kunst een middel om tot een sociaal doel te komen en mijn respondenten staan daar achter: *“Mijn werk is een brug om tot sociale doelen te komen”* (Leo). Maar steeds proberen zij, binnen het kader van de opdracht, het instrumentele en het autonome samen te laten gaan in het uitwerken van de opdracht. Wim zegt: *“Ik wil het doel om tot sociale cohesie te komen, integreren in mijn kunst. Daarbij staat voor mij het ambachtelijke centraal.”* Dirk wil beelden op straat zetten waar mensen zich goed bij voelen en die mensen aan willen raken, *“sfeerverhogend”* wil hij dat zijn kunst is. Hij wil de openbare ruimte naar zijn hand zetten. Voor Leo is de overlapping tussen het autonome en het instrumentele interessant: *“Het één inspireert mij weer voor het ander. Uit mijn eigen werk haal ik weer ideeën voor het werk in opdracht of andersom.”* Ook Brit wil binnen haar opdrachtsituaties de kunst naar haar hand zetten en *“statements”* maken:

“Ik wil altijd net een tikje over de rand gaan.”. Het is duidelijk geworden dat deze respondenten uit een economische noodzaak opdrachtgevers zijn gaan zoeken en daarmee hun werk in dienst van de omschreven externe doelen willen stellen, maar dat daarbij ieder zijn eigen kunstinhoudelijke probleemstelling centraal stelt, waarmee zij het autonome en het instrumentele samen laten gaan in een opdracht.

4.5 Kaders binnen het autonome werk

Deze respondenten werken in opdracht waar externe eisen aan hun kunst gesteld worden. Zij leggen uit te werken aan hun eigen probleemstelling binnen die opdrachten. Maar externe kaders beperken het werk van een kunstenaar. Die visie komt voort uit het idee van de “romantische orde” waarin de autonomie en authenticiteit van de kunstenaar als een groot goed gezien wordt (Doorman in Abbing 2004: 2). Voelen mijn respondenten een spanning tussen hun autonome werk en de instrumentele kunstopdrachten wanneer ik ze vraag naar dat romantische ideaal?

“Er is geen verschil tussen mijn autonome werk en de opdrachten. Ik werk met en voor mensen en daar verdien ik mijn geld mee. Maar ik ben geen gespleten persoonlijkheid. Als ik ergens voor een betaalde opdracht kom, neem ik mijn ogen mee. Dan kijk ik rond om te zien wat ik ga doen en dan zie ik dingen die voorbijgaan aan de opdrachtformulering, maar die passen in de thematiek van mijn autonome werk. Op een bepaalde schaal komt zowel het vrije werk als die toegepaste opdrachten voor, en daar is geen verschil in. Ook als ik werk aan een opdracht dan gaat mijn vrije werk dus gewoon door.”

(Karel)

Zo leggen zij uit wat uit wat hun visie is van werken in de kunst, autonoom of in opdracht, veel verschil maakt het niet voor deze respondenten.

“Nee, want echt autonoom, wat is dat? Autonoom is volgens mij dat de aanleiding echt uit jezelf moet komen, maar er is toch altijd een reden geweest om iets te doen. Dat komt niet altijd alleen maar uit mezelf, die aanleiding komt vaak van buiten. Als jij in je huiskamer autonoom werk zit te maken is dat ook compleet anders dan wanneer je dat op een groot atelier doet of in de buitenruimte, dat is nog weer anders. Het verschil met wat ik nu doe, is niet zo groot. Ik zit er toch weer zelf bij.”

(Brit)

In ieder interview maken mijn respondenten duidelijk dat er in hun beleving niet veel verschil is tussen de eisen in de opdrachtingsfeer en de kaders die de kunstenaar

zichzelf stelt wanneer hij aan zijn autonome kunst werkt. De vragen, de probleemstellingen die de respondenten oproepen in beide vormen van kunst zijn volgens hen min of meer hetzelfde. Of zoals Wim dat uitlegt:

“Hiërarchie in de kunst is vervelend, volgens mij kan het allebei bestaan, de autonome kunst en de meer toegepaste kunst. Het heeft allebei bestaansrecht. Ik zie de kunst als een berglandschap, met allemaal bergjes op een vlakte, dus niet als een enkele piek met een brede basis. Een niet museale muur in de wijk is net zo interessant als een muur in een museum. Ik doe voor beide evenveel mijn best.”
(Wim)

Deze respondenten zijn het verschil, dat tussen beide kunstvormen aangegeven wordt, zoals in de “Romantische Orde”, voorbij. Zij zien in kunst meer doelen dan alleen het doel van de kunst zelf. Zij werken aan kunst, in hun atelier of buiten op straat. En zeker het idee dat de ene kunstvorm beter zou zijn dan de andere valt niet in goede aarde bij deze respondenten. Ook op de vraag of zij door zouden gaan met de opdrachten in de openbare ruimte wanneer dat financieel niet meer nodig zou zijn, antwoorden al deze respondenten dat zij geloven in het belang van hun kunst en de wijze waarop zij hun kunst uitvoeren. Ja, zij zouden op deze manier willen blijven werken.

4.6 Kunstwereld versus publieke wereld

De spanning zoals die waarneembaar is in het politieke en publieke debat tussen autonome kunst en instrumentele kunst voelen deze respondenten niet in het uitoefenen van hun beroep als beeldend kunstenaar. Zij zijn overtuigd van de kwaliteit van hun eigen werk en zien een legitimatie daarvoor in het belang dat hun werk heeft voor de samenleving en de erkenning die zij daarvoor krijgen. Dat zij daarin hun voorbeelden uit de wereld van de kunst volgen blijkt uit het volgende citaat:

“Mijn ideaalbeeld is de gotiek. Kunst was toen een mooi ambacht, die kunst had duidelijk een plek in de samenleving. De kunstenaar stond aan de basis van het leven en zijn werk was geïntegreerd in het leven. Nu en hier is er een vraag naar kunst vanuit de samenleving. En ik ga daar op in. Want mijn visie is dat kunst een plek moet

hebben in de samenleving. Ik sta daar niet alleen in, door mensen als Jeanne van Heeswijk¹⁴ heeft de geëngageerde kunst meer bestaansrecht gekregen.”

(Wim)

Het vruchteloze streven naar erkenning vanuit de kunstwereld, zoals aan het begin van dit hoofdstuk geschetst werd, heeft plaats gemaakt voor het geloof in hun eigen kunst als gevolg van de erkenning vanuit de wereld van het publiek waar zij voor werken. Zoals Wim zegt: *“Het is voor mij een groot compliment wanneer mensen op straat positief zijn over mijn kunst. Of wanneer een groep Turkse mannen vragen stelt over het werk.”* En Brit was ooit verbitterd en stelt dat zij teleurstellende ervaringen heeft met de wereld van de kunst. Zij heeft een slechte begeleiding gehad tijdens haar opleiding en geen erkenning voor de kunst die zij maakt, kortom een wereld die haar kunst niet op waarde schat:

“De kunstwereld spreekt mij niet aan en ik ben daar ook wel een beetje verbitterd over geweest. Maar nu niet meer zo, het laat me koud, want die hele wereld daar sta ik los van. Ik heb gewoon gedacht: ‘ ik moet doen waar ik goed in ben. En dat blijven doen.’ Dat leidt steeds meer tot dat sociale aspect in de kunst, dat vind ik leuk om te doen. Dat vind ik echt leuk.”

(Brit)

Zij is er van overtuigd dat kunstenaars, zoals zij, die buiten het veld van de kunst werken, de meest vrije kunstenaars zijn. *“Dat zijn kunstenaars die hun niche hebben gevonden”*, zegt zij. En dat geldt volgens haar niet voor de kunstenaars die werken in het veld van de kunst:

“Die kunstenaars die alsmaar bezig zijn zich te bewijzen in die wereld van de kunst, dat zijn de gefrustreerde kunstenaars. Zij moeten zich alsmaar houden aan allerlei criteria van commissies en deskundigen en zitten daar met handen en voeten aan vast. Omdat ze bij die kunstwereld willen horen. Ik ben blij dat ik dat niet meer hoef. Ik wil me nooit meer laten beoordelen door ballotagecommissies om bij een kunstclub te horen.”

(Brit)

Brit laat zich dus niet meer beoordelen door een kunstcommissie en daarom kan zij werk maken zoals zij maakt. En Xandra stelt het kort en bondig: *“Mijn kunst, die tot*

¹⁴ Jeanne van Heeswijk (Schijndel, 1965) Nederlands beeldend kunstenaar, creëert met haar werk mogelijkheden tot interacties tussen gebruikers van de openbare ruimte, creëert nieuw publiek en nieuwe ruimtes. Zie: <http://www.jeannetworks.net/>

stand komt in de wijk, met betrokken buurtbewoners en kinderen, is kunst, is echte kunst.”

4.7 Samenvatting: de Straatwerker

Voor deze respondenten die zelf een zoektocht zijn begonnen naar opdrachtgevers in het publieke circuit, buiten het officiële kunstcircuit, betekent een opdracht in de openbare ruimte niet het loon voor bewezen diensten in de wereld van de kunst. Hun opdrachten biedt hen de mogelijkheid om als kunstenaar een bestaan op te bouwen en omdat dat niet mogelijk bleek binnen de wereld van de kunst, hebben zij dat mogelijk gemaakt buiten die wereld. Dat betekent dat zij werken in opdrachten die instrumenteel van karakter zijn en waarin externe eisen aan de kunst gesteld worden die veelal voorbijgaan aan de kunst.

De spanning die heerst binnen het debat tussen het grote goed van de autonome kunst en de instrumentele kunst opdrachten ervaren deze respondenten niet. Want eenmaal werkzaam in het “publieke” circuit, afgewend van de kunstwereld, ontdekken deze kunstenaars, hun niche. Zij kunnen binnen hun instrumentele opdrachten, waar zij het belang van hun kunst voor de samenleving in zien, het instrumentele en het autonome, in de vorm van een eigen probleemstelling, samen laten gaan.

Zij krijgen erkenning, die zij vanuit het CBK grotendeels moeten ontberen, van de mensen op straat waar zij voor werken. Een erkenning die voortkomt uit het belang van hun kunst voor de samenleving, zoals zij zeggen.

Zo is het, vanuit deze positie die zij innemen, te verklaren dat zij geen spanning voelen tussen autonome en instrumentele kunst. Voor hen kan kunst een middel zijn om te komen tot externe doelen, zoals sociale cohesie. Zij hebben zich afgekeerd van de wereld van de kunst, om zich te richten op het belang van hun kunst voor de mensen op straat. Een handelen dat te begrijpen valt vanuit hun teleurstellende ervaringen met die kunstwereld, op deze wijze hoeven zij zich niet meer te conformeren met die wereld. Zij werken op straat voor de straat en uiteindelijk geloven zij in hun eigen werk dat zij zien als echte kunst. Dit kunnen zij allereerst doen dankzij het ontkennen van de consecratiemacht van de kunstwereld, als enige normering voor de kwaliteit van de kunst en ten tweede dankzij hun betrokkenheid bij het publiek dat hun werk waardeert. Een waardering die zij gebruiken om hun werk als kunst te legitimeren.

Hoofdstuk 5.

De Marktwwerker: een instrumentele opdracht is nog geen kunst

5.1 Inleiding

In het voorgaande hoofdstuk is het duidelijk geworden dat een groep kunstenaars vanwege het uitblijven van inkomsten uit hun autonome werk en wegens het uitblijven van opdrachten via het BKOR, zelf op zoek gaat naar opdrachten in de openbare ruimte. Omdat dit de opdrachten zijn die niet door het BKOR worden geherdefinieerd, zijn dit vaak de meer instrumentele opdrachten. Het type kunstenaar, welke ik heb aangemerkt als de Straatwerker, ziet het werk dat hij maakt binnen die opdrachten, als kunst, ondanks het uitblijven van erkenning door het BKOR. Maar er is nog een ander type uit deze interviews naar voren gekomen, dit type noem ik de Marktwwerker. Ook deze kunstenaar werkt naast zijn autonome werk aan instrumentele opdrachten in de openbare ruimte buiten het BKOR om en ook deze kunstenaar krijgt te weinig erkenning van het CBK om in aanmerking te komen voor een opdracht vanuit de kunstwereld. Dit type kunstenaar heeft echter een andere perceptie dan de Straatwerker, als het gaat om de spanning autonoom versus instrumenteel.

5.2 Klussen in de kunst voor het geld

Een kunstenaar kan zelden van zijn autonome kunst leven en kunstenaars hebben dikwijls een inkomensbron naast het kunstenaarschap (Bourdieu 1992a, Abbing 2002, 2010). Dit is eigenlijk de meest toepasselijke openingszin voor de presentatie van het derde type kunstenaar, de Marktwwerker. De respondenten uit dit hoofdstuk werken naast hun kunstenaarschap aan instrumentele kunstopdrachten. Want ook dit type kunstenaar, wil wel, maar kan niet leven van zijn autonome kunst en de tijd dat de overheid de kunstenaar met behoud van een uitkering zijn kunst laat maken is voorbij. Dit maakt mijn respondent Seema met het volgende citaat duidelijk:

“Geld kon en kan ik niet verdienen met mijn kunst. Ik deed daar vroeger ook niet erg mijn best voor, want ik had nog het idee dat kunst en geld niet bij elkaar hoorden. Ik had een uitkering en vond dat een goede oplossing. Maar op een gegeven moment

moest ik reïntegratie projecten in, daar kon ik mij meestal wel uitredden, want daar had ik geen zin in. Maar het stimuleerde mij wel om eens na te denken over de mogelijkheden mijn geld te verdienen.”

(Seema)

Deze respondenten hebben verschillende manieren geprobeerd om naast hun autonome kunst, dat te weinig geld oplevert, een inkomen te verdienen. De eerste mogelijkheid die uit de interviews naar voren komt, is een baantje buiten de kunst, buiten het kunstenaarsschap, zoals Thea heeft gedaan:

“Ik heb vroeger als serveerster gewerkt en als koerier, vaak parttime, maar het is toch een onderbreking, het kost tijd, is weinig uitdagend en het houdt je daardoor van je kunst af. Ik ben heel blij dat ik dat niet meer doe.”

(Thea)

Dergelijk werk, dat niet gelieerd is aan de kunst, heeft als enig doel een tekort aan geld tijdelijk op te lossen. Maar het blijkt een nadeel te zijn omdat het geen betere positie en geen contacten oplevert binnen de kunst en geen inspiratie, zoals Thea heeft ondervonden. Kortom de kunstenaar werkt in dit soort banen een periode voor het geld om zich daarna weer aan de kunst te wijden (Abbing 2002).

De tweede mogelijkheid is een baan gelieerd aan het kunstenaarsschap. Instrumentele opdrachten in de openbare ruimte zien deze respondenten als een manier om geld te verdienen, in het verlengde van hun autonome kunstenaarsschap. Dit lijkt op de perceptie van de Straatwerker, maar Seema legt uit dat zij dat anders ziet:

“Klussen in de kunst, dat leek me ook wel wat. Gewoon buiten mijn autonome werk om. Bij dat soort werk staat het budget doorgaans van te voren vast, dat geld krijg ik zo in mijn handen. Dus ben ik een beetje in de lijn van kunst met kinderen gaan werken. Vaak waren dat kleine opdrachten die ik kreeg via bewonersorganisaties. Veel werk, weinig geld. Maar toch verdiende ik nu wat geld en dat was wel mijn streven. “

(Seema)

En Thea vertelt wat het werken in de openbare ruimte voor haar betekent:

“Je ziet en je hoort nog eens wat. Je komt in contact met mensen Je komt op plaatsen waar je anders niet zou komen en financieel is het interessant. Daarbij is het leuk om te zien dat de mensen deze activiteiten waarbij ik mijn kennis als kunstenaar kan gebruiken, waarderen. Je ziet dat kinderen met deze creatieve werkvormen iets kunnen. Dat geeft voldoening. Maar het zijn voor mij echt nevenactiviteiten.”

(Thea)

Hier lijkt de invulling van een dergelijke baan, tweeledig instrumenteel. Allereerst is het “financieel interessant” zoals Thea zegt, en ten tweede houdt dit werk de artistieke identiteit van de kunstenaar in stand. Met andere woorden: de respondent kan door middel van dit werk, haar kennis als kunstenaar gebruiken, waardoor het werk in het verlengde van haar kunstenaarsschap ligt, en zij zich kan profileren als kunstenaar. Maar ondanks het behoud van haar artistieke identiteit, blijft het werken aan de opdrachten een baan die zij uitvoert voor het geld. Die baan wordt opgegeven wanneer het financieel niet meer nodig zou zijn, want zij doet het voor het geld en het heeft daarom een andere waarde dan haar autonome werk dat haar voorkeur heeft, maar waarmee zij vooralsnog niets verdient:

“Maar wanneer ik het financieel niet meer nodig zou hebben, dan ga ik mijn autonome werk maken. Dan ga ik een groot atelier huren, dan zou ik gaan samenwerken met andere kunstenaars die weer een andere expertise hebben, je kunt met dansers of schrijvers samenwerken, er is zoveel te bedenken. Dan zou ik echt vrij zijn.”

(Thea)

Thea legt uit dat de instrumentele kunstopdrachten waarin zij werkt, werken zijn waarbij creatieve werkvormen gebruikt worden om bewoners te laten samen werken. Het doel daarbij is betrokkenheid bij het leefmilieu van de deelnemers en het verhogen van sociale cohesie in hun buurt. Thea vertelt dat zij die werking erkent, maar voor haar is het belangrijker dat het een middel is om haar een inkomen te bezorgen. Seema vertelt eveneens over dit werk dat het in ieder geval een noodzakelijk inkomen oplevert, wat bij haar autonome werk niet het geval is.

5.3 Scheiding autonoom werk, werk in opdracht

De opdrachten leveren geld op, dat is waarom de Marktwerker, evenals de Straatwerker, in dit soort opdrachten zijn gaan werken. Beide typen kunstenaars werken in de openbare ruimte als kunstenaar, zij maken kunst in kunstprojecten, waar de participatie van de buurtbewoners en van de kinderen voorop staat. Maar de Marktwerker ziet dit werk, anders dan de Straatwerker, niet als hun kunst. Hij ziet dit werk gescheiden van zijn autonome werk. Thea, als Marktwerker, geeft een voorbeeld van haar visie:

“Ik zie die opdrachten gescheiden van mijn autonome vrije werk. Mijn vrije werk loopt via een heel ander ontwikkelingsproces, dat los staat van het proces bij die workshops en muurschilderingen. Die staan heel ver van mijn eigen werk. Je gebruikt wel je kennis, je kunde en je vaardigheden als schilder, maar het is niet specifiek mijn werk. Deze projecten zijn voor mij geen kunst.”

(Thea)

Uit het interview met Seema komt dezelfde visie:

“Die projecten zijn voor mij geen kunst. De workshops die ik aan kinderen of buurtbewoners geef en waarna ik van dat werk een muurschildering ontwerp en uitvoer, zie ik niet als kunst. Het is meer een creatief proces van mensen dat een bepaald resultaat oplevert, het heeft een bepaald nut, mensen ontwikkelen bepaalde vaardigheden of leren over andere culturen, over communicatie, maar dat zijn toegepaste doelen. De muurschilderingen zijn dan een kroon op het werk dat gedaan is, op dat hele project, een aandenken dat het plein opfleurt. Het kunstenaarschap heeft me zover gebracht, maar het product is geen kunst. Bij mijn autonome werk gaat het om heel andere dingen, zoals onderzoeken en experiment.”

(Seema)

Ook het werk dat mijn respondent Ina doet, houdt zij gescheiden van haar autonome werk. Zij maakt 3 D voorstellingen die als illustraties functioneren bij educatieve exposities in musea:

“Ik gebruik voor dat werk mijn expertise als kunstenaar. Museummensen kunnen niet wat ik doe. Het moet net zo zijn als met muziek: soms lopen de rillingen over je rug. Het maakt niet uit wat je doet wel of niet instrumenteel. Je moet er de rillingen van krijgen. Dat kan je niet benoemen. Ik doe dit voor mijn brood. Dat is geen probleem. Sommige vinden dan dat je diep gezonken ben, maar het gaat om vakmanschap, om je kennis als kunstenaar en om het kijken dat je als kunstenaar doet. Maar ik doe het werk naast mijn autonome werk. In die zin staat het los van elkaar en is dit geen kunst zoals mijn autonome werk dat is.”

(Ina)

Uit het bovenstaande citaat blijkt dat deze respondenten, door hun werk binnen een instrumentele opdracht niet als kunst te benoemen, zij geen last hebben van de spanning die speelt in het debat. Zij werken voor het geld als kunstenaar in instrumentele opdrachten, waarbij zij hun expertise als kunstenaar goed kunnen gebruiken. Daar is niets mis mee zeggen zij, juist omdat het geen kunst is. Het is een manier om geld te verdienen dat buiten hun kunst staat, en waarbij zij hun expertise van hun kunstenaarschap gebruiken, niet minder en ook niet meer dan dat.

5.4 Erkenning in de kunstwereld

Deze respondenten houden de opdrachten gescheiden van hun autonome werk. Via dat autonome werk streven zij naar meer erkenning binnen de kunstwereld. Over het kunstbeleid van het CBK, de exposities die door het CBK worden georganiseerd en de kunstenaars die via het CBK een opdracht krijgen, hebben deze respondenten geen uitgesproken mening. Er is geen sprake van kritiek of een zich afkeren van het CBK zoals dat naar voren kwam bij de Straatwerkers. Er lijkt eerder sprake te zijn van een zekere afstand, een zich niet bezighouden met het kwaliteitsoordeel van het CBK. Zoals Seema zegt: *“Ik heb niet echt een duidelijk beeld van de manier waarop zij oordelen over de kwaliteit van de kunst.”* En Thea zegt:

“De wijze waarop CBK over kunst oordeelt, kan ik niet goed beoordelen omdat ik daar te weinig zicht op heb. Er zijn vaak heel uiteenlopende exposities en activiteiten, de één spreekt me dan meer aan dan de ander. Vaak vind ik het wel leuk om te kijken wat er geëxposeerd is.”
(Thea)

Uit bovenstaande citaten blijkt dat deze respondenten zich niet teruggetrokken hebben uit het veld van de kunst, zoals gezien kon worden bij de Straatwerker. Maar er is ook geen sprake van een ingebed zijn, zoals dat gezien kon worden bij de Veldwerkers. Deze respondenten volgen de berichtgevingen van het CBK. Thea houdt haar gegevens op de website van het CBK *“up to date”* en zij houdt de berichtgeving van het CBK bij: *“Verder lees ik berichten van het CBK en kijk ik wat er voor exposities en activiteiten zijn. Ik zou ook zelf wel bij het CBK willen exposeren.”*

Seema wil zich wel weer meer bezighouden met het CBK, met als doel haar eigen werk onder de aandacht te brengen van de kunstwereld, maar het opdrachtenwerk vraagt teveel tijd om dat ook daadwerkelijk te doen:

“In het verleden nodigde ik ze regelmatig uit voor exposities en openingen en probeerde mijn PR materiaal daar neer te leggen. De laatste tijd deed ik dat te weinig, want mijn opdrachtenwerk slokte mij op. En daar zitten mijn financieringsmogelijkheden. Momenteel ben ik bezig mijn kunstenaarschap weer te upgraden, ik richt me weer meer op kunstinstellingen in het promoten van mijn werk.”
(Seema)

Ook Ina stapt regelmatig binnen bij het CBK om *“de contacten aan te houden, want ik ken ze daar allemaal”*. Uiteindelijk geeft alleen Seema blijk van kritiek, niet gericht tegen het CBK in het bijzonder maar tegen kunstinstellingen in het algemeen:

“Geld verdienen binnen de kunstwereld is gewoon lastig. Het lijkt erop dat zelfs organisaties, die nota bene kunst en cultuur promoten, van kunstenaars verwachten dat ze uit liefde en ambitie werken voor minimale honoraria.”
(Seema)

Geld verdienen binnen de kunst is lastig volgens het bovenstaande citaat en nog lastiger wanneer erkenning van vakbroeders en critici uitblijft, want ook dat is een vorm van beloning (Abbing 2010). Vanwege het uitblijven van een financiële beloning en het uitblijven van erkenning zijn deze respondenten kunstopdrachten gaan uitvoeren waar wel een financiële vergoeding tegenover staat. Door deze kunstopdrachten niet als kunst te zien, dus door afstand te nemen van het predikaat kunst van wat zij doen binnen deze opdrachtensituatie, hebben ook zij geen last van een spanning tussen het autonome en het instrumentele. De instrumentele opdrachten zijn voor het geld heeft Seema besloten, uiteindelijk gaat het om haar autonome werk, de rest is bijzaak. Zo blijft zij zoeken naar erkenning binnen de kunstwereld met haar autonome werk:

“Ik blijf altijd nog, binnen die kunstwereld, op zoek naar een opdracht. De ultieme betaalde kunstopdracht, waar ik de tijd krijg om onderzoek te doen. Wat ik nu doe ziet er wel leuk uit en iedereen is enthousiast, maar wat voegt het toe in de wereld behalve een muurtje dat er beter uitziet.”
(Seema).

5.5 Samenvatting: de Marktwerker

Uiteindelijk is het mogelijk om een derde type kunstenaar te destilleren uit de interviews die ik heb afgenomen met mijn respondenten, de Marktwerker. Dit type kunstenaar werkt naast zijn autonome werk in dezelfde soort kunstopdrachten in de openbare ruimte als de Straatwerker. In tegenstelling tot die Straatwerker, houdt de Marktwerker dit werk gescheiden van zijn autonome werk en ziet het niet als kunst. Wel ziet hij de waarde van wat hij doet: het is opvoedend en educatief, het kan mooi zijn en leuk, maar het is geen “kunst” naar zijn mening. De Marktwerker heeft door deze “klussen” werk dat betaalt, zodat hij verzekerd is van een inkomen en dat dankzij zijn kunstenaarsschap. In hun atelier werken zij aan een autonoom oeuvre en daarmee streven zij naar erkenning binnen de kunstwereld. De Marktwerker houdt weliswaar contact met het CBK, maar het werk in opdracht, wat hij gescheiden ziet van het autonome werk, vraagt teveel tijd om actief bezig te zijn met het promoten van het autonome werk binnen de kunstwereld.

Toch is het dat wat zij willen, erkenning van de wereld van de kunst, maar hun symbolisch kapitaal is daarvoor ontoereikend. De afstand, die zij handhaven als professioneel kunstenaar, ten opzichte van hun werkzaamheden in de openbare ruimte, maakt van hen een Marktwerker met betrekking tot de instrumentele kunstopdrachten, waardoor hij geen spanning ervaart tussen zijn autonome werk en de instrumentele kunstopdrachten.

5.6 De “nieuwkomer”¹⁵ een aanvulling op de typologie?

Twee respondenten uit dit onderzoek hebben een afwijkende mening als het gaat om de betekenis van economie als beloning voor het werk van een beeldend kunstenaar. Zij werken, naast hun autonome werk, aan instrumentele opdrachten in de openbare ruimte en zien dat als hun kunst maar hebben daarbij een andere instelling dan de vorige respondenten uit dit onderzoek. Hier gaat het om de beloning voor wat zij doen. Zoals Gerald uitlegt:

¹⁵ Nieuwkomers is een term afkomstig van Bourdieu. Hij bedoelt hiermee de jonge kunstenaars die nog maar pas het veld van de kunst hebben betreden (1992a: 276).

“Ik heb als kunstenaar mijn expertise en ik wil daarnaar, volgens de conventies van de markt, worden beloond. Maar dat gebeurt nog veel te weinig. De kunstenaar wordt nog steeds beloond vanuit de museale waarde die hij heeft en die bepaald wordt door de kunstwereld, wat vaak niet helder is. De kunstenaar zou veel meer dan nu het geval is een plaats moeten hebben binnen organisaties en binnen de overheid om zijn expertise in te kunnen zetten.”

(Gerald)

Deze respondent ontkent de noodzaak om te werken volgens de conventies van de kunstwereld waar het gaat om het economisch kapitaal. Toch maakt ook deze respondent, net als de respondenten die wel vanuit de conventies van de kunstwereld werken, gebruik van het subsidiestelsel uit die kunstwereld: *“subsidies aanvragen is simpelweg op dit moment de enige manier om het werk gedaan te krijgen.”*

Ook de andere respondent is van mening dat de kunstenaar betaald moet worden naar het werk dat hij doet. Zo zegt Ben:

“Van de kunstenaar mag je een professionele, zakelijke opstelling verwachten. Hij heeft zijn expertise van het vakgebied waarin hij werkt en moet een open opstelling hebben van en voor de samenleving. Dus niet meer vanuit een ivoren toren handelen, de opdrachtgever zou meer kennis en begrip voor de kunst moeten hebben. Zo snijdt het mes aan twee kanten.”

(Ben)

Deze respondent geeft aan hoe hij de wijze van beloning ervaart zoals hij dat kent in zijn kunstpraktijk:

“Het is wel eens frustrerend dat er veel tijd overheen gaat, wil je in de kunst betaald krijgen naar wat je waard bent. Dat is toch anders dan in het vrije markt segment. Het is toch raar dat ik als kunstenaar eerst jarenlang in armoede moet leven wil ik succes krijgen. Het zou toch moeten gaan om mijn integriteit als kunstenaar.”

(Ben)

Het is duidelijk dat deze twee respondenten buitenbeentjes zijn in dit onderzoek naar de veronderstelde spanning tussen het autonome en het instrumentele in de kunst.

Ook zij werken met hun kunst in de openbare ruimte aan instrumentele kunstopdrachten en zien dat als hun kunst. Zij hebben zich echter niet afgewend van de kunstwereld want vragen daar hun subsidie aan. Het verschil lijkt hun houding ten opzichte van de beloning te zijn. De typen kunstenaars die in deze scriptie beschreven zijn hebben allen gemeen dat zij passie voor de kunst en een commerciële houding niet combineren. Maar deze twee nieuwkomers, die van al mijn respondenten het

kortst actief zijn binnen de kunst, zijn van mening dat de komst van de vrije marktwerking in de kunst een goede zaak zou zijn. Dit is niet conform de conventies van de wereld van de kunst waar de ontkenning van de economie een van de regels is.

Hoofdstuk 6.

Conclusie en discussie

6.1 Inleiding

De aanleiding voor deze scriptie was, zoals in de inleiding besproken, het hedendaagse, politieke en publieke debat betreffende de afstand en sturing van de kunst. Er zijn twee standpunten binnen dat debat te herkennen: diegene die vinden dat kunst ingezet moet worden als middel bij stedelijke problemen en diegene die vinden dat kunst vrij van externe doelen moet zijn. In die laatste opvatting komt de zorg naar voren betreffende de vermeende bedreiging van de autonome kunst door een toenemende instrumentele benadering daarvan. Een ontwikkeling die begrepen kan worden vanuit de vervalting van de waardesferen kunst en politiek, zoals beschreven in het eerste hoofdstuk. De probleemstelling betrof de spanning die in het publieke en politieke debat te herkennen is en de perceptie van kunstenaars en deskundigen uit de kunstwereld van een eventuele spanning tussen de autonome kunst en de instrumentele opdrachten. Daarbij heb ik geprobeerd een verklaring te vinden voor die percepties van de kunstenaars vanuit hun positie in het veld van de kunst. Naar aanleiding van mijn onderzoek ben ik tot een typologie van kunstenaars gekomen. Het startpunt van dit onderzoek, was het Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam, gevolgd door het tweede gedeelte waarin de kunstenaars aan bod kwamen. Allereerst volgen hier de bevindingen van het onderzoek bij het CBK en de afdeling Beeldende Kunst & Openbare Ruimte.

6.2 De organisatie rond kunstopdrachten in de openbare ruimte

Het CBK functioneert als een centrale speler in het veld van de Rotterdamse kunst. Het ondersteunen van kunstenaars, het verspreiden van kunst in de stad Rotterdam en het zoeken naar een publiek voor die kunst is de missie van dit centrum. Binnen het CBK wordt de toename, vanuit de samenleving, van de wens om kunst in te zetten voor maatschappelijke doelen onderkend en gerespecteerd. Daarom heeft het centrum die visie op de kunst, naast de visie betreffende het belang van de autonome kunst, opgenomen in haar beleid. Om haar missie waar te maken onderhandelt en werkt het

CBK samen met partijen die zich deels binnen die kunstwereld bevinden en deels daarbuiten. Hier laat zich de vervlechting zien van de verschillende waardesferen in de samenleving. Het CBK functioneert daarbij als een instelling met institutionele consecratiemacht in een politiek, economisch en cultureel netwerk. Het consecreren van kunstproducten is een kwestie van samenwerking en afspraken binnen de productie van het geloof in de waarde van de kunst zoals Bourdieu (1994) dat stelt. Conform de theorie van Bourdieu (1994) doet het CBK dat niet alleen, maar werkt samen met andere deskundigen, van buiten het CBK, uit de kunstwereld. De veronderstelde spanning tussen de autonome kunst en de instrumentele kunst opdrachten, een spanning die in het politieke en publieke debat waarneembaar is, wordt hier niet gevoeld.

Bij de afdeling, Beeldende Kunst & Openbare Ruimte (BKOR), komen de opdrachten en de wensen vanuit de samenleving binnen, in de vorm van kunst opdrachten en aanvragen voor de openbare ruimte van Rotterdam. Het BKOR werkt aan haar missie om de kunstenaar te ondersteunen, kunst te verspreiden en het publiek instemmend te maken met de kunst die zij in hun leefomgeving tegenkomen. De spanning die heerst in het politieke en publieke debat wordt ook bij deze deskundigen niet ervaren. De opdrachten voor kunst in de openbare ruimte waarbij de kunst als middel wordt gezien om te komen tot externe doelen worden hier geherformuleerd tot kunstinhoudelijk interessante opdrachten. Zo beschermt het BKOR de kwaliteit van de kunst, naar de normen van de deskundigen. Het is een handelen welke te verklaren valt vanuit hun positie in het veld van de kunst en conform de veldtheorie van Bourdieu (1994) met betrekking tot het veld van de kunst. Uit het onderzoek blijkt de mate van consecratiemacht van het BKOR. Ten eerste kan de opdrachtgever zich vinden in dit herformuleren van zijn opdracht zoals blijkt uit de opdrachtverstrekking die daarop volgt. En ten tweede kan ook de kunstenaar zich vinden in de opdracht die hij krijgt, waarbij hij zich niet in zijn professionaliteit bedreigd voelt, ondanks de kaders en dankzij de bescherming die door het BKOR gegeven zijn. Het BKOR vormt, daar waar het gaat om opdrachten in de openbare ruimte, dus het centrum van de Rotterdamse Kunstwereld. Bovenstaande geeft kortom aan dat er binnen het BKOR geen spanning lijkt bestaan tussen autonome kunst en instrumentele kunst opdrachten.

6.3 Een typologie van kunstenaars die werken aan opdrachten in de openbare ruimte van Rotterdam

Naar aanleiding van mijn analyses heb ik een typologie kunnen construeren van kunstenaars die werken aan kunstopdrachten in de openbare ruimte. Zo heb ik drie typen kunstenaars kunnen onderscheiden die ik *Veldwerkers*, *Straatwerkers* en *Marktwerkers* heb genoemd.

Veldwerkers zijn die kunstenaars wier kunst in opdracht tot stand komt, ingebed in het netwerk van de gevestigde Rotterdamse Kunstwereld en gedistribueerd door het CBK. Zij werken conform de regels van het veld van de kunst. Dankzij hun opgebouwde symbolische kapitaal hebben zij hun opdracht van het BKOR gekregen. Dit zijn de kunstenaars die geen spanning ervaren tussen autonome kunst en instrumentele kunst omdat zij, dankzij hun goede positie in het veld van de kunst, door het BKOR gevraagd worden een opdracht uit te voeren. Daarbij wordt hen gevraagd hun eigen techniek en probleemstelling voort te zetten in een door het BKOR geherdefinieerde opdracht. Deze kunstenaar wil en kan zich richten op onderzoek en experiment en kan dat voortzetten binnen de opdrachten die hij van het BKOR krijgt. Het doel van de kunst ligt hier binnen de kunst. Door de rol van intermediair van het BKOR in deze opdrachtsituatie, komen zij niet in aanraking met externe eisen van opdrachtgevers buiten het veld van de kunst. Daar waar het BKOR externe eisen stelt, en dan gaat het om de organisatie van hun werk binnen de opdrachtsituatie en hun contact met collega kunstenaars die aan dezelfde opdracht werken, voegen deze kunstenaars zich. Dit doen zij vanwege de bescherming die het BKOR hen biedt in de opdrachtsituatie.

De Straatwerkers werken in hun eigen distributiesysteem vanwege een tekort aan symbolisch kapitaal. Zij hebben na vruchteloze pogingen geen positie in de kunstwereld weten te bemachtigen en richten zich op een opdrachtencircuit dat buiten de kunstwereld ligt. De Straatwerker ziet het belang van zijn kunst, binnen de instrumentele opdrachten, voor de samenleving. Kunst heeft een oplossend vermogen van sociale problemen in de samenleving. Binnen deze opdrachten combineren zij de externe doelen met hun autonome probleemstelling. Zo voelen zij geen spanning tussen het opdrachtenwerk en hun autonome werk. Vanwege hun teleurstellende ervaringen met de kunstwereld hebben zij zich afgekeerd van die wereld. Zij beoordelen hun werk als kunst ondanks een gemis aan consecratie van hun werk door de kunstwereld. Hun publiek staft hen in hun geloof van het belang van hun kunst

voor de samenleving zoals die zich laat zien in de straten van de stad. Hun positie in de wereld van de kunst wordt hierdoor niet beter, omdat zij niet meer werken volgens de regels van het spel die gelden in het veld van de kunst.

De Marktwerker, is het type kunstenaar dat net als de Straatwerker onvoldoende symbolisch kapitaal heeft en dus geen goede positie in de kunstwereld. Deze kunstenaars streven naar erkenning in de kunstwereld, maar als gevolg van hun (voorlopig) gebrek aan symbolisch kapitaal, richten zij zich op de instrumentele kunst opdrachten, omdat zij daar geld mee kunnen verdienen. Hun autonome kunst en hun instrumentele kunst opdrachten zijn twee gescheiden entiteiten. Hun instrumentele opdrachten krijgen van hen niet het predikaat kunst, het is werk dat een functie kan hebben bij stedelijke problemen, daarin is het dienend, maar kunst maken zij in hun atelier waar zij bezig zijn met onderzoek en experiment. Daardoor voelen ook zij geen spanning tussen autonoom en instrumenteel, het staat gewoon te ver van elkaar af. Zij streven naar een betere positie in de wereld van de kunst via de accumulatie van symbolisch kapitaal, maar door gebrek aan tijd, vanwege hun instrumentele opdrachten waardoor zij zich niet voldoende kunnen richten op die kunstwereld, lukt dat (nog) niet goed.

6.4 Discussie

Bourdieu (1992a, 1992b, 1994) geeft in zijn veldtheorie een sociologische benadering van de kunstenaar, als reactie op het romantische beeld van de unieke kunstenaar. (Bever in Heinich 2003). Voor Bourdieu dankt de kunstwereld haar bestaan en voortbestaan aan sociale processen die zorgen voor de productie in het geloof in de kunst (Ibid.). Binnen dat veld van de kunst bestaan er regels, als in een spel en hebben de spelers zich aan die regels te houden willen zij een rol spelen. In dit onderzoek heb ik de percepties van actoren in de wereld van de kunst onderzocht en heb ik laten zien dat deze vanuit hun positie in het veld te verklaren zijn. De positie en het handelen van het CBK/BKOR zijn conform de theorie van Bourdieu waar het gaat om het volgen van de regels die gelden in het veld van de kunst. Zo kan ook het handelen van de Veldwerker en de Marktwerker worden gezien. Zij richten zich beiden op de kunstwereld en de regels die daar gelden. Maar het handelen van de Straatwerker is anders. De Straatwerker heeft zich afgekeerd van de kunstwereld en werkt zonder de consecratie van de kunstwereld aan zijn kunst. Daarmee plaatst hij zich buiten het

veld van de kunst en wordt op die manier de accumulatie van symbolisch kapitaal belemmerd.

Nathalie Heinich (2003) geeft kritiek op de veldtheorie van Bourdieu. Zij stelt dat Bourdieu een denk- en analyseschema toepast op de wereld van de kunst die, door de actoren in die wereld, niet wordt herkend en van waaruit zij niet handelen (Bevers in Heinich 2003: 17-21). Volgens Heinich wil Bourdieu zijn object van onderzoek, de unieke, persoonlijke en authentieke kunstenaar, ontmaskeren en demystificeren, terwijl op deze wijze het zicht op die wereld van de kunst, zoals die door de kunstenaar zelf wordt ervaren, ontnomen wordt (Ibid.). Ook Laermans heeft kritiek op de werkwijze van Bourdieu waar het gaat om zijn stelling dat zonder het collectieve geloof in de kunst, autonome kunst niet bestaat. Laermans noemt dit een *desocialisering* van de bij het kunstenveld betrokken actoren (Laermans in Tacq 2003: 1160117).

De Straatwerker heeft zich gericht op de wereld buiten die van de kunst door zich af te wenden van de kunstwereld. Door het publiek waar hij voor werkt, wordt hij erkend om de kunst die hij maakt, maar door het zich afwenden handelt hij niet volgens de regels van het spel. Deze kunstenaars maken zich, volgens Bourdieu, verdacht als actor in het veld van de kunst en daardoor ontstaat er geen accumulatie van symbolisch kapitaal (Tacq 2003: 18).

“Want wie weigert het spel mee te spelen, [...] bekritiseert niet de manier waarop het spel gespeeld wordt, maar het spel zelf en het geloof dat er de basis van vormt, en dat is de enige zonde die niet kan worden vergeven.”
(Bourdieu 1992a: 256)

Maar voor Heinich is het gedrag van een kunstenaarstype als de Straatwerker te verklaren als een gemotiveerd handelen vanuit zijn overtuiging dat zijn kunst van belang is voor de samenleving, erkenning krijgt van het publiek en daarmee kunst is. Voor haar is het juist dit handelen, waarin zich het unieke en authentieke van het kunstenaarschap laat zien. Door hun activiteiten buiten het veld van de kunst begaan zij geen zonde, zoals Bourdieu stelt en worden zij niet buitengesloten als kunstenaar. Kunstenaars kunnen breken met de dominantie van het collectieve regime, zoals zij het noemt, want hun artistieke erkenning hoeft daar niet uit voort te komen (Bevers in Heinich 2003: 19). Heinich deed onder meer onderzoek naar het kunstenaarschap van Vincent van Gogh en zij stelt dat sinds van Gogh, artistieke erkenning niet meer enkel vanuit de dominantie van de kunstwereld voortkomt (Ibid.). De Straatwerker

gelooft in de waarde van zijn eigen kunst en krijgt inderdaad erkenning uit de wereld buiten die van de kunst, maar die erkenning blijkt een andere te zijn dan die van de kunstwereld, hoe gemotiveerd dat handelen ook is.

6.4.1 De rol van het CBK in een functioneel gedifferentieerde maatschappij

Zoals al in het eerste hoofdstuk is uitgelegd leven we in een functioneel gedifferentieerde maatschappij welke bestaat uit verzelfstandigde domeinen, waaronder de kunst, de politiek en de economie. Die differentiatie van de maatschappij gaat volgens Luhmann middels een “leitcode” (Huysmans 2009) waarmee ieder deelsysteem zich van de anderen onderscheidt. Voor bijvoorbeeld de politiek is die leitcode macht/onmacht, voor de economie betaalbaar/onbetaalbaar en voor de kunst is dat mooi/lelijk (Laermans 2001: 101).

Van alle deelsystemen, zo stelt Luhmann (Huysmans 2009) beschermt kunst het meest haar autonomie. Maar, werd al gesteld, de deelsystemen zijn relatief autonoom, omdat zij tevens afhankelijk zijn van andere deelsystemen. Kunstinstellingen als het CBK slaan, meer dan vroeger, een brug naar andere deelsystemen, ondanks hun tendens naar autonomie. Het CBK vormt daarop geen uitzondering. Dit soort kunstinstellingen beweegt zich niet meer enkel en alleen binnen het kunstsysteem (Laermans 2001: 103). Nog niet zo heel lang geleden bleek dat nog anders, wat het volgende voorbeeld illustreert. In 1972 had het Groninger museum grote financiële tekorten bij de realisatie van een expositie. De daartoe aangevraagde overheidssubsidies waren niet gehonoreerd, waardoor het museum zich genoodzaakt zag aanvullende subsidies aan te vragen bij gemeentes en provincies. Een financieel beroep doen op het bedrijfsleven was in die tijd nog ondenkbaar. Tussen de kunstwereld en die van de economie bestond een enorme afstand (Grit 2000: 1).

Het CBK beweegt zich niet enkel binnen het kunstsysteem. Het zoekt en vindt aansluiting ondermeer bij het bedrijfsleven om, bij een gebrek aan voldoende financiële overheidssteun, kunstprojecten te realiseren. Maar er is meer. Zoals uit mijn onderzoek is gebleken functioneert het CBK als een instelling met institutionele consecratiemacht temidden van een politiek, economisch en cultureel netwerk. Het stemt daarbij de verschillen tussen die domeinen op elkaar af, wat een

conflictdempende werking heeft. Kunst voor de openbare ruimte heeft een andere betekenis voor dit centrum dan de notie “sukkels op sokkels”¹⁶ (Prins 2001). Bij het CBK is de openbare ruimte de plek waar de dialoog plaats vindt. Kunst is daar volgens het CBK op zijn plaats vanwege haar mogelijkheid die dialoog aan te gaan naast haar esthetische functie, welke verschillende verschijningsvormen kan hebben, maar die voor het CBK altijd voorop staat, zoals blijkt uit de interviews. Ook de manier waarop het BKOR haar rol als intermediair opvat, kan gezien worden als een verbinder tussen verschillende domeinen. Het resultaat van die opstelling is te zien aan het commitment van alle partijen tijdens het proces van de realisatie van een kunstwerk in de openbare ruimte. Aan het eind van het werkproces blijken alle partijen, vanuit hun verschillende posities in deelsystemen, tevreden met het proces. Een dergelijk conflictdempende werking kan verklaard worden aan de hand van Luhmann (1995).

Voor Luhmann heeft de functioneel gedifferentieerde maatschappij niet één dominant deelsysteem¹⁷. Alle functies, zoals de politieke, de economische en de kunst, zijn noodzakelijk aanwezig en onderling afhankelijk. De belangrijkste functie van systeemdifferentiatie is voor Luhmann het vergroten van de mogelijkheden voor diversiteit en keuze en de structurering van die mogelijkheden zodat de deelsystemen via die mogelijkheden kunnen overleven temidden van de andere deelsystemen. Het BKOR binnen het CBK lijkt dat goed te hebben begrepen. Wanneer er een aanvraag voor kunst binnenkomt en er binnen die opdrachtformulering duidelijk aspecten en waarden van andere systemen dan die van de kunst aanwezig zijn, zoals een roep om mooie plaatjes zoals in het voorbeeld bij het BKOR naar voren kwam, duidt het BKOR dat een dergelijk instrumenteel doel voor de kunst niet interessant is. Door middel van het herformuleren van een opdracht wordt de brug geslagen tussen beide systemen. Zo kan de kunst, zonder conflicten, vanuit haar eigen waarden de andere deelsystemen bedienen en zelf overleven. De kwaliteit van een kunstproject, het intrinsieke doel, kan blijvend worden beoordeeld vanuit het kunstsysteem, maar

¹⁶ Deze notie verwijst naar de schijnbaar talloze voorbeelden van monumentale beelden ter eer en meerdere glorie van gezagshouders, in militair tenue, hoog op het paard en op een sokkel.

¹⁷ Vergelijk hier de wijze waarop Daniel Bell de tegenstellingen en spanningen tussen de deelsystemen politiek, economie en cultuur bespreekt waarin hij de dominantie van het deelsysteem cultuur benadrukt (Bell 1976). En ook de benadering van Habermas vanwege zijn zorg over de oprukkende deelsystemen markt en staat (in: Grit 2000).

redenerend vanuit het politieke systeem zorgt de kunst voor prettiger aandoende portieken, het externe doel, waar de kunst de dialoog met de omgeving aangaat.

6.4.2 Een poging tot generalisering

Na bovenstaande bespreking komt de vraag naar boven welke hedendaagse organisaties een dergelijk conflictdempend functioneren hebben, doordat zij een keuze maken tussen de waarden van de hen omringende deelsystemen. Is het voorbeeld van het CBK te generaliseren?

Ik wil hier twee voorbeelden geven van organisaties die aansluiting hebben gevonden bij andere deelsystemen en daarmee een conflictdempende functie hebben. De eerste is het voorbeeld van de campus universiteit in Twente, die dertig jaar geleden in Nederland voor het eerst werd gesticht. Aan dit voorbeeld kunnen andere universiteiten zich overigens spiegelen. De missie van deze universiteit en dus andere uit die tijd, was de academische vorming van de student te bevorderen en hem voor te bereiden op zijn taak als wetenschapper in de samenlevingen. Daarnaast zou hem geleerd worden hoe een organisatie functioneert in de maatschappij. Dat kon het best, naar de mening van de oprichters, wanneer deze academische gemeenschap was gelegen in een parklandschap geïsoleerd van de rest van de maatschappij. Hier was het ideaal een onafhankelijk en autonoom wetenschappelijke gemeenschap vorm te geven (Grit 2000).

Tegenwoordig is die situatie in Twente anders. De universiteit profileert zich met de slogan: “de ondernemende universiteit”. De campus heeft niet meer de rustige en landschappelijke sfeer van die eerste jaren. Er zijn in plaats daarvan bedrijfjes gevestigd en het is een komen en gaan van bezoekers van buiten de universitaire wereld. Van het afgescheiden functioneren van de rest van de samenleving is niet veel meer over. Hier vindt een bemiddeling plaats tussen de deelsystemen wetenschap en economie met als voorbeeld de omarming van de derde geldstroom waarin de universiteit in samenwerking met het bedrijfsleven onderzoek doet. Het is een mogelijkheid om extra geld te genereren en het levert de mogelijkheid op een rol te kunnen spelen bij het ontwikkelen van economische groei want kennis betekent hier economische groei (Ibid. 112). Zoals in het geval van de kritiek op de voorstanders van kunst als middel, vanwege de bedreigde autonomie van de kunst, zijn ook hier critici van mening dat de keuze die vanuit de universitaire wereld voor een

samenwerking met de wereld van de markt is gemaakt, de onafhankelijkheid van de wetenschap bedreigt¹⁸.

Het tweede voorbeeld betreft de woningcorporaties die veel meer dan vroeger in de samenleving staan en de autonomie van verhuurder ruimschoots achter zich hebben gelaten. In de jaren '90 van de vorige eeuw zijn corporaties verzelfstandigd en staan zij onder serieuze druk. Een druk die in het gehele maatschappelijke middenveld wordt gevoeld, mede door de overheidsbezuinigingen en toenemende marktwerking (Gruis in: STIPO 2010). Het zichzelf onmisbaar maken in hun lokale werkgebied is voor Gruis de manier om hun legitimatie veilig te stellen. Dat kunnen zij doen door: *“vanuit hun kerntaak verbindingen aangaan met andere partijen om zo versneld tot oplossingen te komen voor maatschappelijke problemen.”* (Gruis in: STIPO 2010). Zo hebben veel woningcorporaties tegenwoordig dan ook een missie waarin samenleving, sociale cohesie en zorg omtrent vereenzaming, verloedering en leefbaarheid kernbegrippen zijn¹⁹. De vraag naar kunst als middel die corporaties neerleggen bij het CBK, kan gezien worden als een signaal van deze missie. In het rapport van de Stuurgroep Experimenten Volkshuisvesting (SEV 2009) staat een aantal van die maatschappelijke problemen waar woningcorporaties zich over buigen. Een leefbare en goede woonomgeving is een van de doelen die woningcorporaties zich stellen en die verdergaan dan het stapelen van stenen. Met de verzelfstandiging van de woningcorporaties, waarin zij los van de overheid moeten zien te overleven, is het zaadje van het ondernemerschap geplant (Gruis in: STIPO 2010). Het gegeven dat corporaties leefbaarheid verschillend invullen, van “schoon heel en veilig” tot “emancipatiekansen” en “een goed bereikbare school” maakt duidelijk dat ook corporaties conflictdempende organisaties kunnen zijn en vaak blijken te zijn, met een bemiddelende functie tussen de deelsystemen economie en politiek.

¹⁸ Zie de website van de Raad voor de Volksgezondheid de :
http://www.rvz.net/cgi-bin/nieuws.pl?niew_srcID=284

¹⁹ Zie hiervoor het onderzoek naar het functioneren van woningcorporaties van Stipo
http://www.stipo.nl/documenten/845_corpo_2020/2010-10_Stipo_Woningcorporatie_2020_versie_3.3.pdf

6.5 Verder onderzoek

Na afloop van dit onderzoek ben ik van mening dat er, gezien de omvang ervan, ruimte is voor een omvangrijker onderzoek. Ik doel daarbij op de veranderende rol van de economie. Dit gezien een opmerking van Laermans (2003: 122).

Laermans vraagt zich af of de nadrukkelijke ontkenning van de economie die Bourdieu naar voren haalt, iets is dat nog wel past in deze tijd waarin de waardesferen meer en meer vervlechten. Die veranderende rol van het economisch kapitaal is volgens Laermans (2003: 128) door Bourdieu niet erg uitgewerkt. Een signaal dat die rol van de economie aan het veranderen is, ook binnen het veld van de kunst, geven mijn twee jonge respondenten. Zij hebben een afwijkende visie als het gaat om die ontkenning van de economie binnen het veld van de kunst.

Bourdieu (1992a: 260) ondervangt dit soort afwijkend gedrag en stelt dat nieuwkomers zich niet veel zullen aantrekken van de heersende regels binnen het veld van de kunst. Integendeel, zij bepleiten nieuwe visies en schoppen tegen heilige huisjes met als vermeend doel, volgens Bourdieu, de regels van het spel te veranderen. De twee respondenten, die veel korter aan hun loopbaan in de kunst werken dan de overige respondenten, passen in dit beeld. Volgens Bourdieu is dit niets anders dan een onbewust machtsstreven, dat zou moeten leiden naar een betere positie in het veld. Wanneer deze positie eenmaal is bereikt, zou het gedaan zijn met hun nieuwe geluid en past deze nieuwkomer, die dan is opgenomen in het veld van de kunst en daar een goede positie heeft, zich naadloos aan bij de regels van het spel. Ook Abbing constateert dat er tekenen van verandering zijn. Maar zegt Abbing (2003: 27):

“Toch hebben bijna alle moderne kunstenaars deze waarden geïnternaliseerd en, of ze het leuk vinden of niet, of ze zich ervan bewust zijn of niet, de huidige habitus kleurt hun gedrag. Nog steeds schuilt er in elke kunstenaar een Van Gogh.”

Een vervolgonderzoek, naar de strategieën van jongere kunstenaars ten opzichte van het belang van de economie bij de uitoefening van hun professie, zou meer licht kunnen werpen op de invloed van die veranderende rol van de economie op het beroep kunstenaar.

Bijlage 1

In de toekenning van de rijksbijdrage aan het Centrum Beeldende Kunst worden uiteindelijk 11 concrete outputdoelstellingen gespecificeerd. Deze 11 doelstellingen (uitgebreid in de volgende paragraaf Realisatie van de output opgenomen) corresponderen met de navolgende te besteden bedragen:

| Besteding BKV-gelden | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 |
|---|------------------|------------------|------------------|------------------|
| Presentaties | | | | |
| internationaal samenwerkingsbeleid | 60.000 | 90.000 | 90.000 | 90.000 |
| presentaties TENT. | 265.000 | 280.000 | 280.000 | 280.000 |
| Openbare ruimte | | | | |
| opdrachten openbare kunst | 200.000 | 240.000 | 240.000 | 240.000 |
| acquisitieopdrachten publieke projecten | 70.000 | 70.000 | 70.000 | 70.000 |
| Publiekscentrum | | | | |
| educatieve tentoonstellingen | 53.000 | 78.000 | 78.000 | 78.000 |
| stadsmanifestaties, externe tentoonstellingen | 50.000 | 70.000 | 70.000 | 70.000 |
| Informatie | | | | |
| informatie en documentatie | 95.000 | 110.000 | 110.000 | 110.000 |
| Algemeen | | | | |
| externe adviseurs, opdrachten kunstenaars | 50.000 | 50.000 | 50.000 | 50.000 |
| projecten publieksbereik | 100.000 | 100.000 | 100.000 | 100.000 |
| kunstprijzen | 20.000 | 20.000 | 20.000 | 20.000 |
| Subsidies | 145.000 | 0 | 0 | 0 |
| Overhead | 30.000 | 30.000 | 30.000 | 30.000 |
| Totaal | 1.138.000 | 1.138.000 | 1.138.000 | 1.138.000 |

Bron: Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur.

Evaluatie Geldstroom Beeldende Kunst en Vormgeving, 2009: 7-8.

Literatuur

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: University Press.
- Abbing, H. (2003). "De uitzonderlijke economie van de kunst."
In: *De Groene* (jaargang 127, nr.35) p.24-27.
- Abbing, H. (2004) "The autonomous artist still rules the world of culture." In: Ingrid Janssen (ed.) *A Portrait of the Artist in 2015. Artists Careers and Higher Arts Education in Europe*. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Abbing, H. (2010). "Waarde van Kunstarbeid voor Kunstenaars."
In: *De Witte Raaf* 24, 2010.
- Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Barret, T. (2008). *Why is that art? Aesthetics and criticism of contemporary art*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, H. S. (1984). *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Bell, D. (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.
- Berendsen, M. (red.). (2009). *Raamvertellingen Kunst in Pendrecht*. CBK_dossiers nr. 002.
- Berger, P. (1997). (org. 1967). *The Sacred Canopy: Elements of a sociological theory of religion*. New York: Garden City, Doubleday.
- Berger, P. en Zijderveld, A. (2010). *Lof der twijfel. Hoe we overtuigingen kunnen koesteren zonder daarbij fanatiek te worden*. Amsterdam: Cossee Uitgeverij.
- Bevers, T. (1993a). "Kunst, geschiedenis en sociologie."
In: *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*. Halbertsma, M. en Zijlmans, K. (red.). Nijmegen: SUN.
- Bevers, T. (1993b). "Het kunstwetenschappelijk perspectief."
In: *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*. Bevers, T. Braembussche, A.A. van den, Langenberg, B.J. (red). Hilversum: Verloren.
- Bevers, T. (1993c). *Georganiseerde Cultuur. De rol van de overheid en markt in de Kunstwereld*. Bussum: Dick Coutinho.
- Boeije, H. (2008). *Analyseren in Kwalitatief Onderzoek, denken en doen*. Den Haag: Boom onderwijs.

- Boekman, E. (1989). (org.1939). *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep.
- Boomgaard, J. (2006). "Radicale Autonomie. Kunst ten tijde van procesmanagement."
In: *Open 10*. NAI uitgevers SKOR 2006.
- Bourdieu, P. (1992a). "De productie van geloof. Bijdrage tot een economie van symbolische goederen."
In: Dick Pels (red.). *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: van Gennep, pp. 246-264.
- Bourdieu, P. (1992b). *Argumenten. Voor een reflexieve maatschappijwetenschap*. Amsterdam: Sua.
- Bourdieu, P. (1994). *De regels van de kunst. Wording en structuur van het veld*. Amsterdam: Van Gennep.
- Cultuurnetwerk, (2004) *Nieuwsbrief, nummer 12* (Utrecht 2004) 3.
- Cummings, D. (red.) (2002). *Art what is it good for?* Londen: Hodder & Stouhgton.
- Flick, U. (2009). *An Introduction to Qualitative Research*. Londen: Sage.
- Gehrels, C. (2009). *Overheid en Kunst in Amsterdam: kunstbeleid in een postideologische? samenleving*. Boekmanlezing 5 juni.
- Gemeente Rotterdam, (2007). *In verbeelding van elkaar samen het toneel van stad zijn. Uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2009-2012*.
- Gemeente Rotterdam, (2008). *Notitie Kunst in de Openbare Ruimte. Stedelijk Beeld Rotterdam Beeldenstad*.
- Gilbert, N. (2004). *Researching Social Life*. Londen: Sage.
- Grit, K. (2000). *Economiseren als Probleem, een studie naar de bedrijfsmatige stad en de ondernemende universiteit*. Assen: van Gorkum en Comp.
- Heilbron, J. (1993). "Leerprocessen in de Beeldende kunst."
In: *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*. Bevers, T. Braembussche, A.A. van den, Langenberg, B.J. (red). 1993 Hilversum: Verloren.
- Hoefnagel, F. (2009). *Een nieuwe toekomst voor het cultuurbeleid*. Essay bij het afscheid van de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid. Den Haag: WRR.
- Hoogervorst, S. (2002). "Publieke kunst."
In: *Kunst in de Openbare Ruimte. Boekman 51*, 2002.

- Janssen, S. (1994). *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum: Verloren (in samenwerking met de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen).
- Kempers, B. (1988). "De macht van de markt. Aanbod, afname en bemiddeling van moderne kunst in Nederland 1945-1988", in: Hans van Dulken e.a., *Kunst en Beleid in Nederland 3*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, pp. 13-66.
- Laermans, R. (2003). "De noodzakelijke illusies van de kunst over de kunstsociologie van Pierre Bourdieu." In: *Het Oeuvre van Pierre Bourdieu*. Tacq, J. (red.). Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- Laermans, R. (2004). "De draaglijke lichtheid van het Kunstenaarsbestaan. Over de onzekerheid van artistieke carrières." In: *De Witte Raaf*, 2004.
- Laeyendecker, L. (1998). "Waardenverandering: De cultuur als probleem." In: *De toekomst van de traditie. Vier visies op een onderzoek naar waarden en normen*. pp. 6-30 Halman, L. en Heunks, F. (red.). Tilburg: University Press.
- Luhmann, N. (1995). (org. 1984). *Social Systems*. Stanford California: Stanford University Press.
- Marlet, G. (2008). "Cultuur in de Stad." In: *Het Belang van Kunst. Boekman 77*, 2008.
- McCarthy, K.F., Ondaatje, O., Zakaras, L., Brooks, A. (2004). *Gifts of the Muse: reframing the debate about the benefits of the arts*. Santa Monica: Rand Corporation.
- Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschappen. (2007). *Kunst van het leven. Cultuurnota 2009-2012*. Den Haag: Koninklijke De Swart.
- Noord, S. van, (2008). *Classificatie en bespreking van film. Een crossnationaal vergelijkend onderzoek naar de aandacht voor film in Nederlandse en Amerikaanse dagbladen*. Masterthesis Media en Journalistiek, Erasmus Universiteit Rotterdam.
- Oosterbaan, W. (1990). *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en Verantwoording na 1945*. Den Haag: Gary Schwartz/SdU.
- Pots, R. (2006). (org. 2000). *Cultuur, Koningen en Democraten. Overheid en cultuur in Nederland*. Nijmegen: SUN.
- Prins, A. (2002). "Kunst van de openbare ruimte. Een pluriculturele oriëntatie." In: H. Oosterling & S. Thissen (red.): *Grootstedelijke reflecties over kunst & openbare ruimte*. Interakta 5, Rotterdam. p. 94-99.
- Raad voor Cultuur (2006). *Meerjarig werkprogramma 2006-2009*.
- Rotterdamse Raad voor Kunst en Cultuur (2009). *Evaluatie Geldstroom Beeldende Kunst en Vormgeving*.

- SEV (2009). *Maatschappelijk Ondernemen met Maatschappelijk Vastgoed. Een handreiking voor woningcorporaties*. Clusterexperiment gestart op 01-06-2007.
- Silverman, D. (1997). *Qualitative Research. Theory, method and practice*. Londen: Sage.
- Smitshuijsen, C. (2006). "Hoe komt kunst in het regeerakkoord." In: *Kunsten '92 NIEUWSBRIEF* 35 Dec. 2006.
- STIPO (2010). *Woningcorporatie 2020- tussen maatschappelijk en zakelijk- tussen winst en uitgeven- tussen vastgoed en mensen- tussen effectief en sympathiek*.
- Swaan, A. de. (1999). Heilbron, J. & Vries G. de. (red.). *De draagbare*. Amsterdam: Prometheus.
- Tacq, T. (red.) (2003). *Het oeuvre van Pierre Bourdieu*. Apeldoorn: Garant.
- Trienekens, S. (2006). *Kunst en sociaal engagement. Een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap*. Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.
- Trienekens, S. (2009). *Kunst in het hart van de Samenleving. Over burgerschap en culturele dynamiek*. Openbare les uitgesproken op 28 januari 2009, Hogeschool van Amsterdam.
- Twaalfhoven, A. (2008). "Het raadsel rond de intrinsieke waarde." In: *Het Belang van Kunst* Boekman 77, 2008.
- Vuyk, K. (2008). "De controverse over de waarde van de kunst." In: *Het Belang van Kunst* Boekman 77, 2008.
- Warburton, T. (2003). *The art question*. Londen: Routledge.
- Wilde, O. (1974). (org. 1890). *The Picture of Dorian Gray*. New York: Oxford University Press.
- Weber, M. (1946). "Science as a Vocation." In: Gerth, H.H. and Wright Mills, C. *From Max Weber: Essays in Sociology*, pp. 129-156, Oxford University Press: New York.
Speech uit 1918: *Wissenschaft als Beruf*. Gehouden aan de universiteit van München.
Eerste publicatie: 1919 Duncker & Humblot: München.
- Weijns, W. (2004). *Het Tijdperk van de Maatschappij*. Leuven: Acco.
- Zijderveld, A.C. (1988). *De Culturele Factor*. Utrecht: Lemma BV.
- Zijderveld, A.C. (1990). *Sociologie als Cultuurwetenschap. Een beknopte methodologie van de cultuursociologie*. Utrecht: Lemma BV.
- Zijderveld, A.C. (1991). *Samenleving als schouwspel*. Utrecht: Lemma BV.
- Zolberg, V. (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Geraadpleegde krantenartikelen:

- NRC (2009). "Hervorm de Oeroude Democratie" 5 augustus
- NRC (2009). "Concreet" 28 augustus
- NRC (2009). "Autonome kunst bestaat niet" 20 november
- Parool (2009). "Kunst wil Pact met Politiek" 25 augustus
- Trouw (2009). "Politici mogen zich niet met de kunst bemoeien, maar dat valt niet mee." 20 mei
- Volkskrant (2009). "Kunstraad wil Helderder Criteria" 22 mei
- Volkskrant (2009). "Kunst en Politiek Gescheiden" 6 juni
- Volkskrant (2009). "Invloed politiek op kunst mag groter" 20 augustus
- Volkskrant (2009). "Thorbecke leidt alleen maar af" 29 augustus
- Volkskrant (2009). "Thorbecke Rampzalig voor de Kunst" 7 september
- Volkskrant (2009). "Kunst staat in de frontlinie" 30 november

Geraadpleegde Websites:

- Broeke H.:
http://www.hantenbroeke.nl/index.php?option=com_content&task=view&id=836&Itemid=52
- CBK Rotterdam:
http://www.cbk.rotterdam.nl/openbarekunst/kunstwerk.php?werk_id=516
<http://www.rotterdamsekunstenaars.nl/nl/kunstenaars>
<http://www.rotterdamsekunstenaars.nl/nl/kunstenaars/zoekresultaten>
<http://www.cbk.rotterdam.nl/?a=missie>
- Encyclo:
<http://www.encyclo.nl/>
- Jeanne van Heeswijk:
<http://www.jeanneworks.net/>
Lectoraat Kunst en Publieke Ruimte
[-http://www.lkpr.nl/index.php?page=publicaties&id=11](http://www.lkpr.nl/index.php?page=publicaties&id=11)
- Patrimonium:
<http://www.patrimoniumbarendrecht.nl/leven.asp?id=4>
- Rijksoverheid:

<http://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/beeldende-kunst-en-vormgeving/subsidie-beeldende-kunst-en-vormgeving>

- Sculpture International Rotterdam:

<http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/new/index.php?a=organisation>)

- Stedelijk Bureau Ander Werk:

<http://www.culturelekaartrotterdam.nl/cultuurscouts/>

- Stichting Bevordering van Volkskracht:

<http://www.volkskracht.nl/Volkskracht/Volkskracht.htm>

- Thissen, Siebe:

http://www.siebethissen.net/Kunst_en_Theorie/2002_Openbare_kunst.htm

- Vestia:

<http://www.vestia.nl/OverVestia/Pages/default.aspx>

- Woonbron:

<http://www.woonstadrotterdam.nl/Pub/Woonstad-Rotterdam/Woonstad-Rotterdam-Home/Woonstad-en-mijn-wijk.html>

- Woonstad:

<http://www.woonstadrotterdam.nl/Pub/Woonstad-Rotterdam/Woonstad-Rotterdam-Home/Woonstad-en-mijn-wijk.html>

NB: Alle geraadpleegde websites zijn op 7 november 2010 voor het laatst gecontroleerd op beschikbaarheid.