

# De hybride

De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk

Camiel van Winkel

Pascal Gielen

Koos Zwaan

Met medewerking van Anna van Dillen

# De hybride kunstenaar

# De hybride kunstenaar

De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk

Camiel van Winkel

Pascal Gielen

Koos Zwaan

Met medewerking van Anna van Dillen



<b>1. Inleiding</b>	<b>5</b>
1.1 Hybriditeit: de kunstenaar als monster van de moderniteit	7
1.2 Sociale hybriditeit	8
1.3 Polyvalent, polyactief, pluriactief en hybride	9
1.4 Artistieke hybriditeit	10
1.5 Vraagstelling, methodiek en beoogde resultaten	12
1.6 Onderzoeksgroep	14
<b>2. Theorie</b>	<b>17</b>
2.1 Cultuurindustrie en creatieve industrie	19
2.2 Postfordisme	20
2.3 Deskillling/Reskilling	22
2.4 Werelden en waarderegimes	24
2.4.1 De projectstad: projecten en netwerken	27
2.4.2 De wereld van de inspiratie	29
2.4.3 De domestieke wereld	30
2.4.4 De wereld van de faam	30
2.4.5 De civiele wereld	31
2.4.6 De markt	32
2.4.7 De wereld van de industrie	32
2.4.8 Conflicten en compromissen binnen het postfordisme	33
<b>3. Onderzoekresultaten</b>	<b>35</b>
3.1 De hybride kunstpraktijk	37
3.2 Kunst, werk en inkomen	40
3.3 Gestopt	43
3.4 De opleiding	45
3.5 Kwaliteit en autonomie	49
3.6 Deskillling, hybriditeit en professionele inzetbaarheid	50
3.7 Nederland – Vlaanderen	52
3.8 De kunstwereld in waarderegimes	54
3.9 Alumni van beeldende kunstopleidingen: een typologie	58
3.9.1 De hybride kunstenaar	60
3.9.2 De pluriactieve kunstenaar	61
3.9.3 De monolithische kunstenaar	63
3.9.4 Het kunstgerelateerde type	65
3.9.5 De niet-kunstactieven	67
3.9.6 Coda: individuele strategieën binnen de postfordistische conditie	68
<b>4. Samenvatting in hoofdpunten</b>	<b>71</b>
<b>5. Conclusies en beleidsaanbevelingen</b>	<b>75</b>
Bibliografie	81
Bijlage: statistische gegevens	83
Colofon	121



# 1. Inleiding



Het romantische beeld van de kunstenaar-bohemien, dat in de 19<sup>de</sup> eeuw werd geconcipieerd en aan de basis ligt van het autonome kunstenaarschap, heeft de laatste decennia zijn verbeeldingskracht verloren. Onderzoeksrapporten en boeken die ingaan op de beroepspraktijk van beeldend kunstenaars signaleren 'cross-overs' (Markusen, Gilmore e.a., 2006) of schetsen een beeld van de kunstenaar als 'artiste pluriel' (Bureau, Perrenoud, e.a., 2009). Dat kunstenaars hun artistieke praktijk vaak combineren met andere werkzaamheden zoals doceren of met een baantje in de horeca, is een oud gegeven. Aangezien slechts een kleine groep van zijn of haar beeldende werk kan leven, dienen andere inkomstenbronnen te worden aangesproken. Wat nieuw zou zijn is echter dat kunstenaars vanaf het postindustriële tijdperk steeds vaker een alternatief beroepsinkomen vinden in de culturele en de creatieve industrie. Van belang is dat ze niet toevallig terecht komen in deze laatste, sterk groeiende bedrijfstak. Ze zouden daar worden aangesproken op hun artistieke en creatieve capaciteiten. De centrale hypothese van dit onderzoek luidt dan ook dat een microsociologisch fenomeen, met name de *hybridisering van een beroepspraktijk*, in de pas loopt met een macrosociologisch/economisch fenomeen, te weten *de opkomst van de cultuur- en creatieve industrie*.

De aansluiting van het kunstvakonderwijs op de arbeidsmarkt voor kunstenaars staat al enige tijd ter discussie. In een brief aan de Tweede Kamer over het kunstvakonderwijs (16 maart 2009) signaleerde de toenmalige Nederlandse minister van OCW, Ronald Plasterk, dat die aansluiting te wensen over laat. Uit onderzoek onder afgestudeerden zou blijken dat *met name de opleidingen tot autonome beeldend kunstenaar* op dit punt beduidend lager scoren dan andere kunstvakopleidingen (Coenen, 2008). Op verzoek van de minister heeft de HBO-raad een sectorplan voor het gehele kunstvakonderwijs opgesteld, dat in juli 2011 is gepubliceerd.

Juist nu er vanuit de politiek en het onderwijsbeleid expliciete aandacht is voor de beroepspraktijk van beeldend kunstenaars, doet zich het vermoeden voor dat het bestaande beeld van die beroepspraktijk bijstelling behoeft. Plasterk signaleerde dat zelf: 'Bij de negatieve berichten over het kunstvakonderwijs ontbreekt vaak de nuance en de feitelijke onderbouwing', en 'Het beschikbare onderzoek geeft geen sluitend beeld over het kunstvakonderwijs en de beroepspraktijk van kunstenaars (...)' (Plasterk, 2009).

De vraag hoe de opleiding tot beeldend kunstenaar moet worden ingericht teneinde een optimale aansluiting op de beroepspraktijk te garanderen, staat dus hoog op de politieke agenda. Des te belangrijker is dat de beeldvorming van die praktijk accuraat en up-to-date is. De actuele betekenis van ons onderzoek naar de hybridisering van de beroepspraktijk van beeldend kunstenaars lijkt dus evident. Wij beogen om met de resultaten van ons onderzoek nadrukkelijk de publiciteit te zoeken en in het politieke debat te interveniëren. Daarnaast wil het onderzoek ook empirisch onderbouwde theoretische vooruitgang boeken, zowel op kunstwetenschappelijk als op sociologisch vlak.

### 1.1 Hybriditeit: de kunstenaar als monster van de moderniteit

Het woord 'hybride' heeft sinds de bloei van het poststructuralisme een modieuze klank. Terwijl het structuralisme handig gebruik maakte van binaire opposities en dichotome ketens om de wereld te begrijpen, leverde het poststructuralisme het



inzicht op dat een al te rigide tweedeling paradoxaal steeds meer ‘ondefinieerbare’ tussenvormen voortbrengt. De Franse wetenschapsfilosoof Bruno Latour (1994: 23) bouwt daarop zijn hypothese dat de moderniteit vastloopt in de zuiverende arbeid der tweedelingen en de opsplitsing van de wereld in pure categorieën. De Moderne Constitutie – zoals Latour dat noemt – maakt het wetenschappers en andere denkers bijzonder moeilijk om in hybriden te denken, waardoor die zich juist in ongeziene getale voortplanten. De proliferatie van hybriden drijft de Franse denker zelfs tot de speculatieve bewering dat we in feite nooit modern zijn geweest.

De prikkelende stellingen van Latour vinden een weerklank in het reilen en zeilen van de moderne kunstenaar. Misschien is de kunstenaar wel de figuur die het altijd al moeilijk heeft gehad met de evidente opdelingen en schema's van de moderniteit. Biografieën en andere studies over de moderne kunstenaar leren dat de evidente grenzen tussen werk en privéleven, tussen publieke verschijning en intieme sfeer, tussen inspiratie en expositie, tussen idealisme en markt et cetera, vanaf het postacademische tijdperk flink onder druk staan (zie bijvoorbeeld Bättschmann, 1997; en Burns, 1996). Levert het aloude cliché van de kunstenaar-bohemien niet in de eerste plaats een beeld op van iemand die niet werkt, terwijl anderen zich door de dag zwoegen? Lapt de kunstenaar niet al vanouds elke conventionele opdeling tussen werktijd en vrije tijd aan zijn laars? Is met andere woorden de kunstenaar niet bij uitstek een hybride monster dat de moderniteit heeft gebaard?

Met dit onderzoek willen we langs empirische weg nagaan hoe het met die hybriditeit van het artistieke leven is gesteld, met name in de laatste 35 jaar. Onze empirische ambitie noopt in de eerste plaats tot een scherpe definitie. In het alledaagse taalgebruik kan ‘hybride’ immers uiteenlopende dingen betekenen. Algemeen wordt aangenomen dat het om *de kruising of vermenging van ongelijksoortige zaken* gaat. Zo kan de hybride auto zich zowel van benzine als van elektriciteit bedienen, zoekt de travestiet de grenzen tussen man en vrouw op, en mengt de cyborg mens en machine. Maar wat is een hybride kunstenaar of een hybride beroepspraktijk? Die definitie hangt sterk af van wat we als ‘gelijksoortige zaken’ beschouwen en vanuit welk perspectief we grenzen willen trekken. Dat perspectief moet dan ook vooraf duidelijk zijn. Voor deze studie zagen we ons genoodzaakt om een duidelijk onderscheid te maken tussen een sociale en een artistieke invalshoek. Dat levert dan ook twee vormen van hybriditeit op.

## 1.2. Sociale hybriditeit

*Sociale hybriditeit* heeft te maken met het mengen van maatschappelijke sferen of *waarderegimes*, zoals we ze in navolging van de Franse denkers Luc Boltanski, Laurent Thévenot en Eve Chiapello (1991 en 1999) zullen noemen. Deze sociologen en econoom maken een onderscheid tussen verschillende werelden met ieder hun eigen waarden en waardehiërarchie. Zo werkt de wereld van de markt volgens geheel andere codes en normen dan de civiele wereld, de industrie, de wereld van de faam, het domestieke domein en de wereld van de inspiratie. Wanneer deze werelden door elkaar beginnen te lopen, of wanneer er een compromis tussen wordt gesloten, kunnen we op macroniveau van *hybride vormen* spreken. Op de theoretische inzichten van Boltanski, Thévenot en Chiapello zal later nog uitvoerig worden ingegaan. Voorlopig is het voldoende te onderstrepen dat hybridisering voor ons een wezenlijke stap verder is dan wat in sociologische literatuur soms

een *plurale* of *pluriforme* beroepspraktijk wordt genoemd. In de reeds gesignaleerde bundel van Marie-Christine Bureau en Roberta Shapiro *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (2009) geven diverse onderzoekers aan dat deze plurale praktijk vandaag de dag voor veel creatieve beroepen geldt. Zowel muzikanten, dansers, acteurs, architecten als beeldend kunstenaars ontwikkelen een plurale beroepspraktijk die het hen mogelijk maakt van hun kunst te leven. Gedifferentieerde beroepspraktijken zijn als het ware het hart van het artistieke bestaan.

### 1.3 Polyvalent, polyactief, pluriactief en hybride

Bureau en Shapiro (2009) merken op dat over de plurale/pluriforme kunstpraktijk uiteenlopende opvattingen bestaan. Om enige conceptuele helderheid te scheppen maken ze een onderscheid tussen 'polyvalentie', 'polyactiviteit' en 'pluriactiviteit'. Kunstenaars die *polyvalent* zijn, vervullen verschillende taken binnen de eigen artistieke praktijk. Men is bijvoorbeeld kunstschilder en regelt daarnaast nog zijn eigen boekhouding en PR. De *polyactieve* kunstenaar vervult daarentegen verschillende beroepen in verschillende maatschappelijke velden. Het welgekende voorbeeld van de kunstenaar die ook in een restaurant opdiert, behoort tot deze categorie. *Pluriactiviteit* reserveren de sociologen ten slotte voor het differentiëren van activiteiten binnen de kunsten; als voorbeeld dient de beeldend kunstenaar die daarnaast ook webdesigner is. Interessant is verder nog dat Bureau en Shapiro er op wijzen dat pluriformiteit niet alleen een economische, maar ook een legislatieve en een politieke dimensie heeft. In landen of regimes waar de overheid beroepsgaranties biedt, ligt de pluriformiteit van kunstenaars lager. Zo is in Rusland de pluriactiviteit tussen 1992 en 1996 verdubbeld. Een andere politieke wind kan dus ook een directe invloed op de activiteiten van de kunstenaar hebben. De herdefinitie van het artistieke beroep die de laatste jaren in het Westen heeft plaatsgevonden, zou eveneens kunnen samenhangen met een getransformeerde bemiddeling van de overheid. In het verlengde van de economische en politieke dimensie wijzen de auteurs van *L'Artiste Pluriel* nog op een derde dimensie. Een toenemende pluriactiviteit kan het debat over de identiteit en de autonomie van de kunstenaar aanwakkeren. De status van de kunstenaar in de maatschappij staat bij zo'n omslag ter discussie, wat we als een sociaal-culturele dimensie zouden kunnen bestempelen. Bij veranderingen in het zelfbeeld van de kunstenaar zullen we tijdens dit onderzoek derhalve ook stilstaan. Hetzelfde geldt voor de sociale, politieke en economische context die op de beroepspraktijk van kunstenaars een grote invloed heeft.

De driedeling van Bureau en Shapiro is bijzonder handig en zal dan ook geregeld in onze rapportage figureren. De hypothese van sociale hybridisering noopt ons echter om zowel in de breedte als in de diepte een stap verder te gaan. Ten eerste willen we verder uitzoeken hoe plurale activiteiten elkaar beïnvloeden en hoe dit de artistieke productie van een kunstenaar bepaalt. Ontwikkelt de boekhouder-kunstenaar een andere loopbaan dan de artiest-misanthroop die alleen maar van zijn eigen inspiratie wil leven? Doet de artistiek ondernemer het beter dan de 'community artist' met zijn civiele betrokkenheid? En volgens welke parameters doet hij het dan beter? Die vraag brengt ons bij een tweede punt. Het discours van de pluraliteit beperkt zich hoofdzakelijk tot de arbeidssfeer. Wij gaan er echter vanuit dat deze sfeer vandaag niet meer duidelijk te scheiden valt van de publieke

of de civiele ruimte, en evenmin van de markt of van de domestieke wereld. Zoals we al opperden, lopen voor de kunstenaar privé en werk, vrije tijd en arbeidstijd door elkaar. Tot nu toe is echter nauwelijks onderzocht hoe deze werelden en hun uiteenlopende waarderegimes elkaar beïnvloeden. Ook werd niet nagegaan of deze interpenetratie in de loop der tijd is veranderd en eventueel is toegenomen. Wellicht manoeuvreert de moderne kunstenaar zich al vanaf het begin door vele werelden en maatschappelijke velden. In de huidige context van het *postfordisme* – waar we het nog uitvoerig over zullen hebben – rijst echter het vermoeden dat de verschillende waarderegimes steeds sterker op elkaar ingrijpen. Als gevolg daarvan zou het leven van een kunstenaar vandaag de dag geheel andere vormen kunnen aannemen dan dertig jaar geleden. Onze hypothese luidt dat zowel de werkomstandigheden als het zelfbeeld van de kunstenaar meer hybride is geworden, wanneer we althans de maatschappelijke tweedelingen die de moderniteit ons oplegde als uitgangspunt nemen. Hiermee belanden we onvermijdelijk bij het punt waar sociale hybriditeit en artistieke hybriditeit elkaar raken.

## 1.4 Artistieke hybriditeit

Om duidelijk te maken wat artistieke hybriditeit inhoudt, moeten we een onderscheid aanbrengen met multidisciplinariteit. Het afwisselend gebruiken en combineren van verschillende artistieke media en disciplines is sinds de late jaren 1960 in wezen een basisconditie van de kunst – een conditie die geïnstitutionaliseerd is met de opkomst van de hedendaagse kunst rond 1970 (Van Winkel 2012). In de hedendaagse kunst is het specifieke medium dat de kunstenaar gebruikt (schilderkunst, beeldhouwkunst, tekenkunst, video, film) niet langer bepalend voor het artistieke project en de discursieve inzet daarvan. Hedendaagse kunst kenmerkt zich door wat genoemd wordt een ‘post-medium conditie’. We komen hier nog op terug.

Hybriditeit in de kunst betekent dus iets anders. Met dit begrip voegen we een vierde stadium toe aan de door Bureau en Shapiro voorgestelde trits *polyvalentie* – *polyactiviteit* – *pluriactiviteit*. Hybriditeit gaat nog een stap verder.

Een kunstenaar is pluriactief indien hij/zij binnen het artistieke veld verschillende rollen of functies vervult: men werkt bijvoorbeeld tevens als curator van tentoonstellingen, verricht diensten als grafisch ontwerper of doceert in het kunstvakonderwijs, enzovoort. Een belangrijke vorm van pluriactiviteit in de hedendaagse beeldende kunst is het voeren van een gemengde praktijk waarin autonome en toegepaste kunstvormen samengaan. De kunstenaar kan, naast het werken aan autonome kunstwerken, in wat voor vorm dan ook, actief zijn als webdesigner of grafisch ontwerper, in opdrachtverband kunsttoepassingen in de openbare ruimte ontwikkelen, sieraden of meubels ontwerpen, een fotostudio runnen, creatieve workshops geven aan het bedrijfsleven, enzovoort. Hij of zij kan zowel artistieke als financiële redenen hebben om deze praktijken te combineren.

Volgens onze voorlopige definitie is sprake van een hybride kunstpraktijk wanneer aan de volgende twee voorwaarden is voldaan: 1. de kunstenaar combineert autonome en toegepaste kunstvormen; met andere woorden, hij of zij is pluriactief; 2. het onderscheid tussen autonome en toegepaste kunstvormen is bovendien geheel of gedeeltelijk vervaagd, in de perceptie van de kunstenaar zelf en van zijn omgeving. Anders gezegd, beide kunstvormen kunnen binnen één context of productie samengaan, of gelijkwaardig naast elkaar bestaan; ze zijn

uiterlijk misschien niet eens meer van elkaar te onderscheiden. Vormen van toegepaste kunst kunnen impliciet of expliciet een autonome status krijgen, en als zodanig ge(re)presenteerd worden. Het benoemen van wat autonoom-beeldend is en wat niet verliest op deze manier aan belang. Deze 'vervaging' wordt gezien als een positieve eigenschap, als iets wat kan bijdragen aan de identiteit of het profiel van de betreffende kunstenaar.

Hybriditeit markeert op de schaal van pluriformiteit dus de fase waarin de scheiding tussen kunst en niet-kunst uiteindelijk vloeibaar wordt. Een belangrijk onderscheid tussen hybride kunstenaars en degenen die 'slechts' pluriactief zijn, is dat de laatsten zich nog inspannen om het autonome en het niet-autonome deel van hun praktijk uit elkaar te houden – hiërarchisch, organisatorisch, of conceptueel – terwijl de hybride kunstenaars daar geen noodzaak meer toe voelen.

De laatste vijftien tot twintig jaar werd het debat binnen de kunstwereld mede bepaald door een aantal aansprekende voorbeelden van hybride kunstpraktijken. Een veelgenoemde is Joep van Lieshout, die met Atelier van Lieshout een breed en geïntegreerd spectrum van meubelontwerp, architectuur en beeldende kunst produceert, vanuit een soms uitgesproken grimmige of sarcastische maatschappijvisie. Zijn lijfspreuk luidt: 'Het maakt me niet uit of je het kunst noemt of niet.' Jeanne van Heeswijk is bekend geworden met projecten waarin zij als kunstenaar/organisator creatieve processen op gang brengt in samenwerking met buurtbewoners en andere, door haar uitgenodigde kunstenaars. Het kunstenaarsduo Orgacom (Teike Asselbergs en Elias Tieleman) profileerde zich met een sterk bedrijfsmatige gerichte praktijk; zij ontwikkelen voorstellen voor kunstwerken vanuit een interactie met organisaties, instellingen en bedrijven. Een laatste voorbeeld is Roé Cerpac, de Israëlische, in Amsterdam gevestigde kunstenaar wiens praktijk volledig gebaseerd is op het ontmoeten van mensen en het voeren van gesprekken. Over hem wordt gezegd: 'Hij maakt geen kunst in letterlijke zin. Enkel wat hij doet geldt als kunst. Soms nodigt hij mensen uit bij hem thuis, maar meestal loopt hij rond op straat, gaat hij zitten in cafés of andere openbare plekken. Met de mensen die hij daar ontmoet voert hij gesprekken. Over van alles, zonder een vooropgezette artistieke bedoeling of uitkomst. Hij onttrekt zich als kunstenaar volledig aan welke kunstgerelateerde context dan ook. Zonder iets te maken of te presenteren en zodoende zonder feitelijke werkplek.' (<http://www.chrisdenengelsman.nl>)

Het beeld van de hedendaagse kunstenaar zoals dat in de kunstwereld bestaat, is in de laatste vijftien jaar, mede door voorbeelden als deze, langzaam maar zeker veranderd. Terwijl in de *popular imagination* de kunstenaar nog als een romantische zonderling in het isolement van een atelier zit te ploeteren op werk waar niemand op zit te wachten, is de 'nieuwe' kunstenaar iemand met een groot maatschappelijk bereik, die probleemloos kan switchen tussen verschillende contexten; iemand die zijn of haar creatieve competentie ook via allerlei toegepaste vormen weet uit te buiten, zonder last van modernistische taboes uit het verleden. Ons model van artistieke hybriditeit past duidelijk in dit beeld. De vraag is echter in hoeverre dit nieuwe, hybride kunstenaarschap, dat in de kunsttijdschriften breed is uitgemeten, ook op empirisch niveau duidelijk kan worden aangetoond. Bestaat de hybride kunstenaar ook echt, en hoe substantieel is diens aandeel in de kunstenaarspopulatie van vandaag?

Hoewel we beide vormen van hybriditeit – de sociale en de artistieke – hier nog van elkaar onderscheiden, zullen we later nagaan of er tussen beide vormen enig

(statistisch) verband bestaat. En ook op dit vlak zullen we onderzoeken of hierin in de loop van de tijd verschuivingen zijn waar te nemen.

## 1.5 Vraagstelling, methodiek en beoogde resultaten

Hoewel actuele onderzoeksrapporten en andere publicaties de hybridisering van de artistieke praktijk wel signaleren en in kaart proberen te brengen, plaatsen ze deze zelden of nooit in een historisch perspectief. Aan de hand van zowel kwantitatief als kwalitatief onderzoek naar de beroepspraktijk van beeldend kunstenaars die sinds 1975 afstudeerden aan kunsthogescholen in vier landen binnen de Europese Unie willen we deze historische dimensie inbrengen. De volgende onderzoeksvragen staan daarbij centraal:

1. Hoe is de beroepspraktijk van beeldend kunstenaars de laatste 35 jaar veranderd?
2. Is deze praktijk meer hybride geworden? Of is slechts de invulling van bestaande hybride praktijken veranderd?
3. Welke (maatschappelijke of culturele) oorzaken liggen ten grondslag aan de hybridisering? Ervaren kunstenaars deze hybridisering als een economische noodzaak of als een bewuste artistieke keuze?
4. Heeft de invulling van deze praktijken effect op het autonome beeldende werk dat de kunstenaar maakt, of op hun functioneren als kunstenaar? En zo ja, hoe ervaren kunstenaars dit zelf? Welk beeld hebben zij van hun maatschappelijke status? Is dat beeld veranderd?
5. Welke professionele en sociale eisen worden er gesteld aan kunstenaars met een hybride beroepspraktijk?
6. Hoe verhouden de veranderingen in de beroepspraktijk van de afgelopen 35 jaar zich tot veranderingen in het curriculum van de opleidingen tot beeldend kunstenaar? Hebben de opleidingen hun curricula mede afgestemd op de hybridisering van de artistieke praktijk, of is het juist zo dat de opleiding tot beeldend kunstenaar hoe dan ook breed inzetbare professionals aflevert, en dat de hybride beroepspraktijk daar de vrucht en het bewijs van is?
7. Op welke manier zou het cultuur- en onderwijsbeleid kunnen inspelen op de ontwikkelingen in de huidige kunstenaarspraktijk?

De volgende resultaten worden met dit onderzoek beoogd:

1. Een empirisch onderbouwd inzicht in de historische evolutie van de kunstenaarspraktijk sinds 1975 in Vlaanderen en Nederland. Daarmee kunnen ook eventuele mythes en romantische projecties worden ondergraven.
2. Een typologie van 'kunstenaarsmodellen' en hun inbedding in de artistieke en sociaal-economische context doorheen de tijd (35 jaar) en de ruimte (Vlaanderen en Nederland).

3. Empirisch onderbouwde uitspraken over de al dan niet hybridiserende beroepspraktijk en het effect daarvan op het autonome kunstenaarschap.

4. Inzicht in de aard van de hybridisering van het kunstenaarschap.

5. Empirisch onderbouwde data over de maatschappelijke en economische ‘vernetwerking’ van het kunstenaarsberoep doorheen tijd en ruimte.

6. Algemene beleidsaanbevelingen voor zowel het kunstonderwijs als de cultuurpolitiek.

De opzet van het onderzoek steunt op de principes van de ‘grounded theory’ (Glaser en Strauss, 1967). Daarbij grijpen theoretische inzichten en empirische bevindingen actief op elkaar in. Er wordt bijvoorbeeld niet louter door een theoretische bril naar de werkelijkheid gekeken. Met empirische bevindingen kunnen theoretische inzichten worden bijgesteld. Dat kan onder meer gebeuren door nieuwe concepten in te voeren die door de respondenten zelf worden aangereikt.

Voor dit onderzoek hebben we zowel kwantitatieve als kwalitatieve methodes gebruikt. Hierbij zijn vijf fasen te onderscheiden:

1. *Literatuuronderzoek*. Een inventarisatie en analyse van de bestaande wetenschappelijke literatuur over hedendaags kunstenaarschap, cultuurbeleid en postfordisme.

2. *Ontwikkeling en kwalitatieve toetsing van een (grotendeels gesloten) vragenlijst*. Deze fase diende vooral om langs systematische weg te komen tot een substantiële vragenlijst, die als basis kon dienen voor een online survey. Om een zo goed mogelijk resultaat te bereiken was het noodzakelijk dat het juiste – onder kunstenaars gangbare – woordgebruik werd gehanteerd. Hierbij moest ook worden gelet op betekenisverschillen tussen Vlaanderen en Nederland, die belangrijke vertekeningen zouden kunnen opleveren. Een eerste conceptversie van de vragenlijst is in deze fase getoetst bij een aantal Nederlandse en Vlaamse kunstenaars. Met de bevindingen van deze pilot is de vragenlijst nog aangepast om tot een definitieve versie te komen.

3. *De uitvoering van een online survey* onder alumni die de laatste 35 jaar aan vijf beeldende kunsopleidingen in Nederland en Vlaanderen afstudeerden. Het gaat om Sint-Lucas Beeldende Kunst in Gent; Sint-Lukas Hogeschool voor de Kunsten in Brussel; de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen; AKV|St.Joost (Avans Hogeschool) in Den Bosch en Breda; en de Academie voor Beeldende Vorming (Fontys Hogeschool voor de Kunsten) in Tilburg. De survey werd beperkt tot alle traceerbare oud-studenten autonome beeldende kunst<sup>1</sup> van de genoemde instituten die in respectievelijk de jaren 1975, 1990 en 2005 zijn afgestudeerd. 274 alumni hebben aan de survey meegedaan, hetgeen neerkomt op een respons van 60%. (Zie de tabellen 1.01 t/m 1.05 voor een compleet overzicht van de respons per opleiding en land en de verdeling van geslacht, nationaliteit en

1. Bij de oudere cohorten is in sommige gevallen gekozen voor de beste benadering van het criterium ‘autonoom’; zoals bijvoorbeeld de opleidingen ‘grafische kunst’ en ‘monumentale vormgeving en vrije schilderkunst’ (AKV|St.Joost, 1975).

afstudeerjaar binnen de steekproef). In een tweede fase is dezelfde survey uitgezet onder alumni van de Kunsthogeskolen in Bergen (Noorwegen) en de Slade School of Fine Arts in London (G.B.). Deze (voorlopige) rapportage beperkt zich echter tot de resultaten van het onderzoek onder Nederlandse en Vlaamse alumni.

4. Op basis van de analyse van de resultaten van de online survey is een *typologie van hedendaagse beeldend kunstenaars* opgesteld.

5. Vervolgens zijn met een deel van de respondenten *diepte-interviews* afgenomen. Met behulp van de opgestelde typologie werd per leeftijdscohort en per opleiding een selectie van Nederlandse en Vlaamse alumni benaderd voor een diepte-interview. In de periode april-juni 2011 zijn in totaal 86 interviews afgenomen door teams van steeds twee interviewers. Voor elk type alumnus werd een aparte topic-lijst gebruikt. Dit kwalitatieve onderzoek was nodig om de artistieke, sociale en culturele context van de beroepspraktijk van de respondenten correct te kunnen interpreteren. Zeker in een onderzoek dat gaat over het vervagen van de grenzen tussen autonome en andere artistieke arbeid, is een dergelijke kwalitatieve aanpak noodzakelijk, al was het maar omdat het begrip 'autonomie' voor interpretatie vatbaar is.

## 1.6 Onderzoeksgroep

Zoals vermeld richt het onderzoek zich op alumni van vijf verschillende kunstopleidingen. De reden dat in eerste instantie gekozen is voor opleidingen in Nederland en Vlaanderen heeft te maken met de comparatieve opzet van het onderzoek. Beoogd wordt immers om geldige uitspraken te doen over de effecten van verschillende beleidskeuzes, zowel op het vlak van kunstvakonderwijs als op dat van kunst- en cultuurbeleid.

De keuze voor AKV|St.Joost (Avans Hogeschool) en de Academie voor Beeldende Vorming (Fontys Hogeschool voor de Kunsten) heeft te maken met de professionele inbedding van de beide onderzoekers Van Winkel en Gielen, die als lector werkzaam zijn aan de respectievelijke hogescholen. Belangrijk voor het onderzoek is echter wel dat AKV|St.Joost autonome beeldend kunstenaars opleidt (naast grafisch ontwerpers, fotografen en illustratoren), terwijl de Academie voor Beeldende Vorming primair een lerarenopleiding is. De laatste opleiding levert echter ook bij regelmaat kunstenaars af die een autonome beroepspraktijk ontwikkelen en daarmee succesvol zijn. Hier kunnen we ons dus concentreren op het verschil in onderwijspraktijk en -doelstellingen binnen de Nederlandse context.

België (Vlaanderen) is in de eerste plaats gekozen omdat het hier om een buurland van Nederland gaat. Hoewel er genoeg culturele overeenkomsten tussen Nederland en Vlaanderen bestaan, is het gevoerde beleid op het gebied van kunst en cultuur geheel verschillend. Ook belangrijk is dat men in de beeldende kunstsector in Nederland nogal eens klaagt over de beperkte kwaliteit en vooral de beperkte internationale zichtbaarheid van zijn kunstenaars (zie bijvoorbeeld *Second Opinion. Over beeldende kunstsubsidie in Nederland, 2007*). Vlaanderen zou daar minder problemen mee hebben, zo wordt vaak gesteld. Deze beeldvorming is tot nu toe nergens wetenschappelijk onderbouwd. Zeker is dat de Nederlandse overheid tijdens de onderzochte periode meer subsidies en hogere subsidiebedragen spendeerde aan autonome beeldende kunstenaars dan de Vlaamse. Harde cijfers werden hierover echter nog nooit vergeleken. Wel weten we dat regelingen zoals de BKR en WIKK in Vlaanderen nooit hebben bestaan. Ook

inzake individuele kunstenaarsbeurzen bestaat er binnen het Vlaamse cultuurbeleid slechts een bescheiden regeling die nog geen decennium oud is. Hieruit blijkt al dat Nederlandse kunstenaars zowel veel langer als veel beter werden bediend door de overheid dan hun Vlaamse collega's. Bovendien werd de opkomst van de creatieve en culturele industrie in Vlaanderen pas veel later dan in Nederland een thema in het publieke debat en het overheids- en onderwijsbeleid. Wat dit betekent voor de artistieke beroepspraktijk zal moeten blijken. Organiseert de Vlaamse kunstenaar zich anders dan de Nederlandse? Is er in Vlaanderen minder sprake van hybride beroepspraktijken, of zijn die alleen minder zichtbaar?

In Vlaanderen verleenden drie opleidingen hun medewerking aan het onderzoek. Zij representeren gezamenlijk een brede culturele en historische achtergrond: Sint-Lukas Hogeschool voor de Kunsten in Brussel, Sint-Lucas Beeldende Kunst in Gent, en de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) in Antwerpen.

De keuze om het onderzoek te richten op alumni van de laatste 35 jaar, en wel op degenen die zijn afgestudeerd in de jaren 1975, 1990 en 2005, is gelieerd aan bepaalde historische verschuivingen in de kunstwereld alsmede in het Nederlandse kunstbeleid. Voorop staat dat we het onderzoek zowel een historische als een comparatieve dimensie wilden geven. De cohorten werden om pragmatische redenen (haalbaarheid) met een interval van vijftien jaar gekozen. In wat volgt beargumenteren we waarom deze jaartallen relevant zijn; dit heeft vooral te maken met specifieke verschuivingen in de sociale en culturele context van de kunstpraktijk en het kunstvakonderwijs.

**1975:** In vergelijking met andere Europese landen moet Nederland in de jaren zeventig een 'paradijs' voor beeldende kunstenaars zijn geweest. De democratisering van het (kunst)onderwijs is nog maar enkele jaren doorgevoerd en heeft nog geen zichtbare effecten op de arbeidsmarkt. Het aantal personen dat zich kunstenaar noemt, is dus relatief beperkt in vergelijking met tien jaar later, en zeker in vergelijking met de jaren 1990. Bovendien genieten kunstenaars ten volle van de Beeldende Kunstenaarsregeling (BKR, ook bekend als de Contraprestatie), een sociale voorziening die uniek is in de wereld. In ruil voor de periodieke afdracht van een aantal kunstwerken heeft de kunstenaar, mits hij aan bepaalde formele voorwaarden voldoet, recht op een uitkering. De hypothese luidt dan ook dat kunstenaars in Nederland, in vergelijking met die in Vlaanderen, veel minder behoefte hadden aan pluriforme en hybride beroepspraktijken. Zij konden zich volledig op hun autonome kunstenaarschap richten.

**1990:** Na de val van de Berlijnse muur in 1989 neemt de internationalisering (en globalisering) van de kunstwereld steeds duidelijker vormen aan. Het aantal landen en continenten dat op hun artistiek talent wordt aangesproken groeit enorm – eerst het voormalige Oostblok, vervolgens Afrika en Latijns-Amerika, China en India. We zijn dus getuige van een enorme accumulatie van het aantal kunstenaars. Sommige berekeningen wijzen op een vertienvoudiging van het aantal personen dat zich 'kunstenaar' noemt (zie bv. Gielen, 2008). De alumni van 1990 zijn de eersten die na de val van de muur aan het werk gaan. Zij plukken tevens de vruchten van het feit dat de institutionele infrastructuur van de beeldende kunst (galeries, musea, tentoonstellingsruimtes) in de jaren



tachtig explosief gegroeid is. Bovendien is in Nederland in 1987 de BKR afgeschaft. Dit moet een merkbaar effect hebben gehad op de praktijk van kunstenaars, niet alleen in economisch opzicht, maar ook wat betreft maatschappelijke positie en zelfbeeld. Na de afschaffing van de BKR is een grotere mate van professionaliteit en zelfstandigheid vereist om als kunstenaar te kunnen functioneren. In Vlaanderen zullen deze nieuwe eisen al eerder, maar ook geleidelijker hun intrede hebben gedaan, zo luidt onze hypothese.

**2005:** Het derde cohort is representatief voor de jongste generatie beeldend kunstenaars. We vonden het noodzakelijk om alumni te kiezen die al een zekere beroepservaring en –praktijk hebben opgebouwd. Er is daarbij van uitgegaan dat die praktijk vier tot vijf jaar na het afstuderen een duidelijke vorm heeft gekregen. De alumni van 2005 zijn opgeleid aan academies die de artistieke verworvenheden van de jaren 1990 – interdisciplinariteit, internationalisering, een hernieuwde maatschappelijke oriëntatie – hebben verwerkt en geabsorbeerd. Het onderwijzend personeel is in veel gevallen verjongd; docenten kunnen de genoemde verworvenheden vanuit een eigen praktijk als beeldend kunstenaar overdragen op studenten.

Bij elkaar genomen vormen de cohorten 1975, 1990 en 2005 een representatieve dwarsdoorsnede van alumni van beeldende kunstopleidingen van de laatste vijfendertig jaar.

## 2. Theorie



In dit deel gaan we nader in op de theoretische modellen die aan de basis liggen van het onderzoek en de onderzoeksvragen. We bespreken hier achtereenvolgens cultuurindustrie en creatieve industrie (2.1), postfordisme (2.2), deskilling (2.3) en waarderegimes (2.4).

## 2.1 Cultuurindustrie en creatieve industrie

De democratisering van het hoger onderwijs vanaf de jaren 1970 heeft de instroom op kunsthogescholen over geheel Europa enorm doen stijgen. Dat heeft na vier decennia ook een onvermijdelijk effect op de output. Volgens sommige berichten is het aantal personen dat zichzelf beeldend kunstenaar noemt de laatste decennia vervijf- of zelfs vertienvoudigd. Op dit vlak is het empirisch onderzoek echter te schaars om wetenschappelijk onderbouwde uitspraken te doen. Dat verhindert politici en subsidiërende overheden, soms versterkt door opinies in de massamedia, niet om de zin van deze groeiende artistieke *workforce* in vraag te stellen. Wat moet een samenleving met zoveel kunstenaars? Wat is er de maatschappelijke en economische meerwaarde van? Vanaf het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw hebben wetenschappers en opiniemakers, in antwoord op deze vragen, het belang van kunst en creativiteit voor de economie geproclameerd. Een van de dominante stemmen in dit debat komt van de Amerikaanse sociaal-geograaf Richard Florida. Boeken van zijn hand zoals *The Rise of the Creative Class* (2002) en later *The Flight of the Creative Class* (2005) gelden tot de dag van vandaag als bijbels voor gelovigen in de potentie van de menselijke creativiteit en 'artistische'. De argumenten die Florida met succes gebruikt, zijn hoofdzakelijk van economische aard. Zo is een creatieve klasse een van de belangrijkste motoren voor ons toekomstige materiële welzijn. Het behoeft weinig betoog dat ook beeldende kunstenaars tot deze nieuwe klasse mogen worden gerekend.

Zoals eerder benadrukt relateert ons onderzoek de vermeende hybridisering van de beroepspraktijk van beeldende kunstenaars aan de opkomst en groei van de creatieve industrie. Daarom is het goed om toe te lichten wat deze creatieve industrie inhoudt, zowel voor haar protagonisten als voor haar critici. Langs die weg kan onderzocht worden of deze industrie werkelijk een bevredigend antwoord biedt op de vraag naar het maatschappelijk belang van de uitdijende kunstenaarspopulatie. Daarnaast is het belangrijk om nader te bekijken of de autonome beeldend kunstenaar wel past binnen de (arbeids)ethiek van de creatieve industrie en economie.

De geboorte van de creatieve industrie in de jaren 1920 en 1930 hangt samen met het ontstaan van de technologische mogelijkheden om culturele uitingen – in de eerste plaats muziek en later film – te reproduceren en massaal te distribueren. De notie creatieve industrie werd vanaf de jaren 1990 een modebegrip met expliciet positieve connotaties, zoals innovatie en economische groei. Toch werd dit begrip oorspronkelijk door een veel minder rooskleurige semantische wolk omringd. Het begrip 'cultuurindustrie' figureert oorspronkelijk als een maatschappijkritische categorie in het werk van Max Horkheimer en Theodor Adorno (1944). Kunst maakt voor hen helemaal geen onderdeel uit van deze industrie, en is er zelfs de tegenpool van. In hun eigen woorden: 'Kunstwerken zijn ascetisch en schaamteloos, cultuurindustrie is pornografisch en preuts. Zo reduceert zij liefde tot romance' (Horkheimer en Adorno, 1944 /2007: 154). De commodificatie van kunst door de culturele industrie zou de angel uit de kunst

halen. Horkheimer en Adorno lanceren daarmee een van de belangrijkste argumenten voor kunst- en cultuursubsidies door overheden. Vooral in West-Europese landen vindt dit argument gehoor.

Pas vanaf de jaren 1970 gaan er stemmen op om de creatieve industrie in een meer positief daglicht te bezien. De opkomst van jongeren- en subculturen en het gebruik van populaire cultuuruitingen als tegencultuur hadden daar zeker mee te maken. Wetenschappelijk onderzoek in de sfeer van de zogeheten *cultural studies* heeft er ook aan bijgedragen. Hoewel deze onderzoekslijn maatschappijkritisch is en voortbouwt op het werk van Horkheimer, Adorno en andere neomarxisten, weigert zij massacultuur zomaar gelijk te schakelen met kritiekloos vermaak. In dezelfde lijn wijst ook een rapport van de UNESCO (1982) reeds op het positieve potentieel van de cultuurindustrie in democratiseringsprocessen en ter ondersteuning van het publieke debat. Vanaf dan is de notie niet meer weg te denken uit politieke en academische discussies. Daarbij zijn twee ‘kampen’ te onderscheiden. De ene groep observeert en beschrijft het fenomeen hoofdzakelijk vanuit het oogpunt van cultuur, terwijl de tweede groep juist de mogelijkheden vanuit de industrie beklemtoont. Maar in grote lijnen zijn deze onderzoekers het met elkaar eens dat het om een bijzonder complex, ambivalent en omstrede concept gaat (Cunningham, 2001; Hartley, 2005; Hesmondhalgh, 2007; Hesmondhalgh en Pratt, 2005). Tot op de dag van vandaag is de creatieve industrie een politiek beladen begrip.

Vanaf het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw wordt de notie ‘cultuur’ steeds nadrukkelijker het universum van informatietechnologie en kenniseconomie binnengeloodst. Dat proces speelt zich af tegen de achtergrond van de globalisering van de economie, de digitalisering van media en communicatie, en de neoliberale tendenzen in de wereldpolitiek. In deze context worden de begrippen cultuurindustrie en creatieve industrie vaak door elkaar gebruikt. Sommige studies maken echter een duidelijk en nog steeds bruikbaar onderscheid. Cultuurindustrie staat daarbij hoofdzakelijk voor de wereld van de klassieke en actuele kunsten, terwijl de creatieve industrie veel breder gaat. Bij de tweede horen ook toegepaste kunsten en creatieve sectoren zoals de media en zelfs de bredere diensteneconomie (Cunningham, 2001). In onze studie zullen we de notie cultuurindustrie reserveren voor een ontwikkeling in de actuele kunstwereld waarbij die kunsten een onderdeel worden van een ruimere economie. Zo zijn de biënnaleboom en de groeiende spektakelarchitectuur voor musea eveneens onderdeel van een toerisme-industrie.

Terwijl de cultuurindustrie in wezen nog steeds rond de productie en distributie van autonome kunstwerken draait, stelt de creatieve industrie *creativiteit* centraal – een categorie die niet alleen thuishoort in de kunsten, maar ook opduikt in de technologie, het ondernemerschap, de wetenschap en zelfs de bureaucratie. Vandaar dat Richard Florida creativiteit kan uitroepen tot de kern van zijn groeiemodel voor de hedendaagse economie (Florida, 2004: 30-35). De op kennis gebaseerde economie wordt steeds complexer en heeft daarom behoefte aan creatieve competenties. Daaronder verstaat Florida ondermeer ‘flexibiliteit’, ‘innovatiedurf’, maar ook het kunnen omgaan met diversiteit. Met deze opvatting van creativiteit zijn we bij de modus van het postfordisme beland.

## 2.2 Postfordisme

Vanuit sociologisch oogpunt is dit onderzoek geënt op de notie *postfordisme* (Virno, 2004; Gielen, 2008 en 2009; Gielen en De Bruyne, 2009). Historisch vindt het postfordisme net zoals het neoliberalisme haar brede maatschappelijke

inbedding in de jaren 1970. Het vastlopen van het keynesiaanse economische model doet politici besluiten dat het maatschappelijke leven beter gereguleerd wordt volgens de marktwetten van vraag en aanbod en de vrije concurrentie. Ronald Reagan en Margaret Thatcher gelden als politieke boegbeelden van dit neoliberale model, dat vanaf de jaren 1980 op kruissnelheid raakt. Nutsbedrijven, maar ook staatsgronden en andere overheidsbezittingen werden in veel West-Europese landen in hoog tempo geprivatiseerd. Deze politiek beperkte zich niet tot de rechts-liberale partijen, maar is na de val van de Berlijnse muur in 1989 gemeengoed geworden in het hele politieke bedrijf.

De verbreiding van het neoliberalisme in de politiek loopt historisch parallel met de ontwikkeling van het postfordisme binnen de economie. Postfordisme is te begrijpen als de uitkomst van een kritiek op het fordisme, dat staat voor de mechanisatie van het productieproces en een ver doorgedreven seriële arbeidsorganisatie. Binnen de fordistische fabriek die in de jaren 1930 vormkreeg (en die genoemd is naar de autofabrikant Henry Ford) heerste een stringente functiespecialisatie. Dat productiesysteem breidde zich vanuit de industrie uit naar vele andere domeinen. In de landbouw maakte het traditioneel gemengde bedrijfsmodel plaats voor specialisaties in veeteelt of tuinbouw. Het fordisme leidde overigens ook tot een sterke standaardisering van consumptiegoederen.

Vanaf de late jaren 1960 heeft de arbeidersbeweging geijverd voor meer flexibele arbeid (waaronder ook het recht op deeltijdwerk), overlegstructuren in de bedrijfshiërarchie, meer autonomie voor de werknemer, respect voor het individu en niet te vergeten een 'de-routinisering' van de arbeid. De eerdergenoemde onderzoekers Boltanski en Chiapello interpreteren deze kritiek in hun boek *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999) als een 'artistieke kritiek'. Waarden als autonomie, zelfbeschikking en authenticiteit, maar ook creativiteit en idiosyncratie staan immers centraal in de artistieke ethiek van het modernisme. Het bijzondere is dat het kapitalisme deze kritiek vanaf de jaren 1970 steeds meer heeft omarmd; daarmee is de overgang van fordisme naar postfordisme ingeluid. Managers die voorheen de productie centraal aanstuurden vanaf een veilige afstand in de bedrijfshiërarchie, transformeerden in zogenaamde *neomanagers*, die de arbeiders individueel gingen aanspreken op hun creatieve inbreng en medeverantwoordelijkheid. Individuele evaluatie- en functioneringsgesprekken, maar ook jaarlijkse bedrijfsuitstapjes, training en coaching behoren sinds de jaren 1980 tot het instrumentarium van het neomanagement. Dynamiek, creativiteit, flexibiliteit en een goede communicatie staan sindsdien centraal op de werkvloer. Een typisch artistieke sociologica is tot de kern geworden van de economische dynamiek.

In deze context is het geen toeval dat de creatieve industrie (met architecten, toegepaste en autonome kunstenaars, webdesigners en entertainers) de snelst groeiende pool van de economie heeft kunnen worden (United Nations, 2008). De kunstenaar is de modelarbeider van de nieuwe arbeidsethiek. Creativiteit wordt op de werkvloer onmisbaar geacht en daarvoor omarmt de neomanager de (artistieke) autonomie van de creatieve arbeider – te meer omdat hij zeer goed weet dat goede ideeën alleen maar in *vrijheid* kunnen bloeien. Het is vervolgens zijn taak om deze ideeën economisch te verdisconteren.

Bezien vanuit het theoretische perspectief van het postfordisme zou de hybridisering van de kunstpraktijk de resultante zijn van de zojuist geschetste politieke, maatschappelijke en economische ontwikkelingen. De kunstenaar zou een bepaalde werkhouding hebben geïnternaliseerd – zoals permanente

nieuwsgierigheid; het steeds opzoeken van nieuwe creatieve uitdagingen; een voorkeur voor projectmatig werken; de wil om grenzen te verleggen – die goed aansluit bij de ‘boomende’ culturele en creatieve industrie. De vraag naar kunstenaars op de arbeidsmarkt zou volgens deze theorie dan ook groeien, zelfs binnen sectoren die traditioneel ‘kunstvreemd’ zijn. Dit zou onder meer te maken hebben met het toenemende belang van vormgeving en design in de huidige ‘tekeneconomie’. Kunstenaars worden gezien als specialisten die, op grond van hun competenties en *skills*, een economisch rendabele bijdrage kunnen leveren binnen tal van maatschappelijke domeinen.

Volgens dit theoretische model is er voor kunstenaars dus een gouden toekomst weggelegd. De professionele capaciteiten waarover zij beschikken staan centraal in het economische proces.

De vraag is echter wat kunstenaars noodgedwongen opgeven wanneer zij hun arbeidskracht ter beschikking stellen van de creatieve industrie, of culturele ondernemers worden. Eveneens onzeker is of overheden hun beleid op het gebied van kunst en kunstonderwijs nog moeten baseren op een harde scheidslijn tussen autonome en toegepaste kunst, tussen zelfstandige artistieke productie en werk in dienstverband. Moet ze deze afbakening overeind houden of juist niet?

## 2.3 Deskillig/Reskillig

Zoals hierboven gesteld kan de postfordistische economie begrepen worden als de uitkomst van de inwerking van een ‘artistieke kritiek’ op het model van de seriële arbeid. Omgekeerd heeft het postfordisme echter ook veranderingen in het beeldend kunstenaarschap bewerkstelligd. Het ontstaan van de ‘hedendaagse kunst’ als genre rond 1970 kan worden opgevat als een doorwerking van de sociaal-economische condities van de postindustriële informatiemaatschappij in het veld van de beeldende kunst (Van Winkel, 2005 en 2012). Met name conceptkunstenaars in de jaren zestig hebben deze omslag bewerkstelligd (Buchloh 1990, Alberro 2003). Deze constatering leidt tot de vraag, welke ‘typische’ kunstenaar-eigenschappen nu precies geabsorbeerd zijn door de postfordistische economie.

De hedendaagse kunst wordt niet langer bepaald door het gebruik van specifieke media of technieken. Een kunstenaar noemt zich sinds de late jaren zestig niet in de eerste plaats een schilder of beeldhouwer, maar een ‘beeldend kunstenaar’ (De Duve, 1996; Van Winkel 1999). Deze zogeheten *post-medium-conditie* (Krauss, 1999) geeft een fundamentele vrijheid aan de beoefenaars van de beeldende kunst, maar maakt haar ook uiterlijk onherkenbaar; bovendien wordt de kritische beoordeling van het kunstwerk hierdoor problematisch.

Het *métier* van de kunstenaar biedt geen toetsstenen meer, en dus ook geen aanknopingspunten voor een kritisch oordeel. Er bestaan geen specifieke vaardigheden die iemand moet bezitten om een beeldend kunstenaar te zijn. In andere takken van kunst, zoals muziek, dans, film of typografie, bestaan die nog wel. De beeldend kunstenaar beoefent een ‘vak’ zonder specifieke normen van competentie en vakmatigheid. Alles kan een beeldend kunstwerk zijn, mits er een kunstenaar is die het als zodanig benoemt en presenteert. Dit is in wezen de erfenis van de twintigste-eeuwse avant-garde. De onherkenbaarheid van de beeldende kunst, gekoppeld aan het wegvallen van het vakmanschap, vormt de keerzijde van de grenzeloze vrijheid van de kunstenaar bij het definiëren van zijn of haar werk.

Hedendaagse kunst is door en door discursief, dat wil zeggen: zij wordt gestuurd door waarden en kwaliteiten die er vanuit het gesprek binnen de kunstwereld aan

worden toegekend. De visuele verschijningsvorm van een kunstwerk lijkt in grote mate ondergeschikt aan de achterliggende ideeën. Dit is geen decadent maniërisme, maar de uitkomst van het gegeven dat de kunst haar eigen discours heeft geïnternaliseerd. Het open en generieke karakter van de hedendaagse kunst impliceert dat de kunst met elk nieuw werk opnieuw een legitimering van zichzelf moet verschaffen. De kunstenaars zelf spelen bij die legitimering overigens een relatief bescheiden rol. Critici, theoretici, curatoren, galeriehouders en andere professionals dragen ieder voor zich of gezamenlijk, al dan niet namens de kunstenaar, bij aan het proces van de legitimering van de kunst. In zekere zin functioneert de hedendaagse kunstwereld als één vernetwerkt legitimeringsapparaat. Dat weten we al sinds de veldanalyses van de Franse cultuursocioloog Pierre Bourdieu (1977 en 1994).

De hedendaagse kunst als geheel kenmerkt zich door een opvallend gebrek aan ambachtelijkheid. Hoewel individuele kunstenaars bepaalde technische kwaliteiten of talenten aan de dag kunnen leggen, zijn die altijd specifiek voor één oeuvre en niet afgeleid van een collectieve norm. Er zijn geen *skills* inherent aan de beeldende kunst als zodanig; deze worden altijd geïmporteerd van buiten het beeldend kunst domein, als onderdeel van een individuele artistieke strategie. Dit betekent dat de competentie of expertise van de hedendaagse beeldende kunst per definitie onbepaald is.

De maatschappelijke status van de kunstenaar wordt niet wezenlijk ondermijnd door het gebrek aan evident vakmanschap (Van Winkel, 2007). Gegeven het discursieve karakter van de hedendaagse kunst, heeft elke kunstenaar de vrijheid om de uitvoering van een bepaald werk over te laten aan derden, zolang dit in overeenstemming is met zijn of haar artistiek concept. In de hedendaagse beeldende kunst wordt dus een groot deel van de eigenlijke 'arbeid' niet verricht door de 'auteurs' zelf, maar door assistenten of ingehuurd ambachtslieden, in fabrieken of gespecialiseerde werkplaatsen. Binnen de kunstwereld is dit echter zelden of nooit aanleiding tot controversen. Een kunstenaar kan de uitvoering van zijn werk probleemloos uitbesteden, zolang hij of zij zelf de verantwoordelijkheid blijft houden voor de artistiek-conceptuele parameters en voor de kwaliteitscontrole tijdens en na de realisatie. Dit is nog de enige fundamentele voorwaarde waardoor de vrijheid van de *deskilled author* in de hedendaagse kunst wordt ingeperkt (Van Winkel, 2005).

In de context van de hedendaagse creatieve industrie overheerst een beeld van de kunstenaar dat in wezen is afgeleid van de ontwerper. De klassiek-moderne kunstenaarsdeugden (zoals autonomie, zelfbeschikking, authenticiteit en idiosyncratie) hebben in de beeldvorming plaatsgemaakt voor postfordistische waarden die daar haaks op staan: adaptiviteit, flexibiliteit, bereidheid tot dialoog, communicatieve vermogens, oplossings- en contextgerichtheid. Dit beeld correspondeert voor een deel met de geschetste veranderingen in het kunstenaarschap rond 1970 (de omslag van moderne naar hedendaagse kunst), maar niet volledig. Het negeert het open, oningevulde karakter van het kunstenaarschap, alsmede de *deskilling*, het zelfdefiniërend vermogen en het ontbreken van een vastomlijnde expertise binnen de hedendaagse beeldende kunst. Naarmate het postfordistische 'wensmodel' van het kunstenaarschap, gestoeld op de toegepaste kunstvormen, 'stolt' tot een eenduidig en beperkt professionalisme, zou de afstand (en mogelijk de spanning) tussen *wINNERS* en *losERS* onder beeldend kunstenaars – de aangepasten en de onaangepasten –



kunnen toenemen. Of dit ook werkelijk zo is, zal moeten worden onderzocht. Bovendien kan de vraag gesteld worden of positief gewaardeerde noties als 'innovatie' en 'creativiteit' op de postfordistische werkvloer en binnen de krijtlijnen van de neoliberale marktlogica wel hetzelfde betekenen als voor de autonome kunstenaar. Zo stelt de Engelse organisatietheoreticus Peter Fleming dat transgressie binnen het bedrijfsleven verwordt tot een soort 'pseudo-transgressie', een gesimuleerde subversie of 'designer resistance' (Fleming, 2009: 89-95).

Een tegenwerping kan echter zijn dat zelfs de autonome beeldend kunstenaar die met zijn werk succesvol van de ene biënnale naar de andere reist, gewild of ongewild als een radertje functioneert binnen de eerder geschetste cultuurindustrie – al was het maar als aanjager van het kunsttoerisme. Bovendien beroept de autonome, *deskilled* kunstenaar zich op sociale behendigheden die ook op de postfordistische werkvloer bijzonder goed functioneren. In bepaalde opzichten gaat de artistieke *deskilling* zelfs gepaard met een maatschappelijke *reskilling*, in de zin dat talige en representatieve vaardigheden belangrijker worden. Zo is volgens de Italiaanse filosoof Paolo Virno talige virtuositeit een cruciale capaciteit binnen de nieuwe bedrijfssituatie (Virno, 2004). Informatie-uitwisseling en communicatie staan in een kenniseconomie immers centraal. Dat betekent dat men goed moet weten te overtuigen, een eigenschap die wordt aangeduid met de notie 'performativiteit'. Kunstenaars krijgen nu al tijdens hun opleiding de vaardigheden aangeleerd die ook het hedendaagse economische productieproces van werknemers verlangt, zoals zelfreflectie en het overtuigend kunnen spreken over het eigen werk. Het pedagogische model van het open atelier verhindert dat de toekomstige kunstenaars passief colleges volgen; in plaats daarvan moeten zij zelf actief op zoek naar oplossingen voor artistieke en creatieve problemen. Bovendien leren zij in discussies hun ideeën te toetsen en hun artistieke keuzes te beargumenteren. Dialoog, verbale en discursieve overtuigingskracht, maar ook onderling vertrouwen staan daarbij centraal – zaken die volgens onderzoekers Oakley, Sperry en Pratt noodzakelijk zijn voor innovatie op de werkvloer (2008).

## 2.4 Werelden en waarderegimes

De bovenstaande kwesties zijn niet op te lossen zonder dieper in te gaan op de aard van artistieke autonomie, 'vermarketing' en commodificatie. Het gaat om noties die zowel theoretisch als breed maatschappelijk tot de grootste disputen en misverstanden leiden. Aanspraken op autonomie of de bewering dat cultuur alsmaar meer 'vermarkt', verzanden dan ook bij regelmaat in een eindeloze begripsverwarring. Om dit probleem vanuit sociologisch perspectief op te lossen, hebben we gekozen voor een waardetheoretisch uitgangspunt. Zoals vermeld zal het werk van Boltanski, Thévenot en Chiapello daarbij als belangrijkste navigator dienen.

Hun opvatting dat de samenleving bestaat uit verschillende werelden met elk eigen waarderegimes, steunt impliciet op de klassieke sociologische these dat de moderne maatschappij gedifferentieerd is. Vanaf de Verlichting zal het 'hemels baldakijn' van de religieuze wereld geleidelijk wegvallen. De economie, de politiek, de kunst, de wetenschap, de media en de huiselijke of domestieke wereld raken gesecculariseerd, het geen betekent dat deze werelden vanaf dat moment autonoom, zonder bijbel of 'goddelijke' voorschriften, eigen codes en regels

aanmaken. De systeemtheorie heeft het zelfs over unieke binaire codes die regulerend zijn per functioneel subsysteem. Op basis hiervan kunnen ze met een woord van de Duitse socioloog Niklas Luhmann 'autopoëtisch' opereren (zie Luhmann, 1997 en Laermans, 1999). Zo wordt bijvoorbeeld de economie gereguleerd door de code geld/geen-geld, en de politiek door de code macht/geen macht of regering/oppositie. Wetenschap zou dan weer beheerst worden door de tegenstelling kennis/geen-kennis, en media door nieuws/geen-nieuws. De wereld van de kunst is lang bepaald geweest door de tegenstelling mooi/lelijk, maar sedert de avant-gardekunst overheerst de code kunst/niet-kunst (De Duve 1998).

De Duve spreekt over 'kunst in het algemeen' die ontstaat wanneer het schoonheids criterium binnen de artistieke wereld wegvalt. Met de teloorgang van het Beaux-Arts systeem zijn er immers geen strikte regels meer om de kwaliteit van kunst te toetsen. Enkel het singuliere oordeel van de kijker, waaronder de kunstenaar, bepaalt vanaf dan wat kunst of geen kunst is. Binnen dit singuliere regime (Heinich, 1991) komt dan ook de discussie of iets al dan niet kunst is centraal te staan. Het hoeft niet te verwonderen dat dit tot nogal wat onenigheid en hoog oplopende discussies kan leiden. De hedendaagse kunstenaar is omwille van de moderne eis van transgressie overigens genoodzaakt om steeds opnieuw het onderscheid tussen kunst en niet-kunst in vraag te stellen. Telkens wanneer zij of hij een nieuw artefact of artistiek idee inbrengt, moet de sociale omgeving ervan overtuigd worden dat het wel degelijk om een kunstwerk gaat. Performativiteit en virtuose taligheid gaan dan ook een contrale rol spelen binnen de kunstwereld.

De basiscode kunst/niet-kunst waar de neo-avantgardistische kunstwereld om draait, mag nu volgens de strikte regels van de moderniteit niet verstoord worden door codes van andere waarderegimes. Maar dat geldt niet alleen voor de kunst. Ook de politieke code mag niet zomaar infiltreren bij de economische code, of omgekeerd. Wanneer de code geld/geen-geld gaat meespelen in het politieke bedrijf is er al gauw sprake van corruptie. In het geval dat de politiek zich inhoudelijk met kunst gaat bemoeien wordt het artistieke herleid tot politieke representatie of 'staatskunst'.

Belangrijk is dat autonomie vanuit sociologisch oogpunt een typische verworvenheid is van de moderniteit; dat geldt overigens niet alleen voor de kunsten, maar voor ieder maatschappelijk deelsysteem. Veel (maatschappij-) kritische uitingen en ethische oordelen in de publieke opinie steunen dan ook op de gedachte dat de autonomie van een deelsysteem, veld of subdomein gerespecteerd moet worden. Subwerelden dienen 'zuiver' te blijven. Die zuiverheid wordt bedreigd wanneer het ene deelsysteem zijn centrale code aan een ander deelsysteem opdringt. In dit licht begrijpen we bijvoorbeeld onmiddellijk waaruit de kritiek op een theocratie bestaat: vanuit een modern standpunt worden daarin politieke en religieuze codes gemengd. Autonomie in de hedendaagse kunst betekent in dat verband dat het verkeerd is om de code kunst/niet-kunst te laten bezoedelen door de code geld/geen-geld, want dan zou men zich schuldig maken aan 'commerciële kunst'. Maar ook de code macht/geen-macht dient niet mee te spelen in het artistiek bedrijf, om het ontstaan van staatskunst te vermijden.

Pierre Bourdieu (1977 en 1992) heeft aangetoond dat het artistieke autonomiebegrip zeer ambivalent is. Volgens deze Franse socioloog kan er immers geen universele overeenstemming over 'het schone' worden bereikt, zoals Immanuel Kant nog dacht. Het schone is de inzet van een permanente strijd om de

macht binnen een afgebakend veld. Hetzelfde geldt voor het vaststellen van de grens tussen kunst en niet-kunst. De inzet van die strijd is onder meer het verwerven van (symbolisch) kapitaal. Dat het in de kunstwereld uiteindelijk om prestige en geld draait, wordt door haar bewoners echter systematisch verdrongen, aldus Bourdieu. De crux van zijn theorie is dus een ontmaskerende strategie. Hij wil laten zien dat het idee van pure kunst of een 'zuiver' kunstenveld een illusie is ofwel – zoals de Franse socioloog dat zelf noemt – tot een louter 'collectief geloof' behoort.

De kunstsociologie van Bourdieu is vanaf de late jaren 1990 fel gecontesteerd. Hij zou onder meer het kunstwerk zelf en de artistieke arbeid niet serieus genoeg nemen. Door alles te reduceren tot een strijd om de macht en het onderliggend kapitaal – of dat nu sociaal, symbolisch, cultureel of economisch kapitaal is – zouden intrinsieke en autonome artistieke logica's uit het oog worden verloren. Die kritiek kwam niet alleen van kunsthistorici en -wetenschappers, maar ook vanuit de sociologie zelf (Heinich, 1998) alsmede uit de wetenschapsfilosofie (Latour, 1994).

De waardesociologie van Boltanski, Thévenot en Chiapello die wij hier inzetten, kan eveneens als een impliciete kritiek op Bourdieu worden gelezen. De drie auteurs gaan er net als Latour vanuit dat individuele actoren altijd al hybride wezens zijn. Ook de meest idiosyncratische of onaangepaste kunstenaar moet bijvoorbeeld werk verkopen of op andere manieren aan geld komen. Daarvoor moet hij compromissen sluiten met de marktwereld of – binnen het domestieke domein – zijn vrienden, familie of partner aan zich binden. Wel is het zo dat personen binnen een specifieke wereld meer of minder 'grandeur' kunnen nastreven en verwerven. Grandeur betekent weliswaar dat men een sociaal draagvlak heeft en erkenning krijgt, maar houdt meer in dan louter prestige of symbolisch kapitaal. De persoon die in een specifieke wereld 'grandeur' geniet, is immers ook loyaal ten aanzien van de actoren in de wereld die hem of haar 'groots' hebben gemaakt. Die loyaliteit grenst in sommige gevallen aan zelfopoffering. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat nogal wat kunstenaars in relatieve armoede leven. Ze ontzeggen zichzelf materiële welvaart om hun leven aan de kunst te kunnen wijden. Dit is een aspect waar de Nederlandse econoom en kunstenaar Hans Abbing op wijst in zijn boek met de veelzeggende titel *Why are artists poor?* (2002). Dat betekent echter niet dat de kunstenaar, zoals gezegd, geen concessies hoeft te doen om brood op de plank te krijgen. Van belang is volgens Boltanski en Thévenot dat artistieke autonomie altijd een relatief of gradueel gegeven is. Men kan zich meer of minder aan de kunst wijden, en men kan zich daarvoor andere zaken – zoals geld, maar ook (politieke) macht – in zekere mate ontzeggen. Het hangt er maar vanaf hoeveel men in een wereld wil investeren, en in welke mate men er de nodige beproevingen voor wil doorstaan.

Op basis van een analyse van politiek-filosofische teksten, maar ook van managementboeken en andere praktische vakliteratuur stellen Boltanski en Thévenot (1991) dat er zes werelden binnen de maatschappij te onderscheiden zijn, met ieder hun eigen waarden. Deze noemen ze de wereld van de inspiratie, de domestieke wereld, de wereld van de roem, de civiele wereld, de markt en de industriële wereld. Later zullen Boltanski en Chiapello (1999) daar nog een zevende wereld aan toevoegen, namelijk de projectstad. Al deze werelden hebben een eigen 'hoger gemeenschappelijk principe' waarnaar gestreefd wordt. Maar iedere wereld geeft een andere invulling aan wat waardigheid betekent, en iedere

wereld heeft zo zijn centrale subjecten of protagonisten. Bovendien verschillen de investeringen die men moet doen, de testen die men moet doorstaan en de bewijzen die men moet leveren om waardigheid of 'grandeur' te verwerven. Tenslotte kent ook iedere wereld zijn eigen valstrikken en tekenen van verval.

Om de hybridisering van de hedendaagse kunstpraktijk te kunnen analyseren hebben we deze waarderegimes ingezet in zowel de kwantitatieve als de kwalitatieve fase van het onderzoek. In de enquête lieten we de respondenten een aantal gegeven waarden inschalen van 'helemaal niet belangrijk' tot 'heel belangrijk'. Die inschaling moesten ze steeds drie keer maken: eerst voor het belang van de waarde binnen het eigen kunstenaarschap; vervolgens voor het belang ervan binnen de gevolgde kunstopleiding; en ten slotte voor het belang ervan in de professionele wereld van de hedendaagse kunst. Met deze methode hoopten we eventuele spanningen te detecteren tussen deze drie domeinen. Voor de bevraging van de waarderegimes tijdens de diepte-interviews bedachten we een 'kaartspel'. Op basis van de literatuur formuleerden we per wereld drie waarden. Deze waarden werden op aparte kaartjes gedrukt, wat voor de zeven werelden een totaalset van 21 kaartjes opleverde. De respondenten werd gevraagd om eerst vijf waarden te kiezen en te becommentariëren die ze belangrijk vonden; vervolgens om twee waarden te selecteren waartussen ze een conflict of een spanning hebben ondervonden; en ten slotte om vijf waarden te kiezen die ze tijdens hun loopbaan als 'een probleem' hadden ervaren. Aan de hand van dit basale spel konden we de waardehiërarchie van de respondenten achterhalen en tevens inzicht krijgen in hun interpretaties van die waarden en hun omgang ermee in de dagelijkse praktijk.

Aangezien dit 'waardeonderzoek' tamelijk centraal staat in onze studie, zullen we hieronder de verschillende werelden van Boltanski, Thévenot en Chiapello toelichten. De Franse wetenschappers geven hun inzichten soms slordig, onvolledig of inconsequent weer. In dat geval zullen we commentaar leveren, de noodzakelijke toevoegingen doen of de theorie naar onze hand zetten. De theoretische omschrijving van iedere wereld wordt afgerond met een toelichting van de manier waarop we deze operationeel hebben gemaakt in het onderzoek.

We beginnen het verhaal met de wereld die Boltanski en Chiapello later hebben toegevoegd: de projectstad. We doen dat onder meer omdat deze wereld en de bijbehorende waardehiërarchie nauw aansluiten bij de centrale these van het postfordisme. Bovendien geeft de projectstad een herkenbaar beeld van de sociale logica's die de kunstwereld, de creatieve industrie en bij uitbreiding zelfs de gehele dienstensector en kenniseconomie van vandaag kenmerken.

### 2.4.1 De projectstad: projecten en netwerken

In *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999) omschrijven Boltanski en Chiapello aan de hand van de discoursverschuiving in managementboeken hoe de projectstad zich vanaf het eind van de jaren 1960 ontwikkelt. Uit deze historische contextualisering valt af te leiden dat de werelden van deze auteurs geen eeuwigheidswaarde hebben. In bepaalde perioden zal een wereld dominantier zijn dan in andere fasen van de geschiedenis. Dat geldt zeker voor de projectstad – een wereld waarvan de ontwikkeling niet toevallig historisch samenvalt met die van het postfordisme.

Binnen deze wereld behoort *netwerken* tot het algemeen gemeenschappelijk principe. Mensen en dingen met veel connecties worden hoog gewaardeerd.

Connecties worden meestal slechts tijdelijk gemaakt voor het realiseren van een project. Wie veel grandeur heeft binnen de projectstad is voortdurend in actie, of sterker, laaft zich aan een orgie van activiteiten. Hij of zij geniet aanzien omwille van zijn onmisbaarheid voor een project, wanneer er meerdere projecten moeten worden gecombineerd of omdat men voortdurend tussen het ene project en het andere moet schakelen. De natuurlijke relaties binnen een netwerk bestaan uit tijdelijke verbindingen; vaste contracten of familiale en al te lokale bindingen horen daar niet bij. Het adressenbestand is goud waard voor de netwerker, maar z/hij hecht ook bijzonder veel belang aan vertrouwen. Wanneer juridische of traditionele banden in een samenleving losser worden, dienen wederzijdse relaties immers op een ander fundament te steunen. Vertrouwen behoort tot de weinige principes op basis waarvan verbindingen kunnen worden opgebouwd en onderhouden. Er wordt tegen die achtergrond veel vergaderd, overlegd, gecommuniceerd en gedineerd binnen het netwerkregime. Debatten, discussies, studiedagen, workshops, colloquia, evaluatiegesprekken, vormen van individuele coaching en therapeutische sessies spelen een cruciale rol in het maken en eventueel kraken van vertrouwensrelaties. Dat geldt trouwens ook voor de informele uitwisseling van roddel en andere 'weetjes'.

Om een 'groots' man of vrouw te zijn in deze projectstad moet men immer enthousiast en geëngageerd zijn, en bovendien flexibel en 'adaptief'. De projectarbeider is immer tolerant, mobiel, 'in touch' of 'on line' – ook in het weekend en tijdens de vakantie. Hij weet hoe hij anderen moet stimuleren en is altijd aanspreekbaar op een nog niet ontgonnen potentieel. Mensen die deze eigenschappen bezitten zijn vaak 'de expert' en vooral de 'coach', maar binnen de hedendaagse beeldende kunstwereld gaat het vaak om de zogenaamde onafhankelijke curator (Gielen, 2010). Dat zijn dan ook de protagonisten van de netwerkwereld. Hun relaties steunen op informele verhoudingen, tijdelijke en strategische bondgenootschappen, overeenkomsten, allianties en 'links'. De *losers* van de projectstad zijn daarentegen intolerante, inflexibele, autoritaire en rigide figuren. Maar ook mensen die immobiel zijn of te lokaal geworteld moeten het ontgelden. Ze laten eenvoudigweg te veel kansen voorbijgaan. Immobiliteit is binnen het netwerkregime een grote handicap.

De projectstad komt tenslotte tot verval wanneer relaties te rigide of stabiel worden. Een netwerk moet immers voortdurend in beweging zijn en nieuwe verbindingen maken om te evolueren. Wanneer netwerken te familiair worden kunnen ze aanleiding geven tot corruptie, privileges en zelfs malafide transacties. Verval kan eveneens ontstaan wanneer het algemene principe van de projectstad te ver of tot in het absurde wordt doorgetrokken. Zo wordt de netwerker die enkel netwerkt omwille van het netwerk, na een tijdje 'leeg' bevonden. Wie kortom geen inhoud meer aanlevert, niets nieuw inbrengt, weinig eigen ideeën heeft, krijgt al gauw het stempel van parasiet. Maar ook netwerken die enkel nog bestaan omwille van het netwerk, en niet meer omwille van een inhoudelijk project, zullen verdampen zodra ze ongeïnspireerd of vervelend worden bevonden.

We hebben de projectstad in ons kwantitatief onderzoeksluik niet geoperationaliseerd, omdat binnen deze wereld ook karaktertrekken van andere werelden of waarderegimes voorkomen, zoals die van de inspiratie, de markt en de industrie. Het netwerkregime is vanuit analytisch oogpunt met andere woorden een compromis, een 'onzuivere' wereld. Het was daarom niet mogelijk om helder

afgebakende indicatoren aan te geven die het netwerkregime van andere werelden zouden kunnen onderscheiden. Dat neemt niet weg dat de projectstad bijzonder bruikbaar is als omschrijving van de wereld waarin de hedendaagse kunstenaar functioneert. Veel kunstenaars en andere ‘creatieven’ werken immers sinds jaar en dag met tijdelijke of helemaal zonder contracten. Onder kunstenaars klinkt ook geregeld de klacht dat men alsmaar flexibeler en ‘socialer’ moet zijn. Daarmee doelt men op de netwerken die men moet onderhouden en de openingen en recepties waarop men verwacht wordt. Deze sociale investering vormt soms een zware last voor kunstenaars die een autonome praktijk willen ontwikkelen en onderhouden.

In het kwalitatieve luik van het onderzoek zijn we daarom uitvoerig ingegaan op de projectstad of het netwerkregime. Voor deze wereld hanteerden we de waarden ‘flexibiteit’, ‘aanpassingsvermogen’ en ‘netwerken (met mensen en organisaties uit de professionele kunstwereld)’. Dit zijn kenmerken die niet alleen letterlijk in de theorie van Boltanski en Chiapello zijn terug te vinden, maar ook veelvuldig binnen het dispositief van het postfordisme opduiken.

## 2.4.2 De wereld van de inspiratie

Binnen de wereld van de inspiratie<sup>2</sup> staat het bizarre, het ongewone, het etherische, maar vooral het onuitsprekelijke centraal. De protagonisten van deze wereld zijn figuren met passie en de wil om te creëren: niet alleen kunstenaars, volgens Boltanski en Thévenot, maar ook dromers, fantasten, visionairs, kinderen en zelfs monsters. De creatiedrang kan voortspruiten uit het eigen intellect, uit gemoedsstemmingen, het onbewuste, de wil van het eigen lichaam of uit dromen. Ook alcohol en drugs kunnen ter stimulering dienen. Wie in de wereld der inspiratie wil investeren, moet ontsnappen aan de alledaagse sleur en ingesleten gewoonten. Men stelt alles, inclusief zichzelf en de wereld voortdurend in vraag. Men daagt het leven uit, zoekt permanent het risico op. Wie ‘grandeur’ binnen dit waarderegime wil verkrijgen, moet autonoom, uniek en authentiek zijn. Relaties worden niet in tactische netwerkformaties beklonken, maar zijn veeleer het gevolg van onverwachte ontmoetingen en spontane ontdekkingen. De echte kunstenaar is altijd een nomade, al was het maar een zwerver in eigen gedachten. Hij hoopt op aanvallen van genialiteit, verlichting of intuïtie.

De geïnspireerde dreigt ten onder te gaan wanneer hij verzandt in gewoonten en patronen, de wereld te nuchter tegemoet treedt of zijn zaakjes routineus wil regelen. De wereld van de inspiratie kan echter evenzeer ten gronde gaan wanneer het hoogste goed tot in het absurde wordt nagestreefd of doorgevoerd. Wie immers voortdurend via het ongewone, het onzekere en het risico de inspiratie zoekt, dreigt een ongeleid projectiel te worden. Wie zich niet enigszins schikt naar sociale regels of naar de regels van de kunst, dreigt geïsoleerd te raken of een *outsider-artist* te worden – amusant, maar irrelevant. Misschien wordt hij zelfs krankzinnig verklaard. Hierin ligt ook het belangrijkste verschil

2. Problematisch bij de omschrijving van deze wereld is dat Boltanski en Thévenot hier zowel religieuze als artistieke eigenschappen bij onderbrengen. Zo kan inspiratie zowel van God komen als uit het eigen ‘genie’ ontspruiten. Vanuit het standpunt van de moderniteit en de eerder omschreven functionele differentiatie lijkt het echter verstandig om transcendentale en geseculariseerde ingevingen strikt te scheiden.

tussen de wereld van de inspiratie en de projectstad. In de projectstad beperkt men zich wijselijk tot sociaal en economisch acceptabele risico's.

De protagonist uit de wereld van de inspiratie herinnert aan het romantische type van de kunstenaar-bohemien – een onaangepaste en marginale figuur uit het grijze gebied tussen gekte en genialiteit. Toch heeft hij een zekere status, onder meer doordat hij met zijn eigenzinnigheid juist de heersende waarden van de burgermaatschappij incorporeert: individuele vrijheid en authenticiteit – liberale waarden die met hun negentiende-eeuwse wortels nog steeds worden gecultiveerd binnen de hedendaagse consumptiemaatschappij. Bepaalde opvattingen over het kunstenaarschap passen bijzonder goed in de hegemonie van het postfordisme. Tegenwoordig moet iedereen liefst creatief en authentiek zijn. De kunstenaar is een rolmodel voor de gehele samenleving.

De wereld van de inspiratie werd zowel in het kwantitatieve als in het kwalitatieve luik van het onderzoek gesondeerd. In de enquête hanteerden we de waarden 'inspiratie', 'zelfontplooiing' en 'authenticiteit'. Bij de diepte-interviews gingen we vervolgens dieper in op 'inspiratie', 'authenticiteit' en 'uitzonderlijkheid'.

### 2.4.3 De domestieke wereld

De hoogste principes binnen het domestieke domein zijn voortplanting, traditie en respect voor hiërarchische verhoudingen. De weg naar grandeur is hier geplaveid met wijsheid, eerlijkheid, weldadigheid en waardigheid. Hier doet men bij voorkeur 'gewoon' en gebruikt men zijn 'gezond verstand'. Protagonisten binnen het domestieke waarderegime zijn de moeder- en vaderfiguur, maar ook – wellicht relevanter voor de kunstwereld – de figuur van de 'meester-leraar'. In deze wereld dient men zich volgens de regels of de etiquette te gedragen. Er bestaat respect voor titels en graden zoals in het premoderne academische kunstsysteem. Men doet zijn plicht en investeert in de onderlinge harmonie. Relaties steunen op autoriteit, eer, verantwoordelijkheid en onderwerping. Binnen de domestieke wereld stijgt men niet in de waardehiërarchie door het volgen van abstracte of formele regels, maar door zelf het goede voorbeeld te geven. Waardering en vertrouwen worden altijd op persoonlijke basis verworven en uitgedrukt.

Deze huiselijke wereld kan ten slotte in verval raken door onbeleefdheid en gebrek aan respect, of door roddels en indiscretie. Wanneer men geheimen van binnen de domestieke sfeer naar buiten brengt, schaadt men immers het hele gezin, de commune, de sekte of de artistieke beweging. Ook hier kan gewezen worden op het risico van ondergang door overdrijving. De integriteit van het domestieke kan geschaad worden door incestueuze verhoudingen, incrementalisme en school- en adeptvorming.

Voor het kwantitatieve onderzoeksluik hanteerden we voor de wereld van de inspiratie de noties 'traditie' en 'canon'. In het kwalitatieve luik werden dat 'traditie', 'intimiteit' en 'respect'.

### 2.4.4 De wereld van de faam

De wereld van faam en beroemdheid steunt op de publieke opinie als algemeen gemeenschappelijk principe. Dit betekent dat het aanzien van personen of zaken bepaald wordt door hun reputatie. In deze wereld dient men telkens opnieuw de

aandacht te trekken. De wereld van de faam is met andere woorden een aandachtsregime dat drijft op een narcistisch verlangen naar erkenning. De protagonisten zijn hier sterren en hun fans, 'personalities', opinieleiders en journalisten. Media, merken en public relations spelen een cruciale rol. Wie in deze wereld grandeur wil verwerven dient volgens Boltanski en Thévenot voortdurend geheimen te onthullen. Om status te verkrijgen of te behouden moeten sterren hun privéleven grotendeels prijsgeven. In plaats daarvan bouwen zij een publiek imago op. De beroemdheid moet regelmatig in de openbaarheid kunnen worden waargenomen en herkend. Relaties in deze wereld worden gestuurd door principes van verleiding, promotie, overtuiging en beïnvloeding. De wereld van de faam is met andere woorden ook de wereld van de propaganda. Allerlei instrumenten kunnen daarvoor worden ingezet: van persconferenties tot geruchtencampagnes.

Het bewijs van succes of grandeur wordt in deze wereld geleverd door iemands bekendheid. Wie banaal bevonden wordt of in de vergetelheid raakt, gaat ten onder. Ook hier kunnen we de inzichten over verval van Boltanski en Thévenot weer consequent doortrekken. Wie op het ziekelijke af de publieke opinie zoekt, zal daarin juist 'oplossen'. Door zich compleet te richten op de publieke beeldvorming verliest men aan eigenheid. De kunstenaar of kunstorganisatie die volledig wil tegemoetkomen aan de vraag van 'het publiek' heeft dat publiek uiteindelijk niets meer te bieden. Men verliest zichzelf in de waan van de dag.

In het kwantitatieve luik van ons onderzoek werd de wereld van de faam geoperationaliseerd met de noties 'bekendheid', 'erkenning' en 'zichtbaarheid'; in het kwalitatieve luik met 'beroemdheid', 'media-aandacht' en 'publieke belangstelling'.

## 2.4.5 De civiele wereld

Ook in het civiele waarderegime speelt de publieke opinie een belangrijke rol. Deze wereld draait om de gemeenschap en het gemeenschappelijke draagvlak. Actoren die hier willen 'scoren', stellen zich ten dienste van het algemeen belang. Participatie, emancipatie en burgerrechten staan centraal in deze wereld. Men kan hier enkel een centrale rol spelen als vertegenwoordiger van een collectief, zoals vakbondsafgevaardigden, democratisch verkozen politici, en voorzitters van (belangen-)verenigingen. In deze wereld investeert men door afstand te doen van het particuliere belang en bij te dragen aan solidariteit, verbondenheid of gemeenschapszin. Relaties worden er bepaald door middel van verenigingsleven, collectieve actie en mobilisatie. Protagonisten worden aangewezen via verkiezingen of door afvaardiging. Wetteksten, regels en statuten omschrijven en bewaken de procedures. De wereld van het burgerschap kan ten slotte ten onder gaan door isolatie van individuen of minderheden, door verdeeldheid en gebrek aan solidariteit. Maar anderzijds kan de civiele wereld ook vastlopen door de excessieve focus op het collectieve belang, waardoor de individuele stem niet gehoord wordt. Overdreven aandacht voor de procedures en het besluitvormingsproces kan leiden tot bureaucratisering, verlamming en impasse.

In het surveygedeelte van ons onderzoek werd de civiele wereld geëvoceerd door de noties 'maatschappelijk engagement' en 'algemeen belang'; in de diepte-interviews gebruikten we 'publiek debat', 'maatschappelijk engagement' en



‘gemeenschapsvorming’. De laatste twee begrippen refereren aan de opkomst van *community art* in de kunstwereld. Dit artistieke genre probeert artistieke en civiele waarden met elkaar te verzoenen (De Bruyne en Gielen, 2011).

## 2.4.6 De markt

Het waarderegime van de markt is wellicht het meest bekende. Hier zijn de centrale principes competitie, rivaliteit en winstbejag. Ook de ‘democratische’ eis dat iedereen moet kunnen meedingen (tegen de juiste prijs) is een voorwaarde voor een optimale marktwerking. Op de markt heeft alles dat begeerlijk en verkoopbaar is waarde. Het ultieme oordeel over goederen op de markt komt tot uitdrukking in de verkoopprijs. Bezitsdrang en het verlangen naar materiële goederen, maar ook zelfzucht bepalen de commerciële dynamiek. De protagonisten van de markt zijn de zakenman, de handelaar, de makelaar, de cliënt en uiteraard de consument. Binnen de kunstwereld zijn de veiling, de kunstbeurs en de galerie samen met de privéverzamelaar de centrale vertegenwoordigers van de markt. Pierre Bourdieu noemde de galerie niet voor niets een ‘culturele bankier’, omdat deze instelling cultureel en symbolisch kapitaal weet om te zetten in geld.

Welvaart en luxe zijn het hoogste goed op de markt, en om dit te bekomen moet men altijd opportunist zijn – letterlijk: de opportuniteiten of kansen die zich voordoen weten te grijpen. Een markt functioneert alleen optimaal, wanneer men emotioneel afstand kan doen van de eigen goederen. Zo mag bijvoorbeeld de kunstenaar niet zodanig gehecht raken aan zijn werk, dat hij het niet meer kan loslaten. Commodificatie gaat dus altijd gepaard met ‘onthechting’ of vervreemding – wat in het uiterste geval ook tot onverschilligheid kan leiden.

Een markt raakt in verval wanneer monopolievorming de vrije concurrentie tegengaat of een kartel de onderlinge rivaliteit en het vrije mededingen belemmert. Maar de marktwerking kan zichzelf ook frustreren wanneer men het marktprincipe al te extreem najaagt. Wie alleen nog maar winst wil maken en verslaafd raakt aan geld omwille van het geld, zal zijn liquide middelen niet meer willen inruilen voor productie- of consumptiegoederen, waardoor de markt blokkeert. Wanneer geld los komt te staan van materiële en immateriële goederen en men alleen nog maar geld met geld gaat genereren, ontstaat er een virtuele wereld die zich loszingt van de onderliggende realiteit.

In het kwantitatieve luik van het onderzoek werd de wereld van de markt geëvoceerd met de notie ‘financieel succes’. Bij de diepteinterviews werden de kaartjes met de begrippen ‘geld verdienen’, ‘concurrerend zijn’ en ‘competitie’ op tafel gelegd.

## 2.4.7 De wereld van de industrie

Binnen het industriële waarderegime zijn efficiëntie, performativiteit en toekomstgerichtheid de voornaamste principes. Veel belang wordt gehecht aan de betrouwbaarheid, meetbaarheid en vergelijkbaarheid van procedures, en aan een goed functionerende technologische en logistieke ondersteuning. De protagonisten van deze wereld zijn de professional, de specialist en de vakman. Zij worden gewaardeerd om hun vakkennis en het werk dat ze leveren. Binnen de wereld van de industrie stelt men duidelijke doeleinden voorop en weegt men

zorgvuldig de middelen af om dat doel te bereiken. Dit is wat de socioloog Max Weber aanduidde als doelrationaliteit. In de industriële wereld wordt veel geïnvesteerd in productontwikkeling en innovatie. De waarde van producten (maar ook van werknemers) probeert men vast te leggen door het gebruik van vaste maatstaven en evaluatiesystemen. Vergelijkingsmethodes worden proefondervindelijk vastgesteld. Het meten van kwaliteit en prestaties krijgt dus veel aandacht.

De naam van het industriële waarderegime betekent overigens niet dat men het enkel aantreft in fabrieken, aan lopende banden of bij machinaal gestuurde arbeid. Ook het wetenschappelijk bedrijf, het ambtelijk apparaat en de bureaucratie bedienen zich van observatiemethodes en controleprocedures die we onder de gemeenschappelijke noemer 'fordisme' zouden kunnen scharen.

Het verval van de industriële wereld begint op het moment dat mensen als louter instrumenten in het systeem worden gezien. Wellicht evoceert Charlie Chaplins *Modern Times* nog het best een industriële wereld die tot in het absurde is doorgevoerd.

Voor het kwantitatieve onderzoeksluik werd de wereld van de industrie vertaald naar de begrippen 'doelgerichtheid', 'professionalisme' en 'efficiëntie'. In het diepte-interview werden kaartjes met de woorden 'ambachtelijkheid', 'ondernemerschap' en 'resultaatgericht werken' gebruikt.

## 2.4.8 Conflicten en compromissen binnen het postfordisme

Omdat in de verschillende werelden uiteenlopende waarden centraal staan, kunnen ze met elkaar in conflict komen. In het ene domein kan er met onbegrip en kritiek gereageerd worden op het andere. Een van de doelen van ons onderzoek is om empirisch vast te stellen welke conflicten onze respondenten zelf ervaren, hoe ze daarmee omgaan en welke compromissen ze sluiten.

Om een compromis tussen twee werelden te bereiken is er volgens Boltanski en Thévenot behoefte aan een 'common good'. Daarvoor kunnen compromisobjecten worden ingezet. Een voorbeeld is de ideeënbuis of suggestiebox, die de eis van klantvriendelijkheid uit de marktwereld verzoent met het belang van representatie en inspraak uit de civiele wereld. Een compromis is echter altijd fragiel, en kan telkens opnieuw uitmonden in een clash tussen twee werelden.

Voor ons onderzoek is van belang dat juist in het compromis tussen werelden de hybride figuur wordt geboren. Daarmee keren we terug naar onze centrale these over het postfordisme. Vanuit de waardesociologie van Boltanski c.s. gezien, betekent postfordisme misschien alleen het permeabel worden of wegvallen van de grenzen tussen waarderegimes. Het postfordisme eist bijvoorbeeld dat we regelmatig thuis werken, maar ook dat we op het werk 'authentiek' zijn (Fleming, 2009). De werknemer wordt dus verondersteld te kunnen omgaan met de grensvervaging tussen de domestieke wereld en het domein van de markt en industrie. De eis van creativiteit op de werkvloer impliceert op vergelijkbare wijze dat de wereld van de inspiratie doordringt in de wereld van de industrie.

De opkomst van de culturele en creatieve industrie als maatschappelijk fenomeen kunnen we dan ook zien als een symptoom van de grensvervaging tussen waarderegimes. De combinatie van globalisering, postfordisme en neoliberale politiek maakt dat de grenzen tussen de regimes moeten worden herbekeken. Wat ons interesseert is hoe autonome beeldende kunstenaars met

deze sociaal-economische veranderingen omgaan. Welke strategieën en tactieken ontwikkelen zij om binnen deze context artistiek en maatschappelijk overeind te blijven? Welke *skills* hebben zij hiervoor nodig, en welke competenties worden daarvoor in de opleiding aangeleerd?

## 3. Onderzoeksresultaten



Het vorige deel van dit rapport was gewijd aan het theoretisch kader, de hypotheses en de onderzoeksvragen. In dit derde deel presenteren en interpreteren we de onderzoeksresultaten.

Zoals vermeld werd met zowel kwantitatieve als kwalitatieve onderzoeksmethodes gewerkt. De uitkomsten van de survey (het kwantitatieve deel van het onderzoek) dienden in eerste instantie als basis voor een algemeen kader. De uitkomsten van de kwalitatieve diepte-interviews zijn vervolgens ingezet om de kwantitatieve gegevens te commentariëren, te nuanceren, in te kleuren, maar ook kritisch te toetsen. De lezer treft in dit deel dus zowel statistische gegevens aan als citaten uit de afgenomen diepteinterviews (geanonimiseerd).

De rapportage begint met de vraag of we op grond van onze onderzoeksresultaten daadwerkelijk kunnen spreken van een hybridiseringstendens in de kunst, én hoe die hybridisering er dan uitziet. Vervolgens gaan we dieper in op de relatie tussen (autonome) kunst, werk en inkomen (3.2). De uitkomst van het spel tussen die drie is immers doorslaggevend voor de individuele beslissing om al dan niet een autonome kunstpraktijk te ontwikkelen of aan te houden. Logisch volgt daarop een analyse van de beweegredenen van alumni die gestopt zijn met hun artistieke praktijk (3.3). In 3.4 valt de blik op de kunstopleidingen van de respondenten. Beter geformuleerd: er wordt door de bril van de geïnterviewden naar hun scholing gekeken. Hoe evalueren ze die? Zien we daarbij verschillen tussen cohorten of nationaliteiten? Vervolgens wordt in 3.5 dieper ingezoomd op noties als 'kwaliteit' en 'autonomie'. Hoe kijken alumni tegen die begrippen aan? Wat verstaan ze onder een 'goed beeldend kunstwerk'? En kan hier weer een verschil tussen cohorten en nationaliteiten worden vastgesteld? In 3.6 wordt de theoretische notie van *deskilling* gekoppeld aan wat we te weten zijn gekomen over de professionele inzetbaarheid van kunstenaars en de accenten die in de opleiding worden gelegd. Nationaliteit staat centraal in het daaropvolgende onderdeel, waarin we nagaan of er wezenlijke verschillen bestaan tussen de situatie van beeldend kunstenaars uit Nederland en Vlaanderen. Beide politieke entiteiten hebben immers een verschillend cultuur- en onderwijsbeleid. Vallen de effecten daarvan ook binnen de door ons verzamelde data te detecteren?

In 3.8 staat de koppeling met het theoretische werk van Boltanski, Thévenot en Chiapello centraal. Daarin analyseren we hoe alumni waarderegimes inzetten om hun alledaagse leven en werk niet alleen betekenis, maar ook effectief vorm te geven. Met behulp van deze theorie, de in deel 2 geschetste inzichten van Bureau en Shapiro en de eigen empirische data komen we ten slotte volgens de regels van de *grounded theory* (waarin theorie en empirie in nauwe dialoog met elkaar staan) tot een globale typologie van alumni van autonome beeldende kunstopleidingen (3.9). Gekoppeld aan die typologie worden een aantal specifieke strategieën onderscheiden die de alumni hanteren om te reageren en te overleven binnen de postfordistische conditie. Deel 3 eindigt met een coda waarin de mogelijke betekenis van deze strategieën voor andere beroepsgroepen wordt aangestipt.

### 3.1 De hybride kunstpraktijk

Is er sprake van een trend van hybridisering in de beeldende kunst? Het antwoord luidt voorzichtig bevestigend, maar moet met enig voorbehoud worden omkleed.

We hanteren in ons onderzoek de volgende definitie van een hybride kunstpraktijk: ten eerste moet er binnen de praktijk van een kunstenaar sprake zijn van zowel autonome als toegepaste artistieke werkzaamheden, en ten tweede

moet het onderscheid tussen deze autonome en toegepaste werkvormen geheel of gedeeltelijk vervagen. 85 van de 204 respondenten antwoorden bevestigend op de vraag of zij een hybride kunstpraktijk hebben (tabel 3.01). Dit komt neer op een aandeel van 41,7%. Toch blijken niet al deze respondenten autonome en toegepaste werkvormen te combineren. Uiteindelijk kunnen 52 van de 247 respondenten (21,1%) beschouwd worden als een hybride kunstenaar volgens de door ons opgestelde definitie (tabel 3.02)<sup>3</sup>.

107 respondenten, dat wil zeggen circa 52% van de actieve beeldend kunstenaars, combineren autonome en toegepaste artistieke werkzaamheden (tabel 3.03). Van deze groep zegt 80% (88 respondenten) dat de combinatie autonoom-toegepast een zeker effect heeft gehad op het karakter of de vorm van hun autonome beeldende werk; een bijna even groot deel zegt dat men hierdoor genoodzaakt is geweest nieuwe vaardigheden of competenties te ontwikkelen (77,5%; 86 respondenten). Van deze groep zegt 69,4% (59 respondenten) dat het hybride karakter van de eigen beroepspraktijk in de loop der tijd is toegenomen. Bovendien denken 33 van hen (38,8%) dat hun artistieke werk meer hybride is dan dat van oudere generaties kunstenaars; 23 respondenten menen dat dat niet het geval is (27,1%), terwijl 29 respondenten als antwoord gaven dat zij het niet weten (34,1%).

Uit ons onderzoek valt op te maken dat hybriditeit in de hedendaagse beeldende kunst vooral economisch gemotiveerd is. Veel van de ondervraagde alumni hebben in de praktijk moeten onderkennen dat je van autonome kunst alléén niet of nauwelijks kunt leven. Ze hebben dit niet alleen persoonlijk ervaren, maar zien het ook om zich heen. Ze menen dat het bijna geen enkele kunstenaar lukt om van de kunst te leven, grote beroemdheden uitgezonderd. De meesten zoeken naar een pragmatische oplossing voor dit probleem, die hen in staat stelt toch nog een deel van hun tijd aan het eigen artistieke werk te besteden, al dan niet professioneel. Voor een groot deel van de alumni is 'hybridisering' in feite een deftig woord voor een praktijk van sappelen, bijklussen, kleine baantjes of opdrachten en hopen dat er nog tijd overblijft om kunst te maken.

Sommige kunstenaars, zoals deze afgestudeerde van Sint-Lucas Gent (1990, pluriactief<sup>4</sup>, nr 343), hebben hun artistieke verwachtingen neerwaarts moeten bijstellen: 'Ik maak niets meer voor mezelf. Het is allemaal in functie van wat de opdrachtgever vraagt. Nadelen zijn dat je eigenlijk je eigen kunst opzij moet zetten, uw eigen ego en ambities. (...) Ik ga niet zeggen dat ik ongelukkig ben, maar toch, ik ben daar wel van gestresseerd. Het beeld dat ik oorspronkelijk van de kunstenaar had, is volledig weg. (...) Ik ben kunstschilder, zeiden ze vroeger, maar dat bestaat nu niet meer. De meeste kunstenaars zijn tegenwoordig architect, designer, filosoof, videokunstenaar, fotograaf, kunstenaar... Ze zijn alles. Ze moeten ook meer en meer polyvalent zijn. Eerst had ik gedacht een kunstenaar te worden, ik wou een groot kunstenaar worden en ik maakte schilderijen. Maar op een bepaald moment voelde ik: iedereen zegt dat het mooi werk is, maar ik verdien er wel mijn brood niet mee.'

3. Het verschil tussen de aantallen respondenten bij verschillende vragen is te verklaren door het interactieve karakter van de vragenlijst. Het antwoord op een bepaalde vraag is van invloed op de wijze waarop men de rest van de lijst zal doorlopen. Niet alle respondenten krijgen uiteindelijk dus dezelfde vragen te beantwoorden.

4. Voor een toelichting op de gehanteerde typologie van alumni – hybride, pluriactief, monolithisch, kunstgerelateerd, niet-kunstactief – zie 3.9 hieronder.

Uit de resultaten van ons onderzoek blijkt, zoals reeds gezegd, dat sommige respondenten die hun eigen kunstpraktijk als hybride beschouwen, toch niet voldoen aan het door ons gestelde criterium van een grensvervaging tussen autonome en toegepaste kunst. (Op dit 'meetverschil' tussen het kwantitatieve en kwalitatieve luik komen we later nog terug.) Hoewel ze zeggen de hybridiseringstendens om zich heen waar te nemen, doen ze tegelijkertijd hun uiterste best om het eigen autonome creatieve domein te vrijwaren van verwatering. De geïnterviewden waar het hier om gaat, geven dus een eigen invulling aan de begrippen hybride en hybridisering. Sommigen menen dat ze hybride zijn enkel en alleen omdat ze in verschillende artistieke disciplines werken.

Voor een kleine minderheid is het vervagen van het onderscheid tussen autonome en toegepaste kunst echter wel degelijk een bewuste eigen keuze of strategie. Een alumna van AKV|St Joost (1975, hybride, nr 90) zegt: 'Ik zie geen onderscheid eigenlijk. Dat is het gekke. Ik ben altijd echt een atelierkunstenaar geweest, maar ik heb ook altijd wel uitstapjes gemaakt. (...) de beeldende kunst is daar wel voor 100% in verweven, dus werk of geen werk, er bestaat geen verschil. (...) ik ben haast 24 uur per dag werkzaam, alert zeg maar, omdat de beeldende kunst voor mij ook echt het leven betreft. Het begint bij mij niet als ik het atelier binnenstap. (...) Ook als ik een opdracht zou doen, dan komt het toch voort uit deze praktijk en deze vorm van met de dingen omgaan, en dat is een mentaliteit.'

Een alumna van ABV Tilburg, eveneens afgestudeerd in 1975 (hybride, nr 189), merkt op hoezeer de tijden veranderd zijn. Er is sinds de jaren negentig veel meer ruimte en waardering gekomen voor gemengde beroepspraktijken. 'Ik vind de mogelijkheden diverser geworden en er zijn meer gebieden aanwijsbaar. Vroeger waren autonome kunst en vormgeving echt gescheiden gebieden. Het ene was commercieel en het ander was bij voorkeur niet-commercieel. Nu zijn er veel meer mengvormen mogelijk die ook erkenning krijgen. (...) Van nature heb ik daar altijd behoefte aan gehad, maar toen ik in de tachtiger jaren als kunstenaar begon was dat over het algemeen *not done*. (...) De autonome beeldend kunstenaar moest in de beslotenheid van het atelier dingen ontwikkelen en als dat klaar was naar buiten brengen. Een gemengde beroepspraktijk werd toen helemaal niet gewaardeerd. (...) Dat was bijna een vloek. (...) De gemengde beroepspraktijk (...) was geen maatschappelijk gegeven. (...) In de zeventiger jaren en ook daarna nog was het in de beeldende kunst eigenlijk *not done* om als kunstenaar veel geld te verdienen, want dan was je commercieel bezig, dat was vies. Je mocht vooral niet commercieel bezig zijn.'

De uitspraken van deze vrouw vormen een aanwijzing voor het reële karakter van de postfordistische arbeidscondities. Waarden en waardebeleving zijn volgens haar grondig veranderd. Terwijl in de jaren 1980 een mengvorm tussen de wereld van de inspiratie ('niet-commercieel') en die van de markt ('commercieel') ongewenst was, is dit vanaf de jaren 1990 wel acceptabel geworden. Interessant om te observeren is ook hoe bij deze respondent de wereld van de industrie ('vormgeving') en die van de markt ('commercieel') hand in hand gaan. Op de vaststelling dat deze waarderegimes voor de meeste respondenten moeilijk van elkaar te scheiden zijn, komen we later nog terug.

Tijdens de diepte-interviews bleek hoezeer de waardebeleving de laatste decennia is veranderd. Een flink deel van de alumni beschouwt het toegepaste werk dat ze doen vooral als een bron van inkomsten, waarmee ze zichzelf vrijkopen om tijd te besteden aan de autonome productie. Men accepteert daarbij dat je in het toegepaste werk gebonden bent aan randvoorwaarden en mogelijk concessies



moet doen. Voor sommigen dient het vrije artistieke werk als een soort onderzoekspraktijk waarvan de resultaten kunnen worden 'toegepast' in opdrachtsituaties. In die gevallen is het toegepaste werk dus een afgeleide van de autonome praktijk – een in zekere mate verkoopbaar product.

Verder blijkt uit de toelichtingen die gegeven zijn op de survey-vraag of men zichzelf als een hybride kunstenaar beschouwt, dat de praktijk van niet-hybride kunstenaars veelal eenzelfde soort mix van activiteiten laat zien als die van de hybride kunstenaars, maar dat men voor zichzelf de zaken goed gescheiden houdt. Een andere mogelijkheid is natuurlijk dat de kunstenaar juist kiest voor het één (autonome of toegepaste kunst) en het ander laat vallen.

## 3.2 Kunst, werk en inkomen

Het probleem dat je van autonome kunst alléén niet kunt leven, wordt op verschillende manieren 'opgelost'. Sommige respondenten hebben een partner die genoeg verdient om hun inkomen aan te vullen, of het gezin te onderhouden. Anderen hebben een baantje, al dan niet gerelateerd aan de kunst, dat hen in staat stelt zichzelf te bedruipen. Uit de online enquête blijkt dat 33,7% van degenen die actief zijn als kunstenaar, betaald werk verricht buiten de kunst (niet-kunstgerelateerd werk; tabel 3.08). Sommigen onder hen hebben zelfs een voltijdse baan, waardoor ze alleen 's avonds en in het weekeinde nog aan hun kunst kunnen werken. Een deel van deze polyactieve kunstenaars verantwoordt deze keuze voor zichzelf met het argument dat hun creatieve competenties ook in dit betaalde werk worden aangesproken. Hierover later meer.

Een andere mogelijkheid voor kunstenaars om voor een eigen inkomen te zorgen is door zich geheel of gedeeltelijk te wijden aan toegepaste kunst of kunst in opdracht, in enigerlei vorm. Uit ons onderzoek blijkt dat 86% van de actieve kunstenaars een autonome beeldende praktijk combineert met toegepaste activiteiten als vormgeving, kunstopdrachten, illustratiewerk, lesgeven en dergelijke (zie tabel 3.02: de som van hybriden en pluriactieven als percentage van alle actieve kunstenaars). Dat kunstenaars voor een gemengde praktijk kiezen, heeft in de eerste plaats financiële redenen; daarnaast vinden velen het ook inhoudelijk bevredigend, omdat ze zo maatschappelijk actief zijn, contact hebben met andere mensen, en periodiek aan de eenzaamheid van de atelierpraktijk kunnen ontsnappen. (Velen zeggen dat ze met deze toegepaste activiteiten zouden doorgaan, ook als dat financieel niet meer per se nodig was.) Het nadeel is natuurlijk, zoals hierboven reeds gesteld, dat de tijd die de kunstenaar aan zijn of haar vrije werk kan besteden, hierdoor onder druk komt te staan, versnipperd en voortdurend bevochten moet worden. Bovendien dreigt het risico van inhoudelijk-artistieke compromittering. Een deel van de kunstenaars reageert hierop door voor zichzelf een scherp onderscheid tussen autonoom en toegepast aan te houden; zij zetten als het ware een 'hek' rond het autonome creatieve domein. Een alumna van AKV|St. Joost (1990, pluriactief, nr 269) zegt bijvoorbeeld: '[zo'n opdracht] is echt een heel apart ding, want dat heeft niet veel met de rest van mijn werk te maken. (...) Nee, bij mij [vervaagt het onderscheid] dus niet, maar ik kan me er wel iets bij voorstellen. (...) ik wil het juist gescheiden houden. Zo'n opdracht is zó anders dan de rest van mijn werk, dat het niet bedreigend is.'

Een ander deel hanteert precies de omgekeerde strategie: door het genoemde onderscheid sterk te relativiseren, verantwoorden ze voor zichzelf dat ze vooral

nog met toegepaste praktijkvormen bezig zijn. Een voorbeeld: ‘Toen ik een paar jaar in steen aan het werken was, kreeg ik de opdracht om in Amsterdam wat te doen voor een plein. En daar heb ik me toch met liefde aan overgegeven. Ik ervoer dat niet als een beperking of als iets wat afgedwongen werd (...). Het lag in de lijn van de dingen die ik toch al deed. (...) Ik vind eigenlijk dat de dingen die ik maak aibaar moeten zijn. En als je ze ergens neerlegt, moet er ook op gespeeld kunnen worden. (...) Dus voor mij vormt het geen beperking. Natuurlijk is er een kader, het werk moet in het stedenbouwkundig plan passen. (...) Ik vind het een groot voordeel hebben dat het werk ook een maatschappelijk geïntegreerd is, dat het gebruikt wordt. Dat het meer mensen raakt. En nadelen? Ja, je moet met een hoop praktische dingen rekening houden, maar dat is in het hele leven zo, volgens mij. Je kunt het allemaal als belemmerend en beperkend zien, maar het is vaak ook wel een uitdaging om met die dingen om te gaan. Dus ik heb niet het gevoel dat het zo beperkend is in dit geval. Het stoort mij niet’ (AKV|St.Joost, 1975, hybride, nr 145).

Bij de interviews stuiten we ook op de typische ondernemer of kleine zelfstandige: iemand met een commerciële instinct die kansen pakt, een eigen bedrijfje opricht en zo een bestaan opbouwt. Een voorbeeld is deze alumna van AKV|St.Joost (1990, kunstgerelateerd, nr 179), die een handelsonderneming in natuurverven heeft. ‘Ik heb naast mijn kunstenaarschap om in mijn onderhoud te voorzien altijd bepaalde projecten aangenomen. Ik heb om mijn brood te verdienen van alles gedaan op het gebied van schilderen en decoratie, huisschilderwerk, maar ook de restauratie van gebouwen, gewoon van alles. Dat deed ik dan een aantal weken en als ik daarmee voldoende verdiend had dan ging ik weer een paar weken aan mijn schilderijen werken. (...) Dat is eigenlijk altijd zo geweest, totdat ik mijn dochter kreeg. Toen werd het lastiger, want ik kon niet geld verdienen en tegelijkertijd kunst maken en ook nog voor een baby zorgen. Ik had natuurlijk geen vast inkomen, nog steeds niet, en ik werkte van ’s morgens vroeg tot ’s avonds laat aan die projecten. (...) Toen kreeg ik de mogelijkheid om een handelsonderneming te starten, doordat de distributeur er mee stopte. Ik kon het bedrijf overnemen.’ Sindsdien staat haar kunstenaarschap naar eigen zeggen op een laag pitje.

Interessant voor ons onderzoek zijn ook de alumni die laten blijken dat zij hun expertise als kunstenaar hebben kunnen aanwenden in een andere professionele context. Een aantal expliciete gevallen kwam tijdens de diepte-interviews aan het licht. Het eerste voorbeeld betreft een alumnus van AKV|St.Joost, afgestudeerd in 1990, die een baan heeft als interaction designer/software consultant. Na de academie heeft hij gedurende 5 jaar als kunstenaar gewerkt; daarna is hij een universitaire studie cognitiewetenschap gaan doen. Hij bevestigt nadrukkelijk dat hij zijn expertise als beeldend kunstenaar in zijn dagelijks werk gebruikt, en noemt daarbij de wil om dingen anders aan te pakken, het vermogen om vernieuwende ideeën te ontwikkelen, creativiteit, flexibiliteit, en een kritische blik. Tot zijn artistieke expertise rekent hij in dit verband ook het vermogen om de waarde in te zien van projecten die halverwege stranden. We hebben dus te maken met een respondent die de postfordistische ethiek aardig heeft geïncorporeerd. ‘Bij software-ontwikkeling gebeurt dat herhaaldelijk, dan wordt een project halverwege afgebroken. Ik ben daar dan totaal niet van onder de indruk. (...) Dat heeft iets te maken met mijn achtergrond natuurlijk. Ik ben [als kunstenaar] gewend om dingen te maken waar niemand op zit te wachten. (...) Dus ik heb inderdaad geleerd om kritisch te kijken en vooral de dingen vanuit meerdere standpunten te bekijken. (...) Ja, ik kom regelmatig met voorstellen om iets eens heel anders aan te pakken. En dat kan soms een 180° omgedraaide oplossing zijn’

(niet-kunstactief, nr 213). Hoewel deze respondent niet meer actief is als producerend kunstenaar, meent hij dat hij die stap wel ooit weer zou kunnen maken. In zijn huidige werkkring mist hij de intellectuele uitdaging enigszins.

Een tweede voorbeeld betreft eveneens een afgestudeerde van AKV|St.Joost uit 1990 (hybride, nr 276), die haar artistieke competenties toepast in een beleidsfunctie aan een kunstacademie. 'Ik zit heel erg in de onderliggende processen. Mijn kracht ligt in mijn vermogen om conceptueel en hybride te denken en in mijn creativiteit. Dat is wat ik inzet in het onderwijs en in de gesprekken die ik voer met kunstenaars of in bepaalde stichtingsbesturen waar ik in zit. (...) Die willen me hebben omdat ik gewoon een rare snuiter ben, omdat ik rare ideeën heb en dingen koppel. Door mijn associatief vermogen en doordat ik het idioom van managers én het idioom van kunstenaars beheers, kan ik koppelingen leggen. Dan denk je redelijk vernieuwend.' Omdat ze geen beeldend oeuvre heeft opgebouwd, noemt ze zichzelf geen kunstenaar, maar tegelijk vindt ze dat het begrip kunstenaar op de schop zou moeten. Ze meent dat hybridisering vandaag de dag een vereiste is, en dat het onderscheid tussen autonome en toegepaste kunst steeds minder belangrijk wordt. Ze hecht in dat verband meer belang aan context. Overigens heeft deze respondent na de kunstacademie nog een managementopleiding gevolgd. Bepaalde competenties die nodig zijn voor een hybride praktijk – in de sfeer van projectorganisatie, marketing en ondernemerschap – werden volgens haar op de kunstacademie onvoldoende ontwikkeld.

Tabel 3.09 geeft een overzicht van de artistieke en/of kunstgerelateerde beroepsactiviteiten die de alumni uitoefenen. Deze vraag is voorgelegd aan alle respondenten, dus zowel aan de 142 actieve kunstenaars onder hen als aan degenen die geen actieve kunstpraktijk (meer) hebben. De activiteiten die het vaakst genoemd worden, zijn: autonome atelierpraktijk (136 x), kunst in opdracht (60 x), tijdelijke installaties op locatie (55 x), vormgeving/design (44 x), les geven in het voortgezet onderwijs (43 x), grafisch/illustratie (41 x), werken in een kunstenaarsinitiatief of culturele instelling (41 x), en permanente vormen van kunst in de openbare ruimte (38 x).

Het (part-time) docentschap in het kunstvakonderwijs (academie of hogeschool) wordt slechts 24 maal genoemd. Nemen we de drie vormen van (kunst-)onderwijs en kunsteducatie echter samen, dan ontstaat een totaal aantal van 101.<sup>5</sup> Ook uit de diepte-interviews blijkt dat de klassieke combinatie van een eigen kunstpraktijk en een educatieve job nog steeds geliefd is. Voor kunstenaars is het wellicht relatief gemakkelijk om een onderwijssituatie op te vatten als een verlengstuk of uitbreiding van het eigen kunstenaarschap.

Gemiddeld besteden de alumni uit onze steekproef 32,2% van hun werkweek aan artistiek werk, 25,6% aan kunstgerelateerd werk en 41,5% aan werk dat niet aan kunst is gerelateerd. Gemiddeld halen zij 22,6% van hun inkomsten uit artistiek werk, 34,6% uit kunstgerelateerd werk en 42,7% uit niet-kunstgerelateerd werk (tabel 3.10). Deze percentages zijn niet onbelangrijk. Ze laten zien dat de alumni gemiddeld 57,2% van hun inkomsten verwerven binnen de professionele

5. Bij deze vraag over artistieke of kunstgerelateerde activiteiten konden de respondenten meerdere antwoorden aankruisen. Aangezien het mogelijk is dat een respondent meerdere activiteiten naast elkaar ontplooit, is het niet zonder meer correct om categorieën bij elkaar op te tellen. Uit aanvullende gegevens blijkt de overlap tussen de drie categorieën 'lesgevers' echter vrij klein te zijn.

sector waarvoor ze feitelijk werden opgeleid – hetzij als kunstenaar, hetzij anderszins. Deze bevinding weerlegt het idee dat afgestudeerden autonome beeldende kunst moeilijk aansluiting zouden vinden op de arbeidsmarkt. Wanneer we niet naar eenheden (personen) kijken, maar naar hun totale inkomstenverdeling, blijkt de beroepsaansluiting van beeldend kunstenaars dus minder problematisch te zijn (zie ook tabel 3.11 t/m 3.19).

37% van de alumni heeft ooit een kunstenaarssubsidie ontvangen (tabel 3.20). We vroegen hen ook naar de veranderingen in het inkomstenpatroon doorheen de tijd. Hieruit blijkt er sprake te zijn van een lichte verschuiving van artistieke naar kunstgerelateerde en niet-kunstgerelateerde inkomsten.

In het algemeen zijn de alumni redelijk tevreden over hun professionele situatie. Slechts 17% geeft aan niet tevreden te zijn; 37,8% is wel tevreden, 45,2% is dat min of meer (tabel 3.21). Op de vraag of ze de doelen bereikt hebben die hen aan het begin van hun carrière voor ogen stonden, antwoordt 21,1% bevestigend en 23,1% ontkennend; 55,8% zegt die doelen 'enigszins' te hebben bereikt (tabel 3.22). 54,1% omschrijft de eigen loopbaan als stabiel, 34,1% als instabiel. 40,9% ziet in de eigen loopbaan een stijgende lijn, 10,0% een dalende (tabellen 3.23 en 3.24).

In dit verband vroegen we de respondenten wat ze eventueel zouden willen veranderen in hun professionele situatie. Uit de mogelijkheden die we hen voorlegden, werden de volgende het vaakst aangekruist (tabel 3.25): meer tijd om te besteden aan het eigen werk (127 x), hogere verdiensten (110 x), meer mogelijkheden om te exposeren (93 x) en meer media-aandacht voor het werk (72 x). We merken op dat het tijdsprobleem onder beeldend kunstenaars over de hele linie dus kennelijk iets nijpender is dan het geldprobleem. De mogelijke strategieën die men hanteert om dit tijdsprobleem op te lossen, zullen hieronder nog aan de orde komen. We kunnen nu alvast noteren dat de gemiddelde kunstopleiding het probleem negeert.

### 3.3 Gestopt

Ruim 42% van de afgestudeerden is niet of niet meer actief als beeldend kunstenaar. Wanneer we dit uitsplitsen per opleiding (tabel 3.26), komen we op percentages die oplopen van 36,8% (KASK Antwerpen) tot 56% (Sint-Lukas Brussel). (Het gaat hier steeds om de som van kunstenaarstype 4 en 5.) Een deel van de respondenten heeft weliswaar het werken aan een professionele kunstcarrière opgegeven, maar maakt nog wel voor zichzelf, of voor de eigen kring, kunst, zo blijkt uit de afgenomen diepte-interviews. Hierbij staat het eigen plezier en de artistieke bevrediging voorop. Grotere ambities spelen geen rol meer. Overigens heeft in de groep die niet of niet meer actief is als beeldend kunstenaar, meer dan de helft (57%) betaald werk dat wel op enige manier gerelateerd is aan de kunst (tabel 3.26).

Van degenen die ten tijde van de enquête niet actief waren als beeldend kunstenaar, is ongeveer de helft (49,1%) in het verleden wel als kunstenaar actief geweest (tabel 3.27). Van degenen die gestopt zijn met hun kunstpraktijk, deed 59% dat binnen 0 tot 4 jaar na het beëindigen van de opleiding; 78% stopte binnen 0 tot 10 jaar; 90% binnen 0 tot 18 jaar (tabel 3.28). Er is dus sprake van een lang uitdoofeffect. Als reden om te stoppen wordt het vaakst een economische motivatie aangevoerd (niet kunnen rondkomen). Andere redenen die regelmatig genoemd worden, zijn: afkeer van de kunstwereld; het vormen van een gezin;

verandering van inzicht of belangstelling; gebrek aan motivatie (tabel 3.29).

De beslissing om te stoppen met de professionele kunstpraktijk wordt niet altijd geheel bewust genomen, zo bleek ook tijdens de diepte-interviews. Het stilvallen van de productie gebeurt vaak geleidelijk, deels gewild en deels ongewild, onder invloed van allerlei (externe) factoren. Voor vrouwelijke alumni is, de emancipatie ten spijt, het moment van kinderen krijgen vaak het moment dat er 'gekozen moet worden'. Een afgestudeerde van KASK (1975, kunstgerelateerd, nr 388): 'Ik heb een aantal jaren getracht om van mijn werk te leven, maar dat was zeer moeilijk toen ik kinderen kreeg. (...) Ongeveer zes jaar nadat ik ben afgestudeerd, heb ik besloten om les te gaan geven aan de kunsthumaniora. Niet alleen vanwege mijn kinderen, maar ook omdat mijn man een kunstgalerij heeft. (...) Er moest op dat moment iemand kostwinnaar zijn, en als je begint als kunstenaar, is het niet zo simpel eigenlijk, dus hebben wij besloten dat ik een vaste job zou nemen. Om praktische redenen, en omdat ik het ook graag deed.' Deze vrouw geeft teken- en schilderles aan 15- en 16-jarigen, en heeft daardoor voor haar gevoel nog steeds een link met het artistieke domein. Ze maakt op kleine schaal nog werk voor zichzelf. 'Je zou ook kunnen zeggen dat ik een compromis heb gevonden. Ik blijf nog zelf creëren, maar dat is dus eigenlijk minimaal, in functie van mijn lessen en de workshops die ik geef. (...) Het is logisch dat ik met de kunst gestopt ben eigenlijk. (...) Ik ben geen zelfstandig kunstenaar.'

Sommige vrouwelijke respondenten zien om zich heen dat het vooral de mannelijke collega's zijn die wel doorgaan met een professionele kunstpraktijk. Blijkt dat ook uit de cijfers? Er zijn inderdaad aanwijzingen voor. Van de mannelijke deelnemers aan ons onderzoek is 63% op dit moment nog actief als beeldend kunstenaar; bij de vrouwelijke respondenten is dat 'slechts' 52% (tabel 3.30). Een ander relevant gegeven is in dit verband dat vrouwen een kleiner deel van hun werkweek besteden aan artistieke werkzaamheden (gemiddeld 13,7%, tegenover 22,5% bij de mannen; tabel 3.32) en er ook een minder substantieel deel van hun inkomen mee verdienen (18,8%, tegenover 27,9% bij de mannen; tabel 3.31).

Overigens gooien weinig respondenten die gestopt zijn met kunst de deur helemaal dicht; velen houden voor zichzelf de mogelijkheid open om in de toekomst weer actief te worden als beeldend kunstenaar. Onder het cohort-1975 kwamen we meer dan eens het voornemen tegen om na de aanstaande pensionering weer als kunstenaar aan de slag te gaan.

Voor velen die gestopt zijn, geldt dat het kunstenaarschap blijft trekken. Op de vraag of zij zichzelf nog steeds als beeldend kunstenaar beschouwen, antwoorden ze dan ook vaak bevestigend, ook al zijn ze al sinds lange tijd niet meer actief. Een alumna van ABV Tilburg (1990, kunstgerelateerd, nr 306) noemt zichzelf echter bewust geen kunstenaar, omdat ze de laatste jaren geen werk meer heeft gemaakt.

Bij een flink deel van de respondenten kwamen we een reserve jegens de professionele kunstwereld tegen, of zelfs een zekere afkeer. Dit is met name het geval onder degenen die niet (meer) actief zijn als beeldend kunstenaar. Men had of heeft moeite met het competitieve aspect – het feit dat je je als kunstenaar moet verkopen en steeds aan de weg moet timmeren. De kunstwereld is voor hen te gesloten, en de noodzaak om te netwerken staat hen tegen. Dit laatste komen we overigens ook tegen bij kunstenaars met een actieve praktijk. Sommigen onder hen houden daarom bewust afstand van wat zij beschouwen als de 'officiële' kunstwereld. Zij vinden dat 'vrij werk' betekent dat je er financieel niet afhankelijk van bent. De verkoop van werk en het verwerven van inkomsten uit kunst is voor

deze groep dus geen doel, integendeel; zij menen dat dat hun authenticiteit en autonomie als kunstenaar eerder zou ondergraven. Binnen het theoretisch raamwerk van Boltanski c.s. zouden we dan ook kunnen zeggen dat deze laatste categorie van kunstenaars absoluut geen compromis wil sluiten tussen de wereld van de inspiratie en die van de markt. De verdiscontering van artistieke waarde in monetaire waarde betekent als het ware een verraad aan het domein van de inspiratie. De culturele industrie die de kunstwereld steeds meer tot een markt, maar ook tot een competitieve industrie van toerisme en citymarketing herschrijft, maakt dat die professionele wereld minder aantrekkelijk wordt voor deze alumni.

### 3.4 De opleiding

Veel respondenten hebben kritiek op de gevolgde kunstopleiding, maar kijken er tegelijk ook met waardering op terug. Als men het opnieuw mocht doen, zou 61,6% weer dezelfde opleiding aan dezelfde instelling kiezen (tabel 3.33).

We legden de respondenten een aantal stellingen voor over de waarde en het nut van hun opleiding; de reacties daarop tonen een gemengd beeld. De grootste consensus betreft de stelling dat de kunstopleiding heeft geholpen bij het ontwikkelen van een 'persoonlijke artistieke identiteit': 82% van alle respondenten ondersteunt deze stelling geheel of gedeeltelijk (tabel 3.34). Bijna even positief wordt gereageerd op de volgende stelling: de opleiding bood 'een goede basis (...) voor het verder ontwikkelen van kennis en vaardigheden'. 80,5% zegt het hier geheel of gedeeltelijk mee eens te zijn (tabel 3.35). Vervolgens meent ruim de helft van de respondenten (53,4%) dat het 'volgen van een opleiding aan de kunstacademie (...) mij als een kunstenaar een duidelijk professionele voorsprong [heeft] gegeven ten opzichte van kunstenaars die geen kunstopleiding hebben gevolgd' (tabel 3.36). Een kwart (25,5%) is het echter geheel of gedeeltelijk *oneens* met deze stelling. De verdeeldheid is nog wat groter bij de stelling 'Ik heb op de kunstacademie een vak geleerd': 57,2% positief, 30,5% negatief (tabel 3.37). De grootste verdeeldheid bestaat over de stelling dat de opleiding aan de kunstacademie de student 'een goede basis [heeft] geboden om te starten als professionele kunstenaar': 42,9% is het hier geheel of gedeeltelijk mee eens; een net iets grotere groep (44,0%) is het er geheel of gedeeltelijk mee *oneens* (tabel 3.38).

Het beeld dat uit deze cijfers naar voren komt is inderdaad gemengd: het sterke punt van de kunstopleiding is volgens de alumni de ruimte die tijdens de studie geboden werd voor de persoonlijke artistieke ontwikkeling van de student; de zwakte zit vooral in het onvoldoende behandelen van de meer zakelijke en beroepsmatige aspecten van de kunstpraktijk. (Het verbaast ons in dat verband niet dat 56% van de alumni na de opleiding nog aanvullende cursussen heeft gedaan ten behoeve van de eigen beroepspraktijk; zie tabel 3.39.)

Het gemengde beeld wordt duidelijk ondersteund door de diepte-interviews. Veel geïnterviewde respondenten waarderen de vrijheid die de opleiding hen bood en de ruimte die er was voor de persoonlijke artistieke vorming – de zogenaamde broedplaatsfunctie. Tegelijk wijst men ook op de keerzijde van de medaille: er werd veel eigen initiatief en zelfdiscipline van de student gevraagd. Wie niet in staat was dat op te brengen, haalde wellicht weinig rendement uit de studie. Een afgestudeerde van Sint-Lucas Gent (1990, pluriactief, nr 343) zegt daarover: 'Ik had in die vier jaar de vrijheid om met de dingen bezig te zijn waarmee ik wilde bezig zijn. Dus dat was wel goed. Een nadeel is dat er zo weinig structuur was en zo

weinig begeleiding. De leraar zei: 'Je mag ook op je atelier werken, dan kom ik wel op bezoek bij u.' Maar ik had geen atelier, alleen maar een kot, een kamertje. Sommige medestudenten zag ik nooit, enkel af en toe eens in de theorielessen, maar ze kwamen daar zelfs niet altijd. Al dat los gedoe. Zo weinig structuur, zo zweverig. Ik vond dat niet goed.'

De open sfeer op de werkvloer en de sterk persoonlijke begeleiding door de docenten kleuren bij veel alumni de herinnering aan de opleiding. Achteraf waardeert men die persoonlijke sfeer in het algemeen positief, maar er zijn ook kritische geluiden ten aanzien van het engagement en de inzet van het docentencorps. Sommigen vinden dat de studenten aan hun lot werden overgelaten. Een afgestudeerde van KASK Antwerpen (1990, pluriactief, nr 351): 'Aan de ene kant ben ik heel blij dat ik me daar vier jaar heb kunnen ontplooiën, op een respectvolle en autonome manier. Aan de andere kant vind ik dat ik véél te weinig begeleiding heb gekregen en inzichten heb opgedaan. Ik heb te weinig mensen ontmoet die iets te vertellen hadden. (...) In de tijd dat ik op de academie zat kwamen onze tekenleraars 's morgens het model klaarzetten, en dan gingen ze naar het café; ze zaten gewoon de hele dag jenever te drinken. (...) Dat was een beetje de atmosfeer, niet bij iedereen natuurlijk, er waren ook wat betere leraars, maar toch. Ik heb daar achteraf wel een kater van gehad. Je bent afgestudeerd, en dan denk je 'Okee, nu stap ik de wijde wereld in, dat gaat vanzelf gaan, ik ben een van de beteren, volgens de docenten althans', en dan blijkt dat je eigenlijk van niks weet, en dat ze je totaal niet hebben voorbereid op hoe de wereld er daarna uitziet. Om de simpele reden dat die docenten zelf helemaal niet in het leven stonden en geen eigen artistieke carrière hadden. (...) Ze hadden geen idee wat er gebeurde in de kunstwereld.'

Een ander deel van de respondenten vindt dat de opleiding op technisch en ambachtelijk vlak tekortschoot. 'Technisch gezien hebben we bijzonder weinig geleerd in die vier jaar,' aldus een alumnus van Sint-Lucas Gent (1990, pluriactief, nr 358). 'Verbaal worden er allerlei dingen vermeld, over technieken en zo, maar gedemonstreerd of formules? Zoek het zelf maar uit. En dat was nog voor de internettijd.' Verder zijn er terugkerende klachten over het onvoldoende aanbod van theorielessen, dan wel het ondermaatse gehalte daarvan. Deze klachten lopen overigens in vrijwel gelijke mate door de verschillende generaties en opleidingen heen.

Tijdens de interviews is gevraagd of men zich door de kunstopleiding voldoende voelt voorbereid voor het voeren van een gemengde c.q. hybride beroepspraktijk. De antwoorden hierop lopen uiteen. Een deel zegt mede dankzij de opleiding een gemengde praktijk te hebben kunnen ontwikkelen. Sommigen zeggen dat de beeldende en conceptuele competenties van het kunstenaarsvak zo algemeen zijn, dat ze ook gemakkelijk buiten een ateliersituatie kunnen worden toegepast. Men zegt bijvoorbeeld dat het belangrijkste wat men heeft geleerd 'een bepaalde manier van kijken' is, of men refereert aan de breedte van de opleiding, waardoor men als kunstenaar ook breed inzetbaar is. Een alumnus van AKV|St.Joost (1990, hybride, nr 106) stelt dat de trend van hybridisering voortkomt uit het conceptuele karakter van de hedendaagse kunst: je maakt dingen 'vanuit een idee', en elke vorm of elk toepassingsgebied is dan mogelijk. Een oudere alumnus van AKV|St.Joost (1975, hybride, nr 90) vindt dat de opleiding een te zwaar accent legde op het individuele en de autonomie van het kunstenaarschap. 'Dan valt elke vorm van verantwoording in feite weg, want wat je zegt is: het is aan mij, het is helemaal puur en alleen mijn wereld.' Niettemin oordeelt deze kunstenaar uiteindelijk toch positief over de opleiding; hij heeft er leren samenwerken met

collega's, wat heeft bijgedragen aan het opbouwen van een hybride praktijk. Anderen zijn kritischer en leggen de nadruk op zakelijke aspecten – zoals ondernemerschap, communicatie en netwerken – die door de opleiding werden veronachtzaamd, maar die voor een gemengde of hybride beroepspraktijk juist essentieel zijn. (Nota bene: 77,5% van degenen die autonome en toegepaste kunstvormen combineren, zeggen dat deze combinatie hen heeft genoodzaakt nieuwe vaardigheden of competenties te ontwikkelen; zie tabel 3.05.)

Uit het gedeelte van de online enquête dat gewijd is aan vaardigheden en competenties, valt op te maken dat de respondenten in het algemeen vinden dat zij van veel competenties minder in huis hebben dan eigenlijk nodig is voor de bevredigende uitvoering van hun werkzaamheden. Competenties waarin zij zichzelf relatief laag inschatten, zijn: ondernemerschap, stressbestendigheid, besluitvaardigheid, het vermogen om samen te werken, en het vermogen om te netwerken (tabel 3.43). Als het gaat om de mate waarin de opleiding de respondent wat betreft specifieke competenties heeft voorbereid op de beroepspraktijk, komen we bij de negatieve uitschieters weer dezelfde items tegen, maar daarnaast ook: communicatieve vaardigheden, vermogen tot groei en vernieuwing, organiserend vermogen, en het vermogen om werk en privéleven te combineren (tabel 3.44). (Op deze laatste punten heeft men zich na de academie, of in de loop van zijn of haar carrière, dus kennelijk enigszins bijgespijkerd.)

Wanneer we deze laatste gegevens uitsplitsen naar cohort, valt op dat de afgestudeerden uit 1990 nog het meest kritisch zijn over de mate waarin men op de kunstacademie getraind is in de cruciale competenties (tabel 3.44). Het cohort-2005 is het meest positief, en acht zich tijdens de opleiding dus het beste voorbereid op de beroepspraktijk. Hoewel de verschillen statistisch niet significant zijn, is er toch sprake van een opvallend patroon, waarbij '1990' steeds slechter scoort dan de twee andere cohorten. Het gaat dan met name om de volgende, in hoofdzaak postfordistische competenties: het vermogen om samen te werken, communicatieve vaardigheden, ondernemerschap, verantwoordelijkheidsgevoel, onderzoeksvaardigheden, het vermogen om te netwerken, organiserend vermogen, kritisch en reflectief vermogen, bereidheid om te blijven leren, besluitvaardigheid, vermogen om werk en privéleven te combineren. Ook op grond van andere onderdelen van de survey kunnen we de conclusie trekken dat het cohort-1990 het meest kritisch is over de gevolgde kunstopleiding. Zo komt er uit deze groep nog de minste instemming met de eerder genoemde stellingen over nut en waarde van de kunstopleiding, en uit het cohort-1975 de meeste (tabel 3.45). (Dit verschil is bovendien statistisch significant.) Op de vraag of de respondent, achteraf gezien, dezelfde kunstopleiding opnieuw zou kiezen, antwoorden de afgestudeerden uit 1990 vaker dan de rest dat zij een andere opleiding aan een andere instelling zouden kiezen (28,4%, tegenover 20,6% voor cohort-1975 en 11,0% voor cohort-2005; zie tabel 3.46). Hoewel dit verschil in statistisch opzicht niet-significant is, past het duidelijk in een patroon.

Mogelijk heeft de opvallende uitslag van de groep uit 1990 te maken met de overgangspositie die zij innam. Om dit duidelijk te maken is er enige historische context nodig. Opgeleid in de tweede helft van de jaren tachtig, betrad deze groep jonge kunstenaars de arbeidsmarkt aan het begin van een decennium waarin het beeld van 'autonome' beeldende kunst substantieel ging verschuiven. Tot in de jaren tachtig was de vermenging van hoge en lage kunst, van autonome en toegepaste kunst, nog grotendeels taboe – zeker binnen de opleidingen. Er waren weliswaar beeldend kunstenaars die zich hadden gespecialiseerd in het maken van



monumentale beelden en kunstwerken voor de openbare ruimte, maar dit was in wezen een apart circuit dat een lage status had in de wereld van hedendaagse kunst (Van Winkel, 1999). Kunstenaars verdienden goed met deze kunsttoepassingen in de openbare ruimte, beter zelfs dan hun autonome collega's, maar ze bleven grotendeels onzichtbaar in het circuit van galeries, musea en tijdschriften voor hedendaagse kunst. Zoals een alumna van ABV Tilburg (1975, hybride, nr 189) tijdens haar interview opmerkte, kwam hierin pas verandering met de opkomst van 'design' in de jaren negentig als dominant model van cultuurproductie (zie ook Van Winkel, 2005). Niet toevallig was dit tevens het decennium waarin de hedendaagse kunst weer een politiek-maatschappelijke agenda voor zichzelf ging formuleren. Vanaf dat moment werd het werken in de openbare ruimte steeds meer gezien als een interessante maatschappelijke context, die aan kunstenaars meer te bieden had dan alleen financiële voordelen.

Het cohort-1990 is nog opgeleid in de geest van de jaren tachtig, door docenten die vermoedelijk niet klaar waren voor de omslag in het denken over autonome en toegepaste kunst. De jonge kunstenaars kwamen na hun afstuderen terecht in een snel veranderend kunstenveld dat bepaalde nieuwe competenties vereiste die tijdens hun opleiding onderbelicht waren gebleven. In Nederland werd dit nog versterkt door de nadruk in het kunstbeleid onder staatssecretaris Van der Ploeg (1998-2002) op cultureel ondernemerschap en economische onafhankelijkheid. Tegelijkertijd vond er een explosieve groei plaats van het aantal kunstenaars en aspirant-kunstenaars, en werd het landschap van de kunst in toenemende mate gekenmerkt door interdisciplinariteit en internationalisering (na de val van de Muur in 1989). Pas in de loop van de jaren negentig zijn de kunstopleidingen zich gaan aanpassen aan de eisen en condities van de nieuwe tijd. Voor het cohort-1990 kwamen deze aanpassingen vanzelfsprekend te laat.

Hoe anders was de situatie voor het oudste cohort. De afgestudeerden van 1975 kwamen na het verlaten van de academie nog in een vrij kalme en overzichtelijke situatie terecht vergeleken bij de snelle veranderingen van de jaren negentig. De democratisering van het kunstonderwijs, mede door deze studenten bevochten, zou pas later resulteren in een grotere instroom van studenten en een groeiende uitstroom van kunstenaars op de arbeidsmarkt. In Nederland konden de afgestudeerden van 1975 mede dankzij de BKR relatief gemakkelijk een beroepspraktijk voor zichzelf ontwikkelen.<sup>6</sup> Gevraagd of zij de doelen hebben bereikt die hen bij het verlaten van de academie voor ogen stonden, antwoordt 31,6% bevestigend; dat percentage ligt duidelijk hoger dan bij de groepen uit 1990 (20,0%) en 2005 (15,1%; zie tabel 3.47). Ook op de vraag of zij tevreden zijn met hun huidige situatie is het cohort-1975 positiever: 52,6% zegt ja, tegenover 37,5% (1990) en 28,8% (2005; zie tabel 3.48). Het oudste cohort haalt gemiddeld ook een significant groter deel van de eigen inkomsten uit artistieke werkzaamheden (36,4%, in vergelijking met 17,4% en 20,9% voor de alumni uit respectievelijk 1990 en 2005; zie tabel 3.49). Tenslotte valt op dat van de drie cohorten het cohort-1975 het laagste percentage 'uitvallers' telt (alumni die niet of niet meer actief zijn als beeldend kunstenaar; tabel 3.50): 37,2%, tegenover 46,3% (1990) en 43,8% (2005) (statistisch niet-significant).

Wanneer we dan de sprong maken naar het afstudeerjaar 2005, komen we terecht bij een groep startende kunstenaars voor wie de vermenging van autonome en toegepaste disciplines en de eis van economische zelfredzaamheid

6. Overigens heeft een aantal respondenten bewust geen gebruik willen maken van de BKR.

al van meet af aan vanzelfsprekend moeten zijn geweest. Dit zijn als het ware de ‘flexwerkers’ van de hedendaagse beeldende kunst: postfordistische creatieve arbeiders. Meer dan de oudere alumni zeggen zij een *instabiele* carrière te hebben (tabel 3.51). Daarnaast vertonen zij in hun beroepspraktijk de grootste spreiding van artistieke activiteiten (tabel 3.52), en bevindt zich onder hen het laagste percentage monolithische kunstenaars (tabel 3.50). Dit cohort kenmerkt zich verder door enerzijds de grootste tevredenheid over de gevolgde opleiding – 68,3% zou achteraf bezien dezelfde opleiding aan dezelfde instelling opnieuw kiezen (tabel 3.46) – en anderzijds door de *laagste* instemming met de stelling ‘Ik heb op de kunstacademie een vak geleerd’ (tabel 3.45).

### 3.5 Kwaliteit en autonomie

We hebben de alumni een aantal stellingen voorgelegd over hun persoonlijke en beroepsmatige houding ten aanzien van het kunstenaarschap. Stellingen die met grote meerderheid werden onderschreven waren de volgende: *Ik ben gedisciplineerd wat werk betreft; voor mij is uitdaging belangrijk; ik identificeer mij met mijn beroep; ik ben ambitieus; ik probeer mijn financiële situatie te verbeteren; ik vind het belangrijk dat mijn werk maatschappelijk nut heeft*. Meer dan 50% van de respondenten was het geheel of gedeeltelijk met deze stellingen eens (tabel 3.53). Vergeleken met andere beroepsgroepen heeft de kunstenaar duidelijk een bovengemiddeld engagement met zijn professionele praktijk (zie ook Abbing, 2002). Het verbaasde ons in dit verband niet dat een andere stelling massaal werd afgewezen: *Werk heeft voor mij geen centrale rol*. Bij drie andere stellingen was echter sprake van een aanzienlijke verdeeldheid: *In mijn beroep wil ik geen vaste structuren; voor mij is zekerheid belangrijk; mijn beroep heeft prioriteit boven mijn privéleven*. Bij deze stellingen was steeds een ongeveer even groot deel van de reacties positief als negatief. Het betreft hier – niet toevallig – stellingen die betrekking hebben op de inpassing van het kunstenaarschap in de maatschappelijke structuren van arbeid en gezinsleven, een inpassing die in het leven van een ‘vrije’ kunstenaar kennelijk als moeizaam of problematisch wordt ervaren. We kunnen stellen dat de theoretische spanning tussen waarderegimes hier empirisch tastbaar wordt. Respondenten ervaren in hun dagelijks leven de moeizame inpasbaarheid van de wereld van de inspiratie in die van de markt, de industrie en het domestieke domein.

In een ander deel van de enquête (zie tabel 3.54) vroegen we naar de eigenschappen die volgens de alumni kenmerkend zijn voor een autonoom beeldend kunstenaar. Ook deze vraag had de vorm van een lijst met stellingen ter beoordeling. Er bleek consensus te bestaan over de volgende drie eigenschappen: *een autonoom beeldend kunstenaar is een kunstenaar die volledige artistieke controle over het eigen werk heeft; die zelfstandig werkt; en die werk maakt dat getoond kan worden in galleries en kunstmusea*. De meeste andere stellingen gaven eerder een verdeeld of zelfs sterk verdeeld beeld te zien: *een autonoom beeldend kunstenaar is een kunstenaar die werk maakt zonder (functionele) toepassingen; die zichzelf kan bedruipen; die niet afhankelijk is van opdrachtgevers; die niet afhankelijk is van subsidie; die werk maakt dat zich verhoudt tot kunst uit het verleden; die in een atelier werkt*. Bij al deze stellingen houden voor- en tegenstanders elkaar min of meer in evenwicht. Openbaart zich hier een schisma tussen monolithische en hybride kunstenaars? Gezien het kleine percentage ‘monolieten’ lijkt dat niet waarschijnlijk; dat kan althans niet de hele verklaring

zijn voor deze verdeeldheid. Het probleem van de maatschappelijke afhankelijkheid van de kunstenaar, die met zijn/haar werk voortdurend tussen toepassing en autonomie laveert, wordt kennelijk breder gevoeld.

Overigens valt op dat het cohort-1975 bij praktisch al deze stellingen over de kenmerken van de autonome beeldend kunstenaar een hogere mate van instemming laat zien dan de andere cohorten; het cohort-2005 scoort daarbij meestal het laagst (tabel 3.55). De vraag of dit een leeftijds- dan wel een generatie-effect is, kunnen we op grond van onze data niet ondubbelzinnig beantwoorden. Mogelijk is het een combinatie daarvan. Over het cohort-2005 kan wel worden gezegd dat het begrip autonomie tijdens de opleiding minder centraal zal hebben gestaan dan bij de andere twee cohorten. Voor het cohort-1975 was autonomie *in de praktijk* dan weer minder problematisch dan voor de afgestudeerden van 1990, die, zoals hierboven uiteengezet, na hun afstuderen in een snel veranderend kunstenveld terechtkwamen. Bij elkaar opgeteld kan dit wellicht verklaren waarom de alumni van 1975 het meest duidelijke en afgetekende beeld hebben van wat autonomie in de beeldende kunst behelst.

Een ander deel van de enquête draaide om de eigenschappen waaraan een goed beeldend kunstwerk volgens de alumni zou moeten voldoen, en ook hier is de suggestie dat het cohort-1975 meer uitgesproken opvattingen heeft dan de jongere cohorten (tabel 3.56). Men kreeg ter beoordeling negentien verschillende stellingen over een goed beeldend kunstwerk voorgelegd, en moest aangeven in welke mate men het met deze stellingen eens of oneens was. Bij acht van de stellingen sprak het cohort-1975 gemiddeld een hogere instemming uit dan de andere cohorten. In de meeste gevallen scoorden de alumni van 2005 hierbij gemiddeld het laagst.

Terwijl bij deze vraag dus statistisch significante verschillen zichtbaar worden tussen de cohorten, treden zulke verschillen niet of nauwelijks op tussen de verschillende kunstenaarstypen, en evenmin tussen de opleidingen.

Uit de antwoorden op deze vraag blijkt dat de belangrijkste kwaliteiten van een goed beeldend kunstwerk (met een gemiddelde score van 4 of hoger) volgens de respondenten in het algemeen vooral liggen in de sfeer van artistiek-immanente waarden. Een goed beeldend kunstwerk *heeft beeldende kracht; heeft een sterke werking; blijft in je geheugen hangen; bezit een inhoudelijk gelaagdheid; en overstijgt het hier en nu*. De stellingen die de minste instemming krijgen (met een score van 3 of lager), liggen overwegend in de extrinsieke sfeer. Een goed beeldend kunstwerk *behandelt actuele en relevante thema's; is eenduidig; spreekt veel mensen direct aan; bezit amusementswaarde; en is goed te fotograferen en te reproduceren*. Aangezien deze extrinsieke kwaliteiten eerder verbredend dan verdiepend zijn en vooral aan de logica van de mediatisering en de publiekscommunicatie beantwoorden, kunnen we concluderend zeggen dat de alumni in het algemeen niet direct geneigd zijn hun artistieke kwaliteitscriteria aan te passen aan de eisen van het mediatijdperk, zelfs wanneer die eisen de culturele sector gaan domineren.

### 3.6 Deskillig, hybriditeit en professionele inzetbaarheid

Het in het theoretische deel van dit rapport geschetste beeld van hedendaagse kunst als een postconceptuele discipline wordt in grote lijnen bevestigd door de uitkomsten van ons onderzoek. De theoretische noties *deskillig* en *post-medium-conditie* blijken een helder licht te werpen op de soms wat troebele empirische

werkelijkheid. Het feit dat veel beeldend kunstenaars een gemengde praktijk beoefenen, en daarbij allerlei uiteenlopende *skills* blijken te bezitten, is niet in strijd met het idee van *deskilling* – integendeel. Juist omdat de hedendaagse kunst een immateriële focus heeft, en is opgebouwd rond een raamwerk van concepten, intenties en attitudes, is het aan de individuele kunstenaars om te bepalen wat hun specifieke (technische) vaardigheden zouden kunnen zijn, hoe deze kunnen worden ontwikkeld, en indien zij er niet over beschikken, waar ze ‘te koop’ zijn. De *skills* komen dus op de tweede plaats: ze zijn een afgeleide en geen hoofdzaak. Uit dit onderzoek blijkt dat individuele kunstenaars over een eigen, grotendeels zelf ontwikkeld pakket van vaardigheden beschikken, dat zij naar eigen inzicht kunnen toepassen in de autonome kunstpraktijk en/of daarbuiten. De brede professionele inzetbaarheid van afgestudeerde beeldend kunstenaars hangt dus nauw samen met het postconceptuele karakter van hun vak.

De bijzondere positie van beeldend kunstenaars op de arbeidsmarkt die hieruit voortvloeit, is in wezen, ondanks alle negatieve geluiden hierover, nog vrij goed verankerd in de opleiding. De opleiding tot beeldend kunstenaar is namelijk tegelijkertijd zeer *smal* en bijzonder *breed*. Enerzijds kenmerkt de opleiding zich door een exclusieve focus op het domein van de autonome beeldende kunst, een enge culturele niche waarvan de beoefenaars moeten erkennen dat ze er niet of nauwelijks van kunnen leven; anderzijds wordt de opleiding al geruime tijd niet meer bepaald door het kader van de traditionele artistieke disciplines, zoals schilderkunst en beeldhouwkunst, maar traint zij haar studenten in algemene competenties zoals *creërend vermogen*, *kritische reflectie*, *communicatief vermogen* en *omgevingsgerichtheid* – competenties die ook buiten de autonome niche toepasbaar zijn. Deze delicate balans tussen een algemene en een specifieke oriëntatie zou gemakkelijk verstoord kunnen worden door de opleiding een zwaar accent te geven op ondernemerschap en andere zakelijke aspecten die veel respondenten in dit onderzoek zeggen destijds gemist te hebben. Een dergelijke accentverschuiving zou namelijk geen recht doen aan het feit dat de motivatie van de afgestudeerde kunstenaar om als werknemer in de creatieve industrie of als cultureel ondernemer aan het werk te gaan, gelegen is in de artistieke waarden die naar hun eigen gevoel alleen binnen de autonome kunstpraktijk ten volle tot hun recht komen. De meeste kunstenaars trachten zich weliswaar de postfordistische competenties (communicatieve vermogens, vermogen tot samenwerking, flexibiliteit, adaptiviteit e.d.) eigen te maken, maar slechts in functie van een hoger, ideëel doel: het in stand houden van hun ‘vrije’ autonome kunstpraktijk, al was het maar voor één dag in de week of enkele uren in de avond. Het paradoxale feit doet zich dus voor dat zij in veel gevallen het grootste deel van hun tijd besteden aan werkzaamheden die zij zelf als secundair beschouwen, maar die hen in staat stellen om een klein aantal uren per week hun werkelijke passie te beoefenen. Deze ideële instelling wordt nog bevestigd door het feit dat ze gemiddeld met een lager inkomen genoegen nemen dan andere uitstromers van het hoger onderwijs (Abbing, 2002; Menger, 1999).

Een conclusie kan verder zijn dat het discours over grensvervaging in de kunst, zoals dat sinds de jaren negentig in de kunsttijdschriften naar voren komt, met een korreltje zout moet worden genomen. Over het geheel genomen zijn de grenzen tussen kunst en niet-kunst, of tussen autonome en toegepaste kunstvormen, nog intact. De beeldende kunst behoudt haar eigen autonome context, ook al lijken de uiterlijke verschillen met andere kunstvormen klein geworden of wellicht zelfs verdwenen. Het zijn in de eerste plaats kunstenaars

zelf die de genoemde grenzen in stand houden, omdat ze verknocht zijn aan het waardestelsel van de autonome kunst (zelfbeschikking, compromisloosheid, authenticiteit, enzovoort).

Is de gemiddelde hedendaagse kunstenaar nu een hybride kunstenaar? Nee, als we onze eerder geformuleerde definitie van artistieke hybriditeit aanhouden, die gebaseerd was op de vervaging van het onderscheid tussen autonome en toegepaste kunst. Veel kunstenaars ontplooiën een waaier aan artistieke activiteiten, maar houden daarbij het onderscheid tussen autonoom en toegepast werk steeds overeind. Het antwoord op de vraag is echter bevestigend als we bereid zijn de sociale definitie te hanteren. De hedendaagse kunstenaar is in sociaal opzicht wel degelijk hybride. Veel kunstenaars opereren met hun gemengde beroepspraktijk binnen verschillende maatschappelijke sferen of waarderegimes. Ze zoeken naar compromissen of ontwikkelen strategieën om zich in deze hybride context staande te houden. Ze gaan deze uitdaging aan, juist om in artistiek opzicht hun principes trouw te kunnen blijven. In sociaal opzicht overschrijden ze grenzen, om dat in artistiek opzicht *juist niet* te hoeven doen. Ook al is een kunstenaar hybride in de zin van interdisciplinair of cross-disciplinair, dan nog blijft hij of zij doorgaans trouw aan het principe van artistieke autonomie.

Autonomie blijkt dus een belangrijke waarde te zijn die kunstenaars niet zomaar willen prijsgeven. De druk om dit wel te doen is binnen de huidige economische en politieke context echter groot. De ogenschijnlijke maatschappelijke omarming van creativiteit staat haaks op beleidsmaatregelen en globale economische evoluties die deze creativiteit eerder inperken. Zoals eerder gesteld worden kunstenaars steeds dieper het paradigma van de creatieve industrie binnengeloodst. Daarin overheerst een smalle en instrumentele notie van creativiteit, gericht op toepasbaarheid en exploitatie. Zoals we uit de wetenschappelijke literatuur en het onderzoek weten (Sennett, 1998 en 2008; Rickards, Runco and Moger, 2009; Raunig, Ray and Wugging, 2011) kan creativiteit echter niet ontwikkeld worden wanneer men aan vooropgestelde regels en uitkomsten moet voldoen. Haar bestaansmogelijkheid hangt af van een vrije maatschappelijke zone of tijdruimte waarin ‘het andere’ gedacht en ontwikkeld kan worden. Voor geneeskunde en industrie heten die vrije ruimtes vaak laboratoria, al dan niet verbonden aan onderwijsinstellingen of onderzoeksinstituten. Voor de kunstwereld heet die ruimte nog veelal het atelier, maar ook de onderwijs- of de tentoonstellingsruimte kan zo’n rol vervullen. In het neoliberale politieke klimaat van vandaag wordt aan deze autonome denk- en experimenteeruimtes echter steeds minder belang gehecht (Harvey, 2011; Nussbaum, 2010; Gielen, 2009; Gielen en De Bruyne, 2012).

### 3.7 Nederland – Vlaanderen

Voor dit onderzoek benaderden we de alumni van Nederlandse en Vlaamse kunsthogescholen en kunstacademies. Gezien het verschil in onderwijs- en cultuurbeleid tussen Nederland en Vlaanderen verwachtten we duidelijke verschillen aan te treffen. Daarbij dient echter vooraf opgemerkt dat in beide politieke entiteiten de alumni van slechts vijf kunstopleidingen (2 voor Nederland en 3 voor Vlaanderen) onder de loep werden genomen. Uitspraken over nationale of regionale verschillen moeten dan ook met een grote korrel zout worden genomen, omdat ze altijd worden doorkruist en dus ook kunnen worden vertekend

door de specificiteit van de kunstopleidingen. Maar dit gezegd zijnde, kunnen we toch op enkele markante tendensen wijzen.

Van de totale respons van 274 alumni tellen we in ons databestand 161 Nederlanders en 105 Vlamingen. De respons is bij beide groepen even groot: ongeveer 58% (tabel 1.02). Inzake type kunstenaar zijn er geen significante verschillen. We treffen in Nederland of Vlaanderen bijvoorbeeld niet meer hybride kunstenaars aan (zie tabel 3.57) en er valt ook geen verschil op te tekenen inzake de evolutie van die hybridisering binnen de artistieke praktijk van de alumni (tabel 3.58). Ook het percentage dat zichzelf (nog) als beeldend kunstenaar beschouwt, verschilt niet significant (tabel 3.59). Hetzelfde geldt voor de categorie die ook buiten de kunst (betaalde) werkzaamheden verricht (tabel 3.60).

Een belangrijk en significant verschil is wel dat er meer Nederlandse dan Vlaamse kunstenaars zijn die op het moment van het interview geen actieve kunstenaarspraktijk uitoefenden, maar dat in het verleden wel deden. In Nederland is dat 64,2 % van degenen die op dit moment niet als kunstenaar actief zijn, tegenover slechts 26,7 % in Vlaanderen (tabel 3.61). Kortom, beduidend meer Nederlandse alumni hebben na hun studie toch voor een zekere periode een poging ondernomen om een autonome beroepspraktijk te ontwikkelen. Onder de alumni in Vlaanderen beslist men daarentegen gemakkelijker onmiddellijk nadat men is afgestudeerd om toch maar niet aan het kunstenaarschap te beginnen. Vooral Sint-Lucas Gent en Sint-Lucas Brussel laten op dit vlak een significante oververtegenwoordiging zien (tabel 3.62).

Voor dit verschil zijn wellicht twee oorzaken te signaleren. Op de eerste plaats lijkt het aannemelijk dat het verschil in cultuurbeleid en subsidiesysteem een rol speelt. In tegenstelling tot hun Vlaamse collega's hebben kunstenaars in Nederland tot voor kort immers van specifieke subsidieregelingen gebruik kunnen maken, zoals BKR, startstipendium en WWIK. Daardoor konden vooral jonge kunstenaars toch hun kans wagen, omdat ze relatief minder financiële zorgen hadden dan hun Belgische collega's. Opvallend is echter dat het percentage actieve kunstenaars onder Nederlandse en Vlaamse alumni uiteindelijk niet significant van elkaar verschilt (tabel 3.57). Kennelijk heeft het startstipendium in Nederland niet als netto-effect dat er een groter aantal afgestudeerden blijvend als kunstenaar actief is. (Er is nader onderzoek nodig om dit te kunnen bevestigen.)

Een andere oorzaak voor het gevonden verschil kan in het onderwijssysteem liggen. In Nederland heeft men sneller dan in Vlaanderen onderwijsvernieuwingen doorgevoerd, waardoor studenten gemakkelijker hun eigen programma konden individualiseren. Wanneer Nederlandse studenten tijdens hun opleidingsperiode dan merkten dat autonome kunst 'toch niets voor hen was', konden ze gemakkelijker naar een andere, eventueel toegepaste richting overstappen. In Vlaanderen bood het onderwijs die flexibiliteit veel minder, waardoor studenten wellicht vaker tot het einde van de rit binnen de autonome richting bleven – ook al wisten ze al tijdens hun studie dat ze niet als autonoom kunstenaar door het leven zouden willen gaan. Er zijn dus goede gronden om aan te nemen dat zowel de cultuurpolitiek als het onderwijssysteem wel degelijk ingrijpt op de carrière van alumni – in elk geval op korte termijn.

Eveneens kunnen we wijzen op enkele interessante verschillen tussen Nederlandse en Vlaamse opvattingen over 'een goed beeldend kunstwerk' (tabel 3.63). Zo vinden significant meer Vlamingen dat een goed werk 'een formele gelaagdheid bezit', terwijl ze originaliteit minder cruciaal vinden dan de

Nederlanders. Die laatsten hebben op hun beurt de mening dat een goed werk 'een uitspraak doet', maar ze vinden minder dan de Vlamingen dat het ook 'mensen direct moet aanspreken'. Uit de onderzoeksresultaten konden we echter niet afleiden of dit verschil te maken heeft met de gevolgde opleiding dan wel met meer algemene cultuurhistorische verschillen.

De meest opmerkelijke conclusie uit de vergelijking tussen Nederland en Vlaanderen luidt echter dat er niet zoveel opvallende verschillen zijn. De cultuurpolitieke context en het onderwijsbeleid hebben enkel effect op het al dan niet starten met een autonome artistieke praktijk na de opleiding; misschien genereren ze ook een verschil in kwaliteitscriteria. Voor het overige heeft de nationaliteit geen significant effect op de door ons bevraagde items. Het idee dat Vlaamse kunstenaars het beter zouden doen dan hun Nederlandse collega's kunnen we op grond van ons onderzoek evenmin bevestigen.

### 3.8 De kunstwereld in waarderegimes

Zoals in deel 2 uiteengezet vertrekt dit onderzoek voor de analyse van sociale hybriditeit vanuit de werelden of waarderegimes van Boltanski en Thévenot (1991). We gaan er vanuit dat de grenzen tussen de geschetste waarderegimes op macro-niveau worden gerearticuleerd onder invloed van globalisering, postfordisme en het neoliberale politieke klimaat. Dat maakt vervolgens nieuwsgierig naar de strategieën en tactieken die kunstenaars tijdens of na hun opleiding ontwikkelen om hier in hun eigen leven, dus op microniveau, mee om te gaan. In 3.9 zullen we concreet ingaan op deze strategieën aan de hand van een door ons ontwikkelde typologie van alumni van beeldende kunstopleidingen. Hier wordt eerst stilgestaan bij de waarden die de geïnterviewde respondenten belangrijk vinden of waarmee ze conflicten ervaren, en de wijze waarop ze eventueel compromissen sluiten. Zoals ook al in deel 2 gemeld, werd voor het kwantitatieve onderzoeksluik enkel met indicatoren gewerkt voor zes waarderegimes. De projectstad of het netwerkregime (Boltanski en Chiapello, 1999) is niet geoperationaliseerd, omdat dit domein op zichzelf al een product is van de postfordisering en dus een compromis vormt tussen andere regimes. Daardoor lag een operationalisering moeilijk. In de kwalitatieve diepte-interviews is wel uitvoerig ingegaan op de waarden van de netwerkwereld, naast de andere werelden.

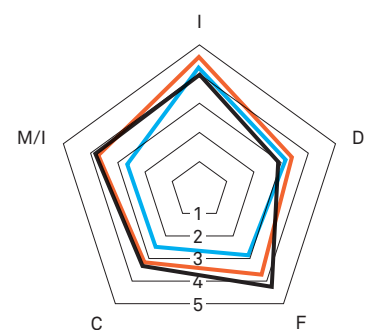
Een eerste opvallend resultaat uit onze kwantitatieve analyse is dat de waarderegimes van Boltanski c.s. ook een empirische grond hebben. Dat geldt in elk geval voor vier van de zes 'gemeten' regimes. De uitgevoerde factoranalyse (principale componentenanalyse of PCA) toont aan dat de losstaande indicatoren die we voor de waarderegimes gebruikten ook voor de respondenten op relevante wijze samenhangen. Dat wil zeggen: ook de alumni ervaren deze werelden als aparte en coherente waarderegimes. Dit gaat overigens niet op voor de wereld van de markt en die van de industrie; deze werden veeleer als eenzelfde regime ervaren.

Van belang is dat individuen, in dit geval alumni van kunstopleidingen, hun leefwereld conform de moderniteit opdelen in verschillende maatschappelijke domeinen, waaraan ze onderscheiden karakteristieken toekennen. Statistisch konden we vaststellen dat er voor hen een onderscheid bestaat tussen vijf waarderegimes: de wereld van de inspiratie, de domestieke wereld, de wereld van de faam, de civiele wereld en ten slotte als een geheel de wereld van markt en industrie (tabel 3.64). Uit de diepte-interviews valt eveneens af te leiden dat

men geneigd is zich in het alledaagse leven en handelen te oriënteren met behulp van een opdeling van de samenleving in verschillende domeinen. De geïnterviewde alumni bouwen een zelfbeeld op en beoordelen hun eigen activiteiten aan de hand van waarden die ze toeschrijven aan specifieke maatschappelijke domeinen. Ze ontwerpen voor zichzelf een waardehiërarchie die ten dele hun handelen, maar ook hun voldoening en frustraties richting geeft. Deze eerste basale vaststelling is niet onbelangrijk. Binnen de postfordistische economie worden de grenzen tussen waarderegimes immers hertekend, zo stelden we in deel 2. Sociale instituties en bedrijven trekken steeds minder duidelijke grenzen tussen bijvoorbeeld de domestieke en de commerciële sfeer. De toenemende eis van creativiteit en zelfs authenticiteit op de werkvloer (Fleming, 2009) genereert tegelijk een osmose tussen de wereld van de inspiratie, de markt en de industrie. Belangrijk is dat deze grenzen tussen waarderegimes steeds minder op collectief of institutioneel niveau worden getrokken. Zo'n 'opdeling van de wereld' komt daardoor steeds meer op de schouders van het individu terecht. Anders geformuleerd: collectieve en institutionele oriëntatiekaders vervagen, waardoor individuen in grote mate op zichzelf zijn aangewezen om in een doorlopend proces van zelfreflectie telkens opnieuw de eigen grenzen te trekken. Uit onze diepte-interviews blijkt dat deze processen cruciaal zijn om een eigen (beroeps)identiteit te laten uitkristalliseren. Bij het beantwoorden van vragen zoals 'Ben ik een kunstenaar?' of 'Ben ik een autonoom kunstenaar?' gebruikt men de opgebouwde waarderegimes als kompas. Het zijn als het ware vectoren die naar meer of minder 'grandeur' kunnen leiden. Met 'grandeur' bedoelen we niet alleen eigenwaarde, maar ook de waarde die door anderen aan het artistieke werk wordt toegekend. Bij de verdere uitbouw van de loopbaan speelt een dergelijke waardeoriëntatie een belangrijke rol. Welk beeld heeft men bijvoorbeeld gevormd over de kunstwereld? Welke waarden denkt men dat daar belangrijk zijn? Ziet men zijn eigen waarden daarmee overeenstemmen? En vinden alumni dat tijdens hun opleiding voldoende aandacht aan deze waarden is besteed? De nevenstaande figuur laat zien dat de respondenten een duidelijk verschil ervaren tussen de waarderegimes die respectievelijk voor de hedendaagse kunstwereld, voor hun eigen kunstenaarschap en voor de gevolgte opleiding relevant zijn.

Uit deze figuur mag worden afgeleid dat de respondenten zich een uitgesproken beeld hebben gevormd van de hedendaagse professionele kunstwereld. Daarvan vinden zij dat bekendheid en zichtbaarheid hoog aangeschreven staan, maar ook dat financieel succes en professionalisme er de boventoon voeren. Zowel de wereld van de faam als die van de industrie en de markt overheersen volgens hen binnen de hedendaagse kunstwereld. Maar ze vinden die waarden ook niet onbelangrijk voor hun eigen kunstenaarschap. Zeker doelgerichtheid, professionalisme en financieel succes staan hoog binnen de waardehiërarchie van hun eigen beroepspraktijk. Civiele waarden zoals maatschappelijk engagement en het algemene belang worden relatief laag ingeschaald, zowel voor henzelf als voor de kunstwereld, maar ze blijven zeker van belang.

Het meeste belang hechten kunstenaars echter aan inspiratie en het blijkt dat de opleiding hieraan tegemoet komt. Maar ook respect voor traditie en de canon waarderen kunstenaars, en die domestieke waarden vinden ze sterker terug in hun kunstopleiding dan in de actuele kunstwereld. Het valt daarbij op dat het cohort van 1975 het relatieve belang van deze waarden significant hoger inschaalt voor



Figuur 1: Belang van waarderegimes

- I De wereld van de inspiratie
- D De domestieke wereld
- F De wereld van de faam
- C De civiele wereld
- M/I De wereld van markt en industrie

- Hedendaagse kunstwereld
- Kunst/kunstenaarschap
- Kunstopleiding



hun opleiding dan de afgestudeerden van 2005. Volgens de jongste generatie geïnterviewden werd er binnen hun opleiding dus minder aandacht besteed aan traditie, canon, maar ook aan ambachtelijke kwaliteit. Tijd 'to dig deep', zoals de Amerikaanse socioloog Richard Sennett dat noemt (Sennett, 2008), om een duurzame intieme relatie op te bouwen met materialiteit, is volgens de inschatting van de respondenten de laatste decennia afgenomen.

Wat opvalt in de bovenstaande figuur is echter dat de kunstopleidingen nog relatief goed tegemoetkomen aan domestieke waarden en inspiratie, maar op alle andere waarderegimes veel lager scoren. Bepaalde waarden die men voor zichzelf en de kunstwereld belangrijk acht, vindt men veel minder in het onderwijs terug. Naast de civiele waarden zoals maatschappelijk engagement en het algemene belang, zijn dat markt- en industriewaarden zoals professionalisme, doelgericht werken, efficiëntie en financieel succes; en waarden die met publieke aandacht te maken hebben, zoals zichtbaarheid, bekendheid en erkenning.

Zowel overheden als onderwijsinstellingen hebben deze discrepantie de afgelopen jaren proberen te overbruggen. De invoering van management- en marketingvakken of lessen 'cultureel ondernemerschap' in sommige curricula getuigt daarvan. Uit onze diepte-interviews blijkt vrij veel steun voor deze nieuwe beleidsvoering. Veel geïnterviewden vinden dat ze na hun afstuderen geen benul hadden hoe ze zichzelf moesten organiseren en hoe de kunstwereld functioneert. Dat geldt vooral voor de oudere cohorten. Een afgestudeerde van AKV|St.Joost (1990, pluriactief, nr 61): 'Hoe ga je het dan redden in de beroepspraktijk? Hoe zit dat daar? Daar werd geen les in gegeven. Hoe vermarkt je kunst eigenlijk? Hoe ga je daarmee om? Hoe vermijd je de situatie dat je bij de sociale dienst moet aankloppen? Daar krijg je dan te horen dat je je moet omscholen. Mijn opleiding heeft me wel geld gekost (...). Dan vind ik ook dat ik mijn [college]geld moet terugkrijgen. Wat stelt het dan nog voor om een HBO-opleiding te heten? (...) Ik miste gewoon die praktische begeleiding.'

Vakken als management en marketing kunnen hier wellicht enige tegemoetkoming in zijn. Maar uit onze diepte-interviews blijkt dat de zaak toch complexer is. In de eerste plaats zijn er nogal wat respondenten die menen dat de opleiding vooral als een plek van inspiratie gevrijwaard moet blijven. Vakken als marketing en management kunnen voor hen wel, maar mogen die ruimte niet aantasten. Een kunstenaar over zijn opleiding: 'Ik was nog jong uiteraard, maar ik heb de kunst ontdekt. En ik heb toen ontdekt dat je geïnspireerd moet raken door kunst. Een docent zei dat grote kunst alleen maar ontstaat in nauwe relatie met andere grote kunst. Ik heb me laten inspireren door wat op mijn pad kwam, dat zijn ook experimenten en bepaalde technieken' (AKV|St.Joost, 1975, pluriactief, nr 147).

De opleiding wordt vaak als een van de weinige vrijhavens ervaren en ook als zodanig gewaardeerd – als een plek waar men een eigen artistieke identiteit kan ontwikkelen. En dit brengt ons bij een tweede punt. Het belangrijkste probleem waar de geïnterviewde kunstenaars, ongeacht het type werk dat ze maken, tijdens hun loopbaan mee kampen, is een manier te vinden om tijd en ruimte te behouden voor de wereld van de inspiratie. Uiteraard willen kunstenaars wel geld verdienen, want ze moeten op zijn minst kunnen overleven, en uiteraard vinden ze publieke belangstelling voor hun werk cruciaal. Het grootste gevecht dat echter moet worden geleverd is voor het domein van de inspiratie en het vrije scheppende werk. Dat gaat ook op voor financieel succesvolle kunstenaars of zij die een grotere publieke erkenning genieten. Een Belgische kunstenares,

afgestudeerd aan Sint-Lukas Brussel in 2005 (hybride, nr 143): 'Als je in al die projecten zit, heb je gewoon geen tijd meer om naar het atelier te gaan. Als ik naar het atelier ga heb ik absoluut geen uur waarop ik moet stoppen of kan beginnen. Ik kan dan gewoon om elf uur gaan en doorwerken tot tien uur 's avonds, zonder dat iemand mij stoort. Dat is wel iets waarnaar ik uitkijk.' En een Nederlandse hybride kunstenares, afgestudeerd aan AKV|St.Joost in 2005 (nr 233): 'Ik heb de afgelopen twee jaar één werk gemaakt, omdat je de hele dag bezig bent met die openbare ruimte-dingen. Maar ja, als er dan weer een opdracht komt, ga ik geen 'nee' zeggen. Een budget van 60.000 euro... dan zeg ik: 'kom maar'. Maar dat betekent wel dat ik de afgelopen tijd geen portfolio heb opgebouwd. Mijn videowerk staat al een hele tijd stil. Dat vind ik wel een nadeel. Ik kan niet drie dagen hiermee bezig zijn en me daarna weer op mijn eigen werk concentreren. Ik heb echt wel een maand nodig zonder iets om te kunnen starten met dingen maken. Ik krijg mijn hoofd anders niet leeg om me weer helemaal op iets nieuws te focussen.'

Wanneer de wereld van de inspiratie opdroogt, kunnen kunstenaars op termijn ook niets meer op de markt aanbieden of publieke belangstelling winnen. Ze kunnen dan in hun hoogste waarden worden aangetast en de voldoening in hun werk verliezen – hun 'grandeur' of gevoel van eigenwaarde. Het is ten eerste de vraag of management- en marketingvakken hier een antwoord op bieden. Het leren verkopen van de eigen producten of leren 'netwerken' is één ding, maar die productie op een inspirerende manier blijvend in stand houden, is iets heel anders. Dat veronderstelt immers dat men over ruimte en tijd beschikt om zich periodiek op het eigen werk te concentreren. Zeker binnen de postfordistische conditie waarin grenzen tussen waarderegimes vervagen, blijkt dit nogal eens in het nadeel van de wereld van de inspiratie uit te vallen. De geïnterviewde alumni ontwikkelen dan ook de meest uiteenlopende strategieën om binnen deze maatschappelijke context inspiratieruimte te vrijwaren, tenzij ze natuurlijk die wereld afschrijven en besluiten het kunstenaarschap of het werken in de kunstwereld op te geven (of er gewoonweg niet aan te beginnen). Degenen die wel met kunst bezig willen blijven, ontwikkelen strategieën die soms hoogst inventief, geïmproviseerd, soms zelfs grappig, maar altijd hoogst persoonlijk zijn. De meeste *skills* op dit vlak worden op het individuele niveau ontwikkeld, omdat men hier binnen de opleiding nauwelijks competenties voor krijgt aangereikt. Op collectief of institutioneel niveau worden er na de opleiding slechts twee soorten middelen aangeboden om tijd en ruimte voor inspiratie te vrijwaren, namelijk subsidies en kunstenaarsresidenties. Daarnaast bestaan of bestonden er nog sociale maatregelen die het kunstenaarschap meer ruimte voor inspiratie zouden kunnen bieden. Na het afschaffen van de BKR-regeling en de WWIK in Nederland biedt enkel het Kunstenaarsstatuut in Vlaanderen nog een wettelijk kader om periodes van hoge productiviteit, opdrachten en dus inkomsten af te lossen met tijdspannes voor inspiratie. Interessant aan deze formule is dat de kunstenaar die zo'n statuut heeft verworven, zijn of haar tijdsbesteding zelf kan beheren. Periodes van hoge productiviteit hoeven immers niet per se samen te vallen met weinig inspiratie, maar de kunstenaar kan wel gemakkelijker beslissen om hier tijdelijk uit te stappen; in de arbeidsmarkt voor kunstenaars is de jure een bescheiden financieel vangnet voor die momenten ingebouwd.

In Nederland bood de WWIK een goede basis om een artistieke carrière te lanceren. Een afgestudeerde van AKV|St.Joost (2005, pluriactief, nr 97): 'Ik heb

een jaar lang de WWIK gehad, net nadat ik afstudeerde. Omdat ik altijd als freelancer werk heb, is het belangrijk om een netwerk op te bouwen om maar genoeg opdrachten of werkgevers te vinden. Ik heb die tijd van de WWIK gebruikt om actief een baan te zoeken. Ik ben dan eerst in de decorbouw begonnen en toen langzaam naar galeries kunnen overstappen. Toen ik daar genoeg werk in had om mezelf te onderhouden heb ik ook de WWIK stopgezet.' Alle andere mogelijke strategieën hangen echter af van de inventiviteit van de kunstenaar zelf. Financieel succesvolle kunstenaars kunnen geld sparen om vervolgens een bepaalde periode gas terug te nemen om hun inspiratie te voeden. Wanneer dit niet mogelijk is, en men niet op de kap van vrienden of familie kan leven, moeten er andere keuzes gemaakt worden. Doceren of bijklussen is een veel gekozen mogelijkheid. Een pluriactieve kunstenaar uit het cohort 1975 hierover: 'Het nadeel is dat je in de beeldende kunst 100% tijd nodig hebt voor je eigen ontwikkeling. Maar dat kan niet, omdat er maar weinigen zijn die daar hun brood mee kunnen verdienen. Dus is het een noodzakelijk kwaad dat je er andere dingen naast doet. Ik vind dat lesgeven op de academie heel dicht bij het vak ligt. Lesgeven daagt me ook uit om over dingen na te denken en ze te formuleren. In je atelier kun je alleen maar met jezelf bezig zijn. Dan kan je een soort autisme ontwikkelen wat ook niet goed is, denk ik. De tijd is voorbij dat je je als kunstenaar alleen maar op je eigen ontwikkeling en je eigen beeldtaal kan richten. Dat bestaansrecht wordt je vanuit de maatschappij niet gegund' (AKV|St.Joost, 1975, nr 141). En een ander, afgestudeerd in 1990 aan dezelfde academie: 'Wanneer het geld op is, ga ik altijd meteen naar een uitzendbureau. De eerste baan is meestal meteen een voltreffer. De volgende dag werk ik dan al. Dat gaat dus snel, maar het gaat wel om ongeschoold werk. Ik zou ook in een reclamebureau kunnen gaan werken. Je verdient daar veel meer geld mee. Maar dan wordt je aan een project gezet en dat betekent vaak wel dat je er al die tijd moet zijn. Daarom kies ik liever voor een uitzendbaan. Er kan voor mij ook ieder moment een opdracht binnenkomen. Als dat het geval is, dan zeg ik: 'ik ga er vandoor'. Dat kan met een uitzendbaan, zonder dat dat verdere gevolgen heeft' (pluriactief, nr 61).

Niet toevallig gaan sommige respondenten bewust op zoek naar een bijbaan die maar een beperkt aantal en goed afgebakende werkuren vereist. Daarnaast kunnen ze hun leven dan aan de inspiratie wijden.

### 3.9 Alumni van beeldende kunstopleidingen: een typologie

Met de onderstaande typologie proberen we de ontworpen strategieën van kunstenaars meer systematisch in kaart te brengen en tegelijk breder conceptueel te duiden (zie tabel 3.02).

21,1% van onze respondenten stelt een hybride beroepspraktijk te hebben. Dit type wordt voortaan de *hybride kunstenaar* genoemd. Er valt voor deze kunstenaars, althans volgens de hier gehanteerde definitie van hybriditeit, geen duidelijk onderscheid meer te maken tussen het autonome werk dat ze als kunstenaar produceren en dat wat ze doen in opdracht of in andere toepassingen. Dit veronderstelt uiteraard dat ze steeds andere praktijken verrichten. De hybride kunstenaar is dus altijd op zijn minst pluriactief.

Binnen de dataset werden echter ook alumni aangetroffen die wel pluriactief zijn, maar die stellen dat hun beroepspraktijk niet hybride is. Zij verrichten dus werkzaamheden als autonoom en als toegepast kunstenaar, maar weten deze

praktijken strikt te scheiden. 28,3% van onze respondenten bedrijft zo'n gescheiden beroepspraktijk. Dit type wordt als *pluriactief kunstenaar* aangeduid.

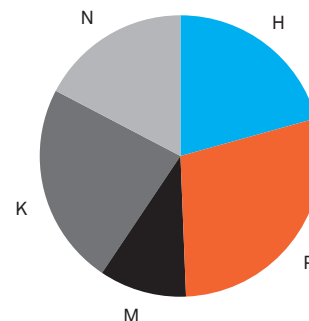
Een derde type houdt zich enkel bezig met het maken van autonome beeldende kunst en vervult dus nooit werk in opdracht of in toegepaste vormen (inclusief lesgeven). Daarom heet die in dit onderzoek de *monoliet*. 8,1% van de totale dataset behoort tot dit type.

42,5% van de geënquêteerde alumni is niet of niet meer actief als beeldend kunstenaar. Van deze groep verricht meer dan de helft (24,3% van alle respondenten) echter wel een vorm van kunstgerelateerd werk. Ze zijn bijvoorbeeld curator, criticus of galeriehouder, of hebben een administratieve of beleidsfunctie in de kunstwereld. Deze categorie noemen we voortaan het *kunstgerelateerde* type. Tenslotte zijn er nog de alumni die in hun werk niets meer met kunst doen. Ze werken niet (meer) als kunstenaar en ontwikkelden ook geen andere beroepspraktijk binnen de artistieke wereld. Alumni uit deze categorie (in totaal 18,2%) noemen we de *niet-kunstactieven*.

Uit onze gegevens blijkt dus dat niet minder dan 81,8% van de geënquêteerden nog steeds werk doet dat direct of indirect gerelateerd is aan de opleiding. 57,5% van de alumni is bovendien – in voltijd of deeltijd – nog professioneel als kunstenaar actief. Dit mag toch een bijzonder opvallende conclusie heten. Het is zeer de vraag of we zulke hoge percentages zouden vinden bij alumni van bijvoorbeeld een geschiedenis- of ingenieurstudie. Zelfs studenten die enkel autonome beeldende kunst studeerden hebben dus met relatieve zekerheid een goed vooruitzicht om aan het werk te geraken in de professionele kunstwereld of in kunstgerelateerde professionele praktijken. Dit is in tegenspraak met het beeld van de kunstenaar zoals dat in de publieke opinie en in sommige politieke kringen circuleert.

In figuur 2 wordt onze typologie van kunstatumni weergegeven.

In wat volgt wordt een nadere omschrijving van de vijf typen gegeven. Daarbij zal onder meer aandacht uitgaan naar de verdeling per cohort, opleiding en nationaliteit. Aan de hand van gegevens uit diepte-interviews staan we uitgebreider stil bij de manier waarop alumni hun eigen situatie interpreteren en daarmee het statistische beeld inkleuren en nuanceren. Daarbij dient eerlijkheidshalve opgemerkt dat de kunstpraktijken die onze interviewers aantreffen bij de respondenten niet altijd overeenkwamen met de informatie uit het kwantitatief onderzoek. Kunstenaars die bijvoorbeeld hybride zouden moeten zijn, bleken hun toegepaste en autonome beroepspraktijk toch strikt van elkaar te scheiden. Ze zouden dus veeleer als pluriactief gelabeld moeten worden. Het genoemde percentage hybriden berust waarschijnlijk op een overschatting, en het percentage pluriactieven op een onderschatting. Dit komt onder meer omdat kunstenaars tijdens het beantwoorden van de online vragenlijst een eigen invulling gaven aan het woord 'hybride'. Hoewel dit begrip in de enquête duidelijk was omschreven als het mengen van autonome en toegepaste artistieke praktijken, gaven sommige kunstenaars daar een andere betekenis aan. Ze doelden bijvoorbeeld veeleer op interdisciplinair of niet-mediumspecifiek werken. Omdat het aantal afgenomen diepte-interviews kleiner is dan de volledige respondentengroep, kan de omvang van deze statistische vertekening niet precies worden vastgesteld. We zullen moeten leven met de wetenschap van Bruno Latour dat de 'werkelijkheid' afhankelijk is van de instrumenten waarmee men deze meet. Een wisseling van meetinstrumenten kan leiden tot een ander beeld van de werkelijkheid. Dat geldt zeker voor onderzoek naar het sociale domein, waarin



Figuur 2: Typologie kunstatumni

- H Hybride
- P Pluriactief
- M Monoliet
- K Kunstgerelateerd
- N Niet-kunstactief

interpretatie, subjectiviteit en cultuur zo'n belangrijke rol spelen.

Het verschil tussen de resultaten van het kwantitatieve en het kwalitatieve onderzoeksluik maakt duidelijk dat de typologie niet al te rigide mag worden opgevat. Veeleer moet dynamisch naar de indeling worden gekeken. Respondenten kunnen bovendien in de loop der tijd veranderen van type. In het begin van hun loopbaan kunnen ze bijvoorbeeld louter monolithisch werken, terwijl ze later alsnog een hybride praktijk ontwikkelen. Daarbij dient men er ook rekening mee te houden dat de typologie is opgebouwd aan de hand van de activiteiten die de respondenten zeggen te ontwikkelen en de eigen interpretatie van die activiteiten. Beide aspecten kunnen in de loop der tijd veranderen, en zijn bovendien subjectief geladen. Dat alles maakt dat de harde cijfers die de enquête doet uitschijnen, in werkelijkheid eerder vloeibaar zijn.

### 3.9.1 De hybride kunstenaar

21,1% van onze totale steekproef uit Nederland en Vlaanderen noemt zich een hybride kunstenaar. Dit type kunstenaar neemt niet significant toe of af tussen de afgestudeerden van 1975 en 2005 (tabel 3.50). Wel vindt 69,4% van deze kunstenaars dat de hybriditeit van hun beroepspraktijk in de loop der tijd is toegenomen (tabel 3.06). Verder valt op dat er bij Sint-Lukas Brussel en KASK Antwerpen relatief weinig van dit type afstudeerden (tabel 3.26).

42,3% van de hybride kunstenaars verricht betaalde werkzaamheden buiten de kunst (tabel 3.65). Van alle kunstactieven (hybriden, pluriactieven en monolieten) spenderen zij bovendien de meeste tijd aan kunstgerelateerd werk en de minste aan niet-kunstgerelateerd werk (tabellen 3.12 en 3.13). In vergelijking met diezelfde groep spenderen zij de minste tijd aan (betaalde of onbetaalde) artistieke werkzaamheden (tabellen 3.11 en 3.14). Wanneer we naar de verdeling van inkomen kijken, blijkt de hybride kunstenaar gemiddeld 31,6% daarvan uit artistieke werkzaamheden te putten, 37,6% uit kunstgerelateerd werk en 30,8% uit niet-kunstgerelateerd werk (tabellen 3.17, 3.18 en 3.19).

Hybride kunstenaars hechten binnen hun eigen beroepspraktijk opvallend meer belang aan de waarden van de civiele wereld en die van de markt en industrie dan kunstenaars van de andere typen (tabel 3.67). Er mag dus gesteld worden dat deze kunstenaars sterk op de omgeving en de maatschappij zijn gericht. Ze beantwoorden niet aan het clichébeeld van de romantische kunstenaar die zich alleen door gevoel en inspiratie laat leiden.

Wanneer we hybride kunstenaars een rangorde laten maken van kwaliteiten waaraan een goed kunstwerk moet voldoen, schalen ze de waarde '... komt uit een eigen wereld' beduidend lager in dan de monolithische kunstenaars (tabellen 3.69 en 3.71). Kunstenaars die voor hun eigen creaties geen onderscheid meer maken tussen autonome en toegepaste kunst, zijn in grote mate afhankelijk van hun sociale omgeving om dit onderscheid te (laten) beslechten. Ze kunnen wel proberen om hun creaties een specifiek netwerk met een specifiek waarderegime binnen te sluizen, waardoor het bijvoorbeeld als autonome of juist als toegepaste kunst zal worden gelabeld. Maar ook dan laten ze dit oordeel in grote mate aan de sociale context over. Misschien is het daarom wel dat de hybride kunstenaar hoger scoort op de competenties 'sociaal zijn', 'flexibiliteit' en 'het vermogen om te netwerken' dan de monoliet (tabel 3.40).

In de diepte-interviews wordt de omgeving vaak als belangrijkste reden genoemd waarom men hybride praktijken is gaan ontwikkelen. Die reden kan

enerzijds van maatschappelijke aard zijn (men wil een uitdrukkelijke bijdrage aan de samenleving leveren) of van economische aard (men wil geld verdienen met zijn artistieke praktijk en is daarom overgeschakeld naar een hybride beroepspraktijk). Civiele en marktredenen kunnen echter ook door elkaar lopen. Zo meldde een hybride kunstenares dat ze niet alleen aan *community art* deed omwille van haar maatschappelijk engagement, maar ook omdat hiervoor in Nederland subsidies te krijgen zijn. Een hybride kunstenaar over zijn waardebeleving (AKV|St.Joost, 1990, nr. 72): 'Ik vind het heel belangrijk dat kunst deelneemt aan het maatschappelijk leven. Dat het er niet los van staat, en dat het de wereld wat beter kan maken. Dat klinkt misschien naïef (...). En inspiratie is het mooiste wat er is, eigenlijk. Door inspiratie kan je nieuwe dingen maken, kan je ruimte maken. Je moet ook authentiek durven zijn – dicht bij jezelf blijven. Je moet uitzonderlijk durven zijn, inspiratie durven omzetten in gekke projecten. Dat is iets dat verder gaat dan het gewone. Ik vind het ook belangrijk dat er publieke belangstelling is, anders kan je net als een autonoom kunstenaar op een zolderkamer blijven zitten. Het lijkt me mooi als daar een publiek debat uit vloeit. En ik vind het heel gewoon dat je daar geld mee verdient.'

Bij deze kunstenaar zien we dus hoe op sociaal niveau waarden hybridiseren. Ook van geld verdienen is de hybride kunstenaar niet vies. Zo weerlegt dit type de these van Bourdieu dat de ontkenning van geld tot de regels van de kunstwereld behoort. Juister geformuleerd: deze regel is niet of veel minder van toepassing op het hybride type. Een tegenwerping zou kunnen zijn dat de hybride kunstenaar niet frequent voorkwam tijdens Bourdieus metingen in de jaren 1970. Hoewel het aandeel hybride kunstenaars in de cohorten van 1975, 1990 en 2005 niet significant van elkaar verschilt, geeft de meerderheid van de respondenten aan dat hun beroepspraktijk meer hybride is geworden. Van de afgestudeerden uit 1975 zegt 75% dat hun praktijk meer hybride is geworden, bij de alumni van 2005 is dat bijna 90% (tabel 3.74). Uit de diepte-interviews blijkt verder dat dit type het beste aansluit bij de context van het postfordisme. Netwerken wordt noodzakelijk geacht als professionele activiteit, en zelden als problematisch ervaren.

Wanneer tijdens de interviews gevraagd werd om voor een representatieve maand de agenda door te lopen, bleek ook dat hybride kunstenaars hun tijd bijzonder flexibel inzetten. Private aangelegenheden, artistiek werk en netwerken lijken haast organisch in elkaar over te lopen. De wereld van inspiratie, industrie, markt en soms nog de civiele wereld hybridiseren in de projectstad die het best beantwoordt aan de postfordistische arbeidscultuur van de hybride kunstenaar.

### 3.9.2 De pluriactieve kunstenaar

Het tweede type dat we uit onze gegevens konden distilleren is de pluriactieve kunstenaar. Een goede 28% van de respondenten stelt zowel toegepaste als autonome artistieke activiteiten te verrichten, maar deze wel strikt gescheiden te houden. Voor hen is er dus geen wederzijdse beïnvloeding tussen deze twee praktijken. Net als bij het hybride type neemt het aandeel van dit type kunstenaar in de tijd toe noch af; er konden geen significante verschillen worden vastgesteld tussen de cohorten van 1975, 1990 en 2005 (tabel 3.50). Inzake opleiding valt wel op te merken dat dit type veel frequenter voorkomt bij de alumni van de Antwerpse KASK (tabel 3.26). In België lopen er ten slotte iets meer kunstenaars rond die zich pluriactief noemen (33,3%) dan in Nederland (24,7%; tabel 3.57). Dit verschil mag echter niet statistisch significant worden genoemd. 28,6% van de pluriactieve

kunstenaars verricht ook (betaalde) werkzaamheden buiten de kunst (tabel 3.65). Dit type stelt dat het gemiddeld 30,8% van zijn totale inkomsten uit artistieke werkzaamheden haalt, 40,7% uit kunstgerelateerd werk en 28,5 uit niet-kunstgerelateerd werk (tabel 3.17, 3.18 en 3.19). Van al degenen die als kunstenaar actief zijn, halen zij het hoogste aandeel van hun inkomsten uit kunstgerelateerd werk.

Inzake waarderegimes valt op dat pluriactieve kunstenaars het belang van markt- en industriële waarden binnen de kunstwereld hoger inschatten dan de andere typen (tabel 3.66). Ze vinden dus in sterkere mate dat binnen het hedendaagse kunstgebeuren de waarden van de markt en industrie overheersen. Dit verschil in waardeappreciatie is statistisch echter niet significant. Verder valt op dat het pluriactieve type de waarden van markt en industrie voor het eigen kunstenaarschap minder relevant vindt dan de hybride kunstenaar (tabel 3.67). Deze discrepantie in waardeappreciatie tussen de professionele kunstwereld en de eigen kunstpraktijk zou bij dit type de duidelijke splitsing tussen autonome en toegepaste kunst kunnen veroorzaken. Het verschil in waardeappreciatie verklaart met andere woorden de grondslag van het pluriactieve kunstenaarschap. De pluriactieve kunstenaar weet de tegenstrijdige verwachtingen van waarderegimes geheel of ten dele op te lossen door autonome en toegepaste artistieke praktijken strikt van elkaar te scheiden. Als autonoom kunstenaar laat zij of hij zich hoofdzakelijk leiden door de wereld van de inspiratie, maar als toegepast kunstenaar door die van industrie en markt. Terwijl het pluriactieve type dus een strikte scheiding aanbrengt, zoekt het hybride type veeleer een compromis binnen het artistieke werk.

Een pluriactieve kunstenaar, afgestudeerd aan AKV|St.Joost in 1975, over zijn scheiding tussen autonome en toegepaste kunst: 'Vanaf 1995 ben ik begonnen met naast mijn beroepspraktijk geld te verdienen op een andere manier. Uit mijn beeldende kunst kwam geen geld, dat wil zeggen niet direct. Ik was niet bezig met verkopen, dat was voor mij niet interessant. Ik wilde mijn werk ook helemaal niet verkopen, want dat stoort namelijk de inhoud, de gedachten over je werk. Dus ik heb altijd projecten gedaan, projectsubsidies aangevraagd, en dat is ook altijd gelukt. Ik heb op die manier heel veel van fondsen gebruik kunnen maken om mijn kunst te sponsoren. Maar op een gegeven moment houdt dat op. Je hebt ten eerste een bepaalde leeftijd bereikt, en ten tweede komen er nieuwe generaties die ook wat uit de pot moeten halen, en dat begrijp ik. Dus ben ik in 1995 op een andere manier gaan werken. Ik ben freelance jobs gaan doen. Ik wil mij niet vastleggen in een vaste baan. Ik heb de lerarenopleiding gedaan, maar daar heb ik nooit gebruik van willen maken, omdat ik me niet wil vastleggen in de tijd. De tijd is aan mij, die stel ik niet zomaar beschikbaar aan anderen. Ik werk heel veel met anderen, maar wel op mijn tijd. Dat is voor mij een heel belangrijk criterium. Ik heb veel gewerkt, ook redelijk goed verdiend, en mijn doel was dat altijd te doen vanuit de kennis die ik heb vanuit mijn kunstenaarschap. (...) Nu werk ik op een kinderdagverblijf, daar vroegen ze me om een kleurenplan te maken. (...) Als het aan mij lag had ik het heel anders gedaan, maar ondertussen moest het kinderdagverblijf wel blijven draaien. Dus ik kon de zaak niet strippen en alles opnieuw maken. Dat zou ik het liefst gedaan hebben, maar daar was geen geld voor. (...) (Dat was dus) een compromis. Maar dat vind ik op zich niet erg, want ik ben daar niet van afhankelijk. Voor mij gaat het erom dat ik mijn eigen beeldende kunst kan maken, en als dit zich zo aandient... Ik had er natuurlijk mijn stempel op kunnen zetten. (...) Maar dat maakt me eigenlijk helemaal niet uit. Ik doe het gewoon omdat ik weet dat ik er

geld mee verdienen. Dus dan schakel ik mijn beeldende kunst als het ware voor een deel uit. Maar ik gebruik wel mijn kennis ervan' (nr. 90).

Ook uit interviews met andere pluriactieve kunstenaars valt af te leiden dat zij op deze manier een duidelijk afbakening tussen autonoom en toegepast werk aanbrengen. Zodra er concessies moeten worden gedaan of compromissen gesloten, wordt het terrein van de autonome artistieke arbeid verlaten. De financiële verdienste is hierbij bepalend. Wanneer subsidies wegvallen of niet meer relevant worden geacht, probeert men brood op de plank te krijgen via toegepaste vormen van kunst. Daarbij schrijft men zich gemakkelijker in het waarderegime van de markt en de industrie in. Dit doen alumni om hun autonome artistieke praktijk te vrijwaren van de invloed van andere waarderegimes en zo voluit voor de wereld van inspiratie te kunnen gaan.

Deze 'oplossing' leert ook iets over de verhouding tussen artistieke en sociale hybriditeit. De pluriactieve kunstenaar bakent voor zichzelf sociale waarderegimes af, waarin hij of zij afwisselend kan opereren. De wereld van inspiratie wordt strikt afgeschermd van andere waarderegimes, om daarin een autonome artistieke praktijk te kunnen ontwikkelen. Pluriactieve kunstenaars trekken dus strenge symbolische grenzen in hun beroepspraktijk. Een differentiatie van de *tijdsbesteding* helpt daarbij vaak om deze symbolische grens te trekken. Uit de afgenomen interviews blijkt dat ook *de plaats* een dergelijke rol kan spelen: men werkt bijvoorbeeld als ontwerper met anderen op een gedeeld kantoor, terwijl men in zijn eigen atelier alleen met autonome kunst bezig is. Toch gebruiken nogal wat pluriactieve kunstenaars het eigen atelier om zowel autonome als toegepaste kunst te maken. Er mag dan ook geconcludeerd worden dat de indeling van de tijd (en niet de ruimte) het belangrijkste element is om sociale waarderegimes te separeren.

De hybride kunstenaar lost het sociale conflict geheel anders op dan de pluriactieve kunstenaar. De hybride artistieke praktijk is de uitkomst van een compromis tussen sociale waarderegimes. Waar de pluriactieve kunstenaar een mentale en sociale opdeling van de tijd nodig heeft, zal zijn hybride collega daar geen noodzaak toe zien. De strikte opdeling van de tijd is voor de pluriactieve kunstenaar een manier om met de eisen van een postfordistische werkcontext om te gaan. Terwijl het autonome werk tot op zekere hoogte wordt afgeschermd van deze context, kan de toegepaste productie vrij onderhevig zijn aan commerciële en industriële waarden. Die afscherming zorgt er echter voor dat het autonome werk moeilijker 'vernetwerkt' raakt binnen de professionele kunstwereld, en niet zo snel op de markt wordt verdisconteerd. Daarvoor zet de pluriactieve kunstenaar toch hoofdzakelijk het toegepaste werk in.

### 3.9.3 De monolithische kunstenaar

Slechts 8,1% van de respondenten concentreert zich volledig op het maken van autonome beeldende kunst. Deze kunstenaars verrichten dus geen toegepaste artistieke werkzaamheden (vormgeving, kunst opdrachten, illustratiewerk en dergelijke) en houden zich evenmin bezig met activiteiten zoals doceren in het kunstvakonderwijs. 30% van de monolieten verricht nog wel (betaalde) werkzaamheden buiten de kunst (tabel 3.65). Van alle respondenten besteedt de monoliet echter de meeste tijd aan artistieke activiteiten (betaald of onbetaald); en van alle actieve kunstenaars besteedt hij de minste tijd aan betaald kunstgerelateerd werk (tabellen 3.11, 3.12 en 3.14). Dit type kunstenaar haalt



gemiddeld dan ook 42,2% van zijn totale inkomsten uit artistieke werkzaamheden en 45,6% uit niet-kunstgerelateerd werk. Op beide punten scoort dit type daarmee het hoogste van alle actieve kunstenaars. Gemiddeld is slechts 12,2% van de inkomsten van de monoliet afkomstig uit kunstgerelateerd werk (tabellen 3.17, 3.18 en 3.19).

Verder kan een relatieve daling van het aantal monolieten worden vastgesteld: hun aandeel zakt van respectievelijk 13,5% in het cohort-1975 naar 5,5% in het cohort-2005 (tabel 3.50). Statistisch is deze daling echter niet-significant, waardoor slechts voorzichtig van een 'tendens' kan worden gesproken. Wat ook zakt naarmate de cohorten 'jonger' worden (maar eveneens niet-significant), is de inschatting die men geeft van de eigen 'compromisloosheid' als kunstenaar (tabel 3.41). Dit kan een aanwijzing zijn dat jongere kunstenaars meer tot compromissen in hun werk bereid zijn, waardoor ze ook gemakkelijker van het monolithische werkpatroon afwijken. Of dit een leeftijds- dan wel een generatie-effect is, valt niet direct vast te stellen. In elk geval schat de monoliet de eigen mate van 'compromisloosheid' het hoogste in van alle respondenten (tabel 3.40).

We zien geen significant verschil tussen afgestudeerden van de vijf opleidingen wat betreft het percentage monolieten. Onder de alumni uit Nederland troffen we iets meer monolieten aan (10%) dan in de Vlaamse regio (4,3%), maar ook dit verschil is statistisch niet-significant (tabellen 3.26 en 3.57).

Wat waarderegimes betreft stellen de monolieten dat in de hedendaagse kunstwereld de wereld van de faam overheerst (tabel 3.66). Zij delen deze overtuiging met de andere typen actieve kunstenaars. Opvallend is dat de monolieten de wereld van de markt en de industrie het minst belangrijk vinden voor de kunstwereld. In hun eigen kunstenaarschap kennen de monolieten van alle typen het grootste belang toe aan de wereld van de inspiratie en het kleinste belang aan de civiele wereld (tabel 3.67). Uit deze waardeappreciatie, gecombineerd met de relatief hoge inschatting van de eigen 'compromisloosheid' (tabel 3.40), mag voorzichtig worden afgeleid dat de monoliet het dichtst in de buurt komt van het klassieke beeld van de autonome kunstenaar zoals dat in de negentiende eeuw ontstond. Netwerken in de projectwereld of zakelijke relaties aangaan in de marktwereld is dan ook moeilijk voor dit type kunstenaar. Terwijl de monoliet van alle typen kunstenaars vindt dat de competenties 'het vermogen tot netwerken', 'ondernemerschap' en 'organiserend vermogen' tijdens de opleiding het minst aan de orde kwamen, kent hij aan deze competenties binnen het eigen kunstenaarschap ook minder belang toe dan alle andere typen (statistisch niet-significant). Dat laatste geldt ook voor de competenties 'sociaal zijn' en 'het vermogen om met kritiek om te gaan'. De eigen mate van flexibiliteit schat de monoliet zelfs het laagste in van alle respondenten (tabel 3.40). Deze gegevens doen vermoeden dat monolithische kunstenaars heel anders in de wereld staat dan hun hybride of pluriactieve collega's. Ze lijken het minst aangepast aan de condities van het postfordisme.

Een monoliet, afgestudeerd in 2005 aan AKV|St.Joost (nr 38): 'Netwerken vind ik echt vreselijk en uiteindelijk denk ik dat meer kunstenaars dat hebben. Nee, dat doe ik niet eigenlijk. (...) Mijn houding is altijd geweest: bekijk mijn werk en als je het leuk vindt dan kom je maar naar me toe. Maar uiteindelijk is het misschien ook wel een nadeel dat ik niet van netwerken houd. Ik zie mensen om me heen die goed werk maken, maar ook kunnen netwerken. En vroeg of laat pakt dat goed voor ze uit. Je moet regelmatig je gezicht laten zien. Een hele hoop goede galleries zitten in de Randstad, maar ik voel er in principe weinig voor om daar steeds naar toe te

gaan. (...) Ik ervaar ook een grote spanning tussen ondernemerschap en intimiteit (...) omdat kunst zo persoonlijk is voor mij. (...) Het is heel moeilijk om daar zakelijk over na te denken. Op het moment dat je met een partij die zaken wil doen in conflict raakt of iets dergelijks, of je moet onderhandelen, dan is het heel moeilijk om je niet te laten ondersneeuwen. (...) Galeriehouders bijvoorbeeld proberen de kunstenaar toch vaak een beetje uit te knijpen. (...) Dan moet je 'nee' durven te zeggen.'

Monolieten lossen het conflict tussen waarderegimes op een andere manier op dan hybride en pluriactieve kunstenaars. Op de eerste plaats beschermen zij zichzelf door zich niet in te laten met toegepaste artistieke praktijken. Wanneer ze niet van hun autonome kunst kunnen leven, gaan ze volledig ander werk doen dat meestal ver van de kunst af staat. Daarom is het niet toevallig dat dit type kunstenaar een groot deel van zijn inkomsten uit niet-kunstgerelateerd werk haalt, zoals eerder werd vastgesteld. Kunstgerelateerd werk zou de eigen autonome positie kunnen vertroebelen. De monoliet lost het conflict tussen waarderegimes veeleer op door een onderscheid te maken in sociale ruimtes of plaatsen – en dus niet door een opdeling in de tijd, zoals de pluriactieve kunstenaar. Ook de monoliet die volledig van zijn of haar autonome kunstproductie kan leven, reserveert veelal het atelier voor de wereld van de inspiratie, terwijl die van de markt en sociale netwerken aan respectievelijk galeries en tentoonstellingplekken zoals biënnales of musea worden uitbesteed. Niet zelden ervaart men deze plekken echter als ambivalent en zelfs 'gevaarlijk', zoals ook uit het bovenstaande citaat blijkt, omdat ze een permanente bedreiging inhouden voor de autonome positie van de kunstenaar.

Het is interessant om vast te stellen hoe de drie genoemde categorieën kunstenaars de spanningen tussen waarderegimes proberen op te lossen. De monoliet trekt hoofdzakelijk ruimtelijke grenzen tussen sociale plaatsen, terwijl de pluriactieve kunstenaar tijdsbarrières inbouwt om zijn activiteiten binnen verschillende waarderegimes onder te brengen. De hybride ten slotte ervaart geen conflict, hij heeft bijgevolg tijd noch ruimte nodig om een overgang tussen werelden te organiseren en te legitimeren. Kortom, de evidente sociale hybriditeit valt voor de laatste samen met zijn artistieke hybriditeit. Niet de tijd of de ruimte, maar de handeling of activiteit verzoent voor de hybride kunstenaar de uiteenlopende waarderegimes. De monoliet gaat ten slotte om met de postfordistische werkcondities door zich te verplaatsen in de ruimte. In de galerie of het museum kan hij zich met markt, netwerk- of civiele waarden inlaten, terwijl het atelier hiervan wordt afgeschermd. Het werk dat daar gemaakt wordt, kan dankzij het functioneren van de kunstenaar echter wel in andere domeinen en waarderegimes aan de man worden gebracht. Voor de monoliet lukt dit overigens vaak beter dan voor het autonome werk van de pluriactieve kunstenaar.

### 3.9.4 Het kunstgerelateerde type

24,3% van de respondenten is niet (of niet meer) actief als beeldend kunstenaar, maar heeft nog wel kunstgerelateerd werk. Ze maken bijvoorbeeld toegepaste kunst of hebben een functie in de kunstwereld. Uit hun artistieke werkzaamheden – die dus per definitie louter op toegepaste kunst zijn gericht – halen deze respondenten gemiddeld 13,8% van hun totale inkomsten; 54,7% halen ze uit kunstgerelateerd werk en 31,4% uit niet-kunstgerelateerd werk (tabellen 3.17, 3.18 en 3.19). Zoals te voorspellen viel betreft de kunstgerelateerde het meeste van

zijn inkomsten uit kunstgerelateerd werk. Verder valt op dat deze alumni voor hun globale inkomstensamenstelling minder steunen op niet-kunstgerelateerd werk dan de monolithische kunstenaars (tabel 3.19).

Van de vijf Nederlandse en Vlaamse scholen leverde Sint-Lukas Brussel relatief de meeste kunstgerelateerden af (36% van de alumni van deze opleiding) en AKV|St.Joost de minste (17,2%, tabel 3.26). Verder is opmerkelijk dat het aandeel van dit type door de generaties heen is toegenomen: van respectievelijk 18,6% in het cohort-1975 naar 30,1% in het cohort-2005 (tabel 3.50). Dit kan ten dele onze hypothese bevestigen dat steeds meer alumni werk vinden in de groeiende culturele en creatieve industrie. 66,7% van dit type werkt volledig in kunstgerelateerde branches; 33,3% verricht ook daarbuiten nog (betaalde) werkzaamheden (tabel 3.65).

Wat hun appreciatie van waarderegimes binnen de kunstwereld betreft vindt het kunstgerelateerde type de wereld van de faam significant minder relevant dan de actieve kunstenaars. Met hun inschaling van de wereld van markt en industrie nemen ze samen met het niet-kunstactieve type een middenpositie in. Bij de appreciatie van waarderegimes voor hun eigen toegepaste artistieke praktijk valt op dat de wereld van de inspiratie hier lager scoort dan bij de andere typen. Wat betreft de civiele wereld nemen de kunstgerelateerden hier een tussenpositie in; ook hechten ze relatief het minste belang aan de markt en de wereld van de industrie (tabel 3.66 en 3.67).

De reden om te stoppen met een autonome kunstpraktijk is, enigszins voorspelbaar, veelal het gemis aan financiële zekerheid (tabel 3.29). Daarom geeft men ook gemakkelijker toe aan de eisen van een sociale omgeving dan andere typen. De kunstgerelateerde alumni schalen hun eigen 'compromisloosheid' en 'authenticiteit' significant lager in dan de monolieten en de pluriactieven. Wat betreft hun vermogen om een eigen beeldtaal te ontwikkelen, komen ze net voor de niet-kunstactieven op de voorlaatste plaats van alle geïnterviewden. Het aanpassingsniveau en het vermogen om sociaal te zijn scoort bij het kunstgerelateerde type dan weer het hoogst (tabel 3.40).

Een fotografe antwoordt op de vraag waarom ze geen autonome beeldende kunst maakt, als volgt: 'Ik denk de zekerheid. Ja... het feit dat ook het aanbod er was (van een andere werkgever), anders was ik misschien verder blijven zoeken. Ik ben wel eens op uitnodiging met mijn portfolio naar een galerij geweest, en ja dat is misschien een stap geweest om verder als autonome kunstenaar bezig te zijn, maar het aanbod was er dan om daar [bij die andere werkgever] te beginnen. En daar kreeg je een vast loon en een auto. We hadden ook een huis gekocht, dus financiële zekerheid heeft zeker meegespeeld' (Sint-Lukas Brussel, 2005, nr 191). Maar een eveneens veel voorkomende reden om de autonome kunstpraktijk op te geven, is dat men eraan twijfelt om ooit werkelijk iets groots in de wereld van de kunst en de inspiratie te kunnen bereiken. 'Ik heb tot 2008 nog getekend. Toen was ik drie jaar afgestudeerd en besepte ik dat ik eigenlijk niets te vertellen heb. Als je kunst maakt, en je wil dat mensen dat bekijken, dan moet je ook een goed verhaal hebben. En dat had ik helemaal niet. (...) Daarom vond ik dat ik beter kon professionaliseren in de richting die ik wel leuk vind en waar ik nog wel dat idealisme in heb – en dat is museummanagement' (ABV Tilburg, 2005, nr 49).

Uit de diepte-interviews blijkt verder dat het kunstgerelateerde type waarden uit de wereld van de projectstad en de industrie beklemtoont, zoals netwerken, flexibiliteit en doelgericht werken. Ook valt op dat deze alumni dezelfde conflicten tussen waarderegimes signaleren als de monolithische en de pluriactieve

kunstenaars. Ze refereren bijvoorbeeld vaak aan de spanning die ze hebben ervaren tussen de wens om uniek en authentiek werk te maken en de noodzaak om geld te verdienen. Ze pakken dit probleem echter op een geheel andere manier aan: ze geven hun autonome praktijk eenvoudigweg op. Een kunstgerelateerd type over authenticiteit: 'De ervaring dat uw werk uniek maakt, dat dat vanuit uw eigen persoon komt... Maar bij mijn werk gaat het om geld verdienen. En dan gaat het niet meer om het unieke. Ik heb me daar gewoon bij neergelegd' (Sint-Lukas Brussel, 2005, nr 191).

Het kunstgerelateerde type heeft dus afbakeningen in tijd noch ruimte nodig om met de postfordistische werkcontext om te gaan. Hij of zij hoeft het eigen werk evenmin te hybridiseren om in die context te blijven functioneren. Door zich enkel met toegepast werk bezig te houden, of door een andere – veelal intermediaire – positie in de kunstwereld in te nemen, kan men zich volledig onderwerpen aan de waarden buiten het domein van de inspiratie. Toegepast artistiek werk kan men bijvoorbeeld volledig aanpassen aan de wetten van vraag en aanbod op de markt; of men kan de inhoud laten afhangen van de waarden binnen de wereld van de faam, wanneer men in opdracht van massamedia werkt; of men kan aan de wensen van de industrie tegemoetkomen door binnen gestandaardiseerde formats te werken. De kunstgerelateerde alumni kunnen hier dus zonder problemen flexibel en 'adaptief' op inspelen, omdat ze de waarden van de inspiratie voor een deel hebben opgegeven. Het is dan ook niet voor niets dat ze, zoals eerder vermeld, voor deze wereld lager scoren dan de andere categorieën.

### 3.9.5 De niet-kunstactieven

Alumni die een autonome beeldende kunstopleiding hebben gevolgd, maar hier uiteindelijk op professioneel vlak niets mee doen, direct noch indirect, vormen 18,2% van alle respondenten. Toch stellen niet-kunstactieven dat ze nog gemiddeld 2,7% van hun totale inkomsten uit artistieke werkzaamheden halen en 3,68% uit kunstgerelateerd werk (tabel 3.17 en 3.18). In principe kan dit niet, omdat dit type stelt niet meer actief te zijn op deze terreinen. Wellicht gaat het om een vergissing bij het invullen van de enquête. Een andere mogelijkheid is dat men zich niet meer als kunstenaar actief acht, maar toch nog sporadisch iets creëert dat men al even sporadisch aan vrienden of familieleden verkoopt. Wanneer interviewers voor het kwalitatieve luik met alumni spraken die zich in de enquête als 'niet-kunstactief' hadden opgegeven, moesten ze wel meermaals vaststellen dat deze zich toch nog geregeld met artistieke activiteiten bezighouden, zonder daarmee naar buiten te treden. De incidentele verkoop van het resultaat van deze activiteiten kan dan ook wellicht de vermelde inkomsten verklaren. Logisch is uiteraard wel dat deze alumni het overgrote deel van hun totale inkomsten uit niet-kunstgerelateerd werk halen, namelijk 93,6% (tabel 3.19). Daarmee scoren zij significant het hoogste van alle respondenten.

Per opleiding leveren KASK Antwerpen en ABV Tilburg de minste niet-kunstactieven op: slechts 10,5% van hun alumni vallen in deze categorie. Op dit vlak bestaan er geen aantoonbare verschillen tussen Vlaanderen en Nederland (tabellen 3.26 en 3.57).

De redenen waarom de niet-kunstactieven geen kunst (meer) maken, komen sterk overeen met die van het vorige type (tabel 3.29). Het economische aspect speelt een belangrijke rol. Wellicht hechten de niet-kunstactieven daarom, vergeleken met de andere alumni, een groter belang aan competenties als het

‘vermogen om samen te werken’, ‘ondernemerschap’, ‘aanpassingsvermogen’ en ‘sociaal zijn’. (Dit verschil is overigens niet-significant.) Een genuanceerder beeld krijgt men wanneer de niet-kunstactieven die vroeger wel actief waren als kunstenaar, gevraagd wordt waar ze mee geworsteld hebben tijdens hun (soms korte) artistieke loopbaan. Eén geïnterviewde noemt dan bijvoorbeeld: ‘publieke belangstelling’, ‘uitzonderlijkheid’, ‘inspiratie’, ‘netwerken’ en ‘ambachtelijkheid’. Het was voor hem moeilijk zijn werk tentoongesteld te krijgen, maar ook om werk te maken dat ‘eruit springt’, en dus uniciteit bezit. Een ander probleem bleek te zijn om na het afstuderen, dus buiten de schoolomgeving, nog inspiratie op te doen. Ook netwerken was niet gemakkelijk, omdat de respondent de kunstwereld ‘erg gesloten’ vond. Ten slotte was deze autonome kunstenaar opgeleid in de fotografie voordat de digitalisering van het vak doorbrak. De ambachtelijkheid die hem op school was aangeleerd kwam daardoor niet meer overeen met de kennis en kunde die bij digitale fotografie vereist is.

Uit dit verhaal blijkt dat een samenloop van omstandigheden uiteindelijk kan maken dat iemand niet meer als kunstenaar of in een kunstgerelateerde branche werkt. Enkel de noodzaak om geld te verdienen is meestal niet de enige of de allerbelangrijkste reden. De eisen die aan het kunstenaarschap gesteld worden – inzake inspiratie en uniciteit – zijn immers hoog. Bovendien blijkt het binnen de huidige postfordistische conditie niet eenvoudig om zomaar verschillende waarderegimes met elkaar te verzoenen. Werken in de projectstad, waar de waarden van industrie, inspiratie, markt en het domestieke domein hybridiseren, is niet voor iedereen lang vol te houden. Wanneer men geen bevredigende manieren vindt om zich aan te passen, zoals de hybride kunstenaar, of gedisciplineerd zijn tijd op te delen, zoals de pluriactieve kunstenaar, of een strikt ruimtelijke afbakening te maken, zoals de monoliet, resten er niet veel andere opties dan met de artistieke praktijk te stoppen. Dat laatste verhindert echter niet dat men enkele verworven competenties meeneemt naar een totaal andere omgeving. Een geïnterviewde alumna die tegenwoordig als kok werkt: ‘Tijdens mijn studie heb ik dat geleerd. Wij hebben toen ook voedsel moeten fotograferen en je leert hoe je mooie composities maakt. Dat gebruik ik wel. Mijn collega-kok en ik zijn er nogal fanatiek in om een mooi bord te maken’ (Sint-Lukas Brussel, 2005, nr 281).

### 3.10 Coda: individuele strategieën binnen de postfordistische conditie

Door de vloeiende condities van de eerder geschetste postfordistische arbeidsomgeving valt de werknemer terug op zijn of haar individuele bestaan. Steeds minder kan men zich op collectieve garanties, solidariteit en duurzame institutionele zekerheden beroepen om een zinvolle loopbaan op te bouwen. Daardoor heeft een loopbaan ook letterlijk geen *zin* meer, dat wil zeggen een richting en een doel die relatief voorspelbaar zijn. Waar vaststaande hiërarchieën en anciënniteitsregels vroeger nog uitzicht boden op een stijgend carrièrepad, hangt nu veel af van de grillen van de markt. Hyperflexibele omstandigheden maken dat werktijden, contractrelaties en beroepsverzekeringen vloeibaar worden. Dat bepaalt niet alleen de persoonlijke beleving van de individuele werknemer. De postfordistische conditie maakt dat ook op macroniveau de muren tussen waarderegimes die in de moderniteit nog ondoordringbaar werden geacht, semi-permeabel worden. Grenzen tussen de domestieke, de civiele en de marktsfeer hertekenen zich en zijn haast van dag tot dag opnieuw onderhandelbaar. De waardewerelden bieden zo geen ultieme grond meer onder

de voeten, waardoor men de werkelijkheid als contingent gaat ervaren: niets is noodzakelijk, en niets is onmogelijk. Regels in de organisatie of het bedrijf worden liefst om de vier of vijf jaar geherformuleerd, vanuit de wens om de interne werking voortdurend op de buitenwereld af te stemmen. De postfordistische conditie die een permanent *change-management* aandrijft en legitimeert, maakt de basis van iedere vorm van arbeid instabiel.

De hier onderzochte alumni van kunsthogescholen zijn misschien wel de beste getuigen van deze vloeibare arbeidsomstandigheden. Buiten een handvol subsidies in een klein aantal (Europese) landen kunnen de alumni van kunsthogescholen zich immers nauwelijks beroepen op collectieve voorzieningen. Hun situatie zou een model kunnen vormen van de manier waarop de toekomstige (creatieve) arbeider zichzelf zal definiëren, legitimeren en positioneren, zodra de hegemonie van het postfordisme gerealiseerd is. Het werk van de filosofen Hardt en Negri (2000) werpt hier een helder licht op. Wanneer de collectiviteit vertegenwoordigd door bedrijven, overheden, vakbonden en andere instituties geen sociale grenzen tussen waarderegimes meer trekt, is het individu genoodzaakt om dat zelf te doen. Terwijl collectieve instituties, met de natiestaat voorop, vroeger nog de stabiliteit van het cruiseschip op de wijde oceaan verzekerden, bestaat de leef- en werkomgeving vandaag vooral uit rondobberende zwembanden, met daartussen af en toe een kleine reddingsvloot en een beperkte hoeveelheid luxejachten. Dit 'immanisme' van de liberale democratie, zoals de Franse filosoof Nancy dat noemt (1991), beschouwt de samenleving als een optelsom van onafhankelijke individuen waartussen relationele banden steeds moeilijker worden. Het *in-between* van de communaliteit heeft daarin een absoluut nulpunt bereikt. De singuliere positie van de beeldend kunstenaar, die zelden collectieve organisatievormen kent, zich met moeite in arbeidsorganisaties laat inschrijven, en worstelt met opdrachten of op zijn minst de spanning kent tussen werk in eigen beheer en werk op bestelling van een ander, vormt wellicht een goede barometer voor postfordistische werk- en leefstrategieën.

De strategieën die de hierboven beschreven typen ontwikkelen, laten zien hoe men vanuit de meest singuliere positie met de nieuwe arbeidscondities kan omgaan. Ze bieden een mogelijk toekomstbeeld van de werkomstandigheden van de solerende (creatieve) werknemer, die volgens de normen van de neoliberale arbeidsethiek volledig op zichzelf is aangewezen. Welke strategieën ontwikkelen werknemers die zelf verantwoordelijk worden gemaakt voor hun ziekteverzekering en hun pensioen en waarvan men bovendien verwacht dat ze in hun werk al hun creativiteit en persoonlijkheid leggen?

De vijf typen representeren vijf mogelijke strategieën om met de postfordistische conditie om te gaan. Zo neemt het eerste type – de *hybride kunstenaar* – de hybridisering van de sociale waarderegimes voor waar en evident aan. Hij of zij stemt bijgevolg het eigen individuele handelen af op deze maatschappelijke tendens. Sociale hybriditeit resulteert bij dit type eenvoudigweg in artistieke hybriditeit. Bij de *pluriactieve kunstenaar* daarentegen roept de sociale hybridisering weerstand op. Hij of zij houdt vast aan een differentiatie van waarderegimes, waarbij de indeling van de tijd een belangrijke rol speelt. Een veelheid aan activiteiten wordt over verschillende tijdseenheden uitgespreid, waartussen de kunstenaar strikte grenzen trekt. Daarmee worden tijdzones van autonome artistieke arbeid immuun gemaakt voor invloeden van andere waarderegimes of werelden. De *monolithische kunstenaar* beroept zich

daarentegen niet op de tijd maar op de ruimte. Het atelier dient voor dit type als een afgebakende en bewaakte zone voor autonome creatieve arbeid. Zodra deze ruimte verlaten wordt, weet de kunstenaar dat de waarden van andere werelden hem zullen beïnvloeden. De *kunstgerelateerde* respondenten representeren een vierde strategie. Zij hebben de autonome artistieke ruimte definitief verlaten, waardoor ze hun arbeid hebben kunnen schikken naar de regels van andere waarderegimes – veelal die van de markt en de industrie, maar ook die van het civiele domein of de domestieke ruimte. Wanneer ze actief blijven in de professionele kunstwereld, komen ze nogal eens terecht in de hybride wereld van de projectstad, hetzij als bemiddelaar, intermediair of makelaar. De *niet-kunstactieven* geven eveneens de autonome artistieke ruimte op om het gevecht met andere waarderegimes te temperen. Of juister geformuleerd: ze hebben de complexiteit van de evenwichtsoefening gereduceerd door de wereld van de inspiratie ondergeschikt te maken aan andere waarderegimes.

Toch blijven alumni van de twee laatste typen niet zelden de wereld van de inspiratie koesteren. Dat merkten de interviewers vaak wanneer ze ter plekke bij hen thuis kwamen. Niet zelden openden alumni op zeker moment een soms onvoorstelbaar grote achterkamer, een voor de professionele wereld goed verstopt atelier waarin het regime van de inspiratie zijn vrije gang kan gaan. Die wereld is dan teruggebracht tot een louter private, soms therapeutische aangelegenheid. Toch blijkt hieruit dat veel mensen inspiratie nodig hebben in hun leven, ook al moeten ze de rest van hun dagen doorbrengen in een totaal ongeïnspireerde wereld. Als het waar is dat creativiteit en authenticiteit ook in niet-artistieke sectoren een steeds belangrijker rol spelen, zoals nogal wat studies de laatste jaren onderstrepen, lijkt het zinvol om verder te onderzoeken hoe de wereld van de inspiratie beschermd en gestimuleerd kan worden.

## 4. Samenvatting in hoofdpunten





Ter afronding worden hier nog de meest opmerkelijke vaststellingen van dit onderzoek gememoriseerd.

- Gemiddeld is 57,5% van de afgestudeerden nog steeds professioneel actief als beeldend kunstenaar. Bij het cohort 1975 vonden we zelfs een percentage van 63.
- In de groep die niet (of niet meer) actief is als beeldend kunstenaar, heeft meer dan de helft (57%) betaald werk dat op enige manier gerelateerd is aan de kunst.
- Bij elkaar opgeteld werkt 81,8% van de afgestudeerden in de kunst of in een kunstgerelateerde branche, al dan niet als kunstenaar.
- Gemiddeld halen de afgestudeerden 57,2% van hun inkomsten uit artistieke en/of kunstgerelateerde werkzaamheden.
- Afgestudeerden beeldende kunst zijn breed inzetbaar op de arbeidsmarkt. Dit komt ten eerste door de opleiding zelf, die deels gericht is op het verwerven van vrij algemene competenties, en ten tweede door het vermogen van de alumni om ook na het afstuderen nog nieuwe competenties te verwerven.
- Maar liefst 86% van degenen die als kunstenaar actief zijn, combineert een autonome beeldende praktijk met toegepaste activiteiten, zoals vormgeving, doceren, kunstopdrachten, illustratie etc. (Dit is de som van de categorieën 'hybride' en 'pluriactief'.)
- Het percentage van de actieve kunstenaars dat nog voldoet aan het klassieke beeld van de atelierkunstenaar met een puur autonome praktijk (de 'monolithische' kunstenaar) is dus niet groter dan 14%. Dit komt neer op 8,1% van alle alumni.
- Het aandeel monolithische kunstenaars lijkt terug te lopen: de cijfers gaan van 13,6% van de alumni uit het cohort-1975 naar 5,5% van de afgestudeerden uit 2005. In statistisch opzicht is dit verschil echter niet significant.
- Het percentage van afgestudeerden die niet actief zijn als kunstenaar maar wel in kunstgerelateerde branches werken, lijkt toe te nemen: van 18,6% in het cohort-1975 naar 30,1% in het cohort-2005. Ook deze trend is statistisch niet-significant.
- Bijna 80% van de respondenten rapporteert dat het hybride karakter van de eigen beroepspraktijk in de loop der tijd is toegenomen. Dit geldt in ongeveer gelijke mate voor de drie cohorten. Verder meent 38% dat het eigen artistieke werk meer hybride is dan dat van oudere generaties kunstenaars; 27% meent van niet.
- Van de alumni die op dit moment niet actief zijn als beeldend kunstenaar, is ongeveer de helft in het verleden wel als kunstenaar actief geweest. Op dit punt is er een opvallend verschil tussen Nederlanders en Belgen: 64,2 tegenover 26,7 procent. Een mogelijke verklaring voor dit verschil is het ontbreken in België van een subsidieregeling zoals het startstipendium. Opvallend is echter dat het percentage actieve kunstenaars onder Nederlandse en Vlaamse alumni uiteindelijk

niet significant van elkaar verschilt. Kennelijk heeft het startstipendium in Nederland niet als effect dat er een groter aantal afgestudeerden blijvend als kunstenaar actief is.

- Monolithische kunstenaars besteden een groter deel van hun tijd aan artistieke werkzaamheden dan de andere typen kunstenaars. Zij verkrijgen ook een groter deel van hun inkomen uit artistieke werkzaamheden. Dit zou kunnen betekenen dat het hier gaat om relatief succesvolle kunstenaars, voor wie het niet nodig is om door middel van bijbaantjes het inkomen uit de kunst aan te vullen.
- In de beleving van kunstenaars zijn de grenzen tussen kunst en niet-kunst, of tussen autonome en toegepaste kunstvormen, over het geheel genomen nog intact. De beeldende kunst behoudt haar eigen sociaal-autonome context, ook al zijn de uiterlijke (artistieke) verschillen met andere kunstvormen klein geworden of wellicht zelfs verdwenen.
- De kritiek van de respondenten op de gevolgde kunstopleiding is tamelijk eensluidend en betreft vooral het verwaarlozen van zakelijke competenties (zoals ondernemerschap en netwerken), het theorieonderwijs dat ondermaats zou zijn en de begeleiding die soms als vrijblijvend is ervaren.
- Niettemin zou 61,6% van de respondenten, achteraf gezien, dezelfde opleiding opnieuw kiezen.
- Van de drie cohorten is het cohort-1990 nog het meest kritisch over de gevolgde opleiding.

## 5. Conclusies en aanbevelingen



Dit onderzoek laat zien dat een gemengde beroepspraktijk onder beeldend kunstenaars vandaag eerder regel dan uitzondering is. De professionele kunstenaar is al twintig jaar bezig te *diversificeren*. Een flink deel van zijn werkweek besteedt hij aan afgeleide of toegepaste werkzaamheden, zoals illustratiewerk, ontwerpklussen, kunst opdrachten of lesgeven. Langs allerlei wegen koopt de kunstenaar tijd en ruimte om een vaak niet-rendabele autonome artistieke praktijk voort te zetten. Alleen een kleine minderheid van bijzonder succesvolle kunstenaars, of van kunstenaars die door andere omstandigheden financieel zonder zorgen zijn, kan het zich veroorloven af te zien van diversificatie en een puur autonome atelierpraktijk te voeren. Overigens bestaan er buiten de financiële redenen ook kunstinhoudelijke argumenten waarom kunstenaars kiezen voor een gemengde praktijk.

Op de hedendaagse arbeidsmarkt staan postfordistische waarden centraal die lijken afgeleid van de klassieke kunstenaarscompetenties: creativiteit, authenticiteit, zelfontplooiing, zelfstandigheid, vindingrijkheid enz. Van hoger opgeleid personeel in allerlei maatschappelijke sectoren worden nu dergelijke kwaliteiten verlangd. Het paradoxale feit doet zich voor, dat de positie van de kunstenaar in de maatschappij daarmee niet gemakkelijker wordt. Als iedere professional geacht wordt in zijn of haar werk creatief bezig te zijn en zichzelf te ontplooien, waarin onderscheidt de kunstenaar zich dan nog? Waarvoor zijn kunstenaars eigenlijk opgeleid? In welke maatschappelijke vraag voorzien zij? Het specialisme of de kerncompetentie van de kunst is hen als het ware uit handen genomen. En hoe moet het kunstvakonderwijs op deze ontwikkelingen reageren? Deze laatste kwestie wordt nog bemoeilijkt doordat, naast de klassieke kunstenaarswaarden, er van professionals op de arbeidsmarkt ook nieuwe competenties worden geëist waar kunstenaars vanouds minder goed in thuis zijn: adaptiviteit, verbale virtuositeit, en het vermogen tot netwerken.

Veel van de respondenten uit ons onderzoek – met name uit het cohort van 1990 – menen dat de kunstopleiding hen onvoldoende heeft getraind in deze nieuwe competenties, en ook de zakelijke aspecten van het kunstenaarschap heeft onderbelicht. Ze hebben het gevoel dat ze wereldvreemd aan hun beroepspraktijk begonnen. De introductie van lessen marketing, management en cultureel ondernemerschap zou daarom door veel alumni worden toegejuicht.

Toch zou het contraproductief zijn om daar (of daar alléén) de oplossing te zoeken. Door in de opleiding een te zwaar accent te leggen op ondernemerschap en de zakelijke kanten van het vak, loopt men immers het risico dat de kern van het beeldend kunstenaarschap nog verder uit zicht raakt, terwijl het juist uit die kern is dat afgestudeerden doorgaans de motivatie putten om zich in de hybride maatschappelijke werkelijkheid een plaats te veroveren. In plaats daarvan zou de opleiding *reflectie* en *zelfreflectie* centraal moeten stellen. Hoe beter kunstenaars in staat zijn een kritische visie te ontwikkelen op de culturele en maatschappelijke aspecten van het kunstenaarschap, en hoe beter ontwikkeld het discursieve kader is waarin zij hun artistieke werkzaamheden plaatsen, des te meer kans maken zij om een blijvend succesvolle beroepspraktijk op te zetten. Kunstenaars die over een reflectief instrumentarium beschikken om hun eigen positie in het sociale en culturele veld te analyseren, zullen strategisch kunnen opereren en daarmee een grotere kans hebben om niet ten onder te gaan aan de vele tegenstrijdige krachten die in de praktijk op hen inwerken.

Het zal overigens duidelijk zijn dat een dergelijke hedendaagse kunstopleiding er van af moet zien om bepaalde canonieke disciplines zoals schilderkunst en

beeldhouwkunst als vaststaand uitgangspunt te nemen. Maar evengoed kunnen we stellen dat ook het fetisjeren van een multi- of cross-disciplinaire benadering van de kunst in de opleiding improductief is. De reflectie op de culturele en maatschappelijke condities van de kunst, alsmede op de geschiedenis en theorie van de verschillende artistieke disciplines, zou voorop moeten staan. In deze post-disciplinaire benadering kan de individuele student kritisch-reflectieve kaders opbouwen waarmee de materiële aspecten van het kunst-maken, en de keuzes die hij of zij daarin maakt, te verdiepen en te onderbouwen zijn.

Doordat traditionele instituties zoals overheden en onderwijsinstellingen steeds minder de verantwoordelijkheid nemen om op collectief niveau kaders te stellen en grenzen te trekken, is het individu steeds meer op zichzelf aangewezen. Dat geldt ook voor de hier onderzochte beeldend kunstenaar. Deze ontwikkelt individuele strategieën om met de postfordistische conditie om te gaan. Wanneer alumni hun kunstpraktijk niet opgeven, zijn er in grote lijnen drie mogelijkheden: ofwel passen ze hun artistieke productie aan (het hybride type kunstenaar), ofwel maken ze een hard onderscheid in tijdsbesteding tussen autonome en toegepaste praktijken (het pluriactieve type), ofwel stellen ze strikte grenzen in de ruimte en richten zich daarbinnen uitsluitend op een autonome creatieve praktijk (de monoliet).

Het toegenomen belang van de culturele en creatieve industrie geeft voeding aan de hypothese dat het percentage hybride kunstenaars in de loop der tijd is gegroeid. Dit vermoeden kan door ons onderzoek echter niet direct worden bevestigd. Uit onze data blijkt het hybride type niet significant toe te nemen naarmate de cohorten 'jonger' worden (1975, 1990 en 2005). Hoewel het derde, monolithische type wel een afnemende tendens laat zien, kunnen we ook daar geen statistisch significante cijfers produceren. Anderzijds stellen veel respondenten wel dat de hybriditeit van hun eigen beroepspraktijk doorheen de tijd is toegenomen.

Veel kunstenaars zouden graag meer tijd hebben om te besteden aan het eigen autonome werk. De resultaten van het onderzoek suggereren dat dit tijdsprobleem wellicht nijpender is dan het geldprobleem. In een neoliberal politiek klimaat en een postfordistische economie staat de vrije of autonome ruimte voor inspiratie sterk onder druk. In Nederland zijn subsidieregelingen zoals werkbeurzen en startstipendia in volume ingekrompen of zelfs afgeschaft. Kunstenaars worden geacht hun heil te zoeken op de markt. Het toegepaste werk stelt hen weliswaar in staat om hun autonome productie (in deeltijd) te continueren, maar dreigt steeds de tijd die ze daarvoor hebben op te eten. Bovendien, zo blijkt uit de gevoerde interviews, dreigt er door de noodzaak van toepassingen en het aannemen van opdrachten ook een verwatering van hun artistieke principes en uitgangspunten, die zou kunnen overslaan naar de autonome creatieve ruimte. Dit is een probleem waar de kunstenaars zelf duidelijk mee worstelen. Wanneer deze ruimte krimpt, vallen er op termijn ook geen nieuwe artistieke toepassingen meer te 'verkopen'. Een flink deel van de alumni stopt dan ook op zeker moment met de autonome artistieke praktijk, of laat deze langzaam uitdoven.

Binnen de kunstopleiding krijgen studenten nauwelijks technieken aangereikt om hun autonome artistieke tijdruimte te beschermen. Uit de interviews met alumni blijkt dat kunstopleidingen het laatste decennium aansluiting hebben gezocht bij de neoliberale, marktgerichte tendens, in plaats van alternatieven te formuleren. Dat laatste lijkt echter noodzakelijk, tenzij men definitief afscheid wil nemen van het moderne model van autonome kunst. Wellicht zou dit historische

einde van de autonome kunstproductie velen inderdaad onverschillig laten. De vraag is echter of men daarmee niet iets wegsnijdt uit de maatschappelijke context dat veel dieper gaat dan het professionele kunstenveld. Autonomie betekent immers niet dat kunstenaars zich afzijdig houden van de politiek-maatschappelijke context, maar dat de definitie, de afbakening en de beoordelingscriteria van de kunst ontwikkeld worden *binnen de kunst zelf*. Dit vrijgesteld zijn van economische, politieke en religieuze conditionering is noodzakelijk voor iedere vorm van creativiteit; wellicht zou iedere maatschappij ergens zo'n autonome ruimte moeten bevatten. Het biedt de vrijplaats om alles wat is, ook altijd anders te kunnen en *mogen* denken.

Een belangrijke beleidsaanbeveling luidt bijgevolg dat scholen werk moeten maken van het ontwikkelen en aanleren van competenties waarmee afgestudeerde kunstenaars het voortbestaan van hun vrije creatieve tijdruimte kunnen garanderen. Overheden kunnen hier via hun cultuurbeleid natuurlijk ook een bijdrage aan leveren. Het bestaande Kunstenaarsstatuut in België biedt bijvoorbeeld een slimme legislatieve verzekering van de vrije tijdruimte. Wanneer een samenleving creativiteit hoog in het vaandel draagt, ligt het voor de hand dat een dergelijk statuut ook beschikbaar komt voor andere creatieve beroepen.





- Abbing, Hans. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- Alberro, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 2003.
- Bätschmann, Oskar. *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*. Keulen: Dumont Buchverlag, 1997.
- Boltanski, Luc, en Laurent Thévenot. *De la justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.
- Boltanski, Luc, en Eve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.
- Bourdieu, Pierre. 'La Production de la croyance: contributions à une économie des biens symboliques.' *Actes de la Recherche en sciences sociales* 13 (1977), 375-391.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992. Ned. vertaling: *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Gennep, 1994.
- Buchloh, Benjamin H.D. 'Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions.' *October* 55 (1990), 105-143.
- Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud en Roberta Shapiro, eds. *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- Burns, Sarah. *Inventing the Modern Artist. Art and Culture in Gilded Age America*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- Coenen, Johan. *De arbeidsmarktsituatie en competenties van afgestudeerden van het Nederlandse kunstvakonderwijs in internationaal perspectief (REFLEX)*. Researchcentrum voor Onderwijs en Arbeidmarkt (ROA). ROA – Technical Report 3 (2008).
- Cunningham, Stuart. 'From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry, and Policy Implications.' *Culturelink Special Issue* (2001), 9-32.
- De Bruyne, Paul, en Pascal Gielen. *Community Art. The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2011.
- Drucker, Peter F. *The Age of Discontinuity: Guidelines to Our Changing Society*. New York: Harper & Row, 1996.
- Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1996.
- Fleming, Peter. *Authenticity and the Cultural Politics of Work: New Forms of Informal Control*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Florida, Richard L. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2004.
- Florida, Richard L. *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*. New York: HarperBusiness, 2006.
- Gielen, Pascal. *Het gemurmel van de artistieke menigte. Over kunst en postfordisme*. Tilburg: Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2008.
- Gielen, Pascal, en Paul De Bruyne (red.). *Arts in Society. Being an Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2009.
- Gielen, Pascal. *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz, 2009.
- Gielen, Pascal. 'Curating with Love, or a Plea for Inflexibility.' *Manifesta Journal* 10 (2010), 14-25.
- Glaser, Barney, en Anselm Strauss. *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Aldine, 1967.

- Hardt, Michael, en Antonio Negri. *Empire*. Amsterdam: Van Gennep, 2000.
- Hartley, John. *Creative Industries*. Malden: Blackwell, 2005.
- Heinich, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 1998.
- Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries*. London: Sage Publications, 2007.
- Hesmondhalgh, David, en Andy Pratt. 'Cultural Industries and Cultural Policy.' *International Journal of Cultural Policy*, 11:1 (2005), 1-14.
- Horkheimer, Max, en Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido, 1944. Ned. vertaling door Michel van Nieuwstadt: *Dialectiek van de Verlichting: Filosofische fragmenten*. Amsterdam: Boom, 2007.
- Krauss, Rosalind. "A Voyage on the North Sea." *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.
- Laermans, Rudi. *Communicatie zonder mensen. Een systeemtheoretische inleiding in de sociologie*. Amsterdam: Boom, 1999.
- Latour, Bruno. *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor een symmetrische antropologie*. Amsterdam: Van Gennep, 1994.
- Luhmann, Niklas. 'Ausdifferenzierung der Kunst.' *Art & Language & Luhmann* 1 (1997), 133-148.
- Markusen, Ann, Sam Gilmore, Amanda Johnson, Titus Levi, en Andrea Martinez. *Crossover: How Artists Build Careers across Commercial, Nonprofit and Community Work*. Minnesota: Humphrey Institute of Public Affairs, University of Minnesota, 2006.
- Menger, Pierre-Michel. 'Artistic Labor Markets and Careers.' *Annual Review of Sociology* 25 (1999), 541-574.
- Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Oakley, Kate, Brooke Sperry en Andy Pratt. *The Art of Innovation*. London: NESTA, 2008.
- Plasterk, Ronald. Brief aan de Tweede Kamer, ref. HO&S/107213, 16 maart 2009.
- Raunig, Gerald, Gene Ray en Ulf Wuggenig (red.). *Critique of Creativity. Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*. London: MayFlay, 2011.
- Rickards, Tudor, Marc Runco en Susan Moger. *The Routledge Companion to Creativity*. New York: Routledge, 2009.
- Sennett, Richard. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1998.
- Sennett, Richard. *The Craftsman*. Yale: Yale University Press, 2008.
- United Nations. *Creative Economy. Report 2008. The Challenge of Assessing the Creative Economy: towards Informed Policy-making*. Geneva: UNCTAD, 2008.
- Virno, Paulo. *Grammar of the Multitude*. Los Angeles: Columbia University Press, 2004.
- Winkel, Camiel van. *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*. Nijmegen: SUN, 1999.
- Winkel, Camiel van. *Het primaat van de zichtbaarheid*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2005.
- Winkel, Camiel van. *De mythe van het kunstenaarschap*. Amsterdam: Fonds BKVB, 2007.
- Winkel, Camiel van. *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism*. Amsterdam: Valiz, 2012.

# Bijlage: statistische gegevens



## Bij hoofdstuk 1

Voor de totale groep van Nederlandse en Belgische alumni geldt een responspercentage van 60%. Als vuistregel binnen de sociale wetenschap wordt gesteld dat 50% respons acceptabel is voor de representativiteit van de steekproef. Expliciete non-respons, dat wil zeggen respondenten die aan ons hebben gemeld niet mee te willen werken bedraagt hier 3,1% (14 respondenten) en is daarmee ook zeer acceptabel. Hieronder staat de respons per school (tabel 1.01) en per land (tabel 1.02) verder uitgewerkt.

### Tabel 1.01 Respons per opleiding

Naam instelling	Aantal benaderd	Expliciete non-respons	Aantal ingevuld	Responspercentage
St. Lukas, Brussel	63	3 (4,8%)	24	38,1%
Fontys, Tilburg	130	4 (3,1%)	64	49,2%
AKV St. Joost, Breda & Den Bosch	146	5 (3,4%)	97	66,4%
KASK, Antwerpen	44	1 (2,3%)	25	56,8%
St. Lucas, Gent	74	1 (1,4%)	56	75,7%
Totaal	457	14 (3,1%)	274 (8 anders)*	60%

\* Toelichting: Het totaal van deze kolom ligt hoger dan de optelsom van de verschillende opleidingen, dit komt doordat 8 respondenten een andere opleiding hebben ingevuld.

### Tabel 1.02 Respons per land

	Aantal benaderd	Expliciete non-respons	Aantal ingevuld	Responspercentage
Nederland	276	9 (3,2%)	161	58,3%
Vlaanderen	181	5 (2,8%)	105	58%
Totaal	457	14 (3,1%)	274 (8 anders)*	60%

\* Toelichting: Het totaal van deze kolom ligt hoger dan de optelsom van de twee nationaliteiten, dit komt doordat 8 respondenten een andere nationaliteit hebben ingevuld.

De verdeling naar geslacht, nationaliteit en cohort in de gehele steekproef is in onderstaande tabellen af te lezen. Hierin valt te zien dat er iets meer vrouwen dan mannen in de steekproef zitten (tabel 1.03), dat de Nederlandse alumni zijn oververtegenwoordigd (tabel 1.04) en dat het cohort 1990 het best vertegenwoordigd is in de steekproef (tabel 1.05).

### Tabel 1.03 Frequentietabel - Geslacht

	Frequentie	Percentage
vrouw	147	55,1
man	120	44,9
Totaal	267	100

Tabel 1.04 Frequentietabel - Nationaliteit

	Frequentie	Percentage
Nederlands	161	59,4
Belgisch	106	39,1
Anders	4	1,5
Totaal	271	100

Tabel 1.05 Frequentietabel - Cohort (Afstudeerjaar)

	Frequentie	Percentage
1975	64	24,3
1990	117	44,5
2005	82	31,2
Totaal	263	100

NB: Voor bovenstaande tabellen (1.03, 1.04 en 1.05) geldt dat niet alle respondenten deze vraag hebben beantwoord; bovendien zijn de respondenten met een afwijkende opleiding en/of afstudeerjaar eruit gefilterd. Dit verklaart de verschillen in de totalen van de tabellen, zowel onderling als ten opzichte van de tabellen waarin de responspercentages worden gerapporteerd.

*Bij hoofdstuk 3*

Tabel 3.01 Frequentietabel - Bent u van mening dat u een hybride kunstenaarspraktijk hebt?

	Frequentie	Percentage
Ja	85	41,7
Nee	73	35,8
Weet ik niet	46	22,5
Totaal	204	100

Tabel 3.02 Frequentietabel - Type kunstenaar

	Frequentie	Percentage	Cumulatief percentage
1) Hybride kunstenaar	52	21,1	21,1
2) Pluri-actieve kunstenaar	70	28,3	49,4
3) Monoliet	20	8,1	57,5
4) Niet actief, wel kunstgerel. werk	60	24,3	81,8
5) Niet actief, geen kunstgerel. werk	45	18,2	100
Totaal	247	100	

Tabel 3.03 Frequentietabel - Combineert u autonome en toegepaste artistieke werkzaamheden?

	Frequentie	Percentage
Nee	99	48,1
Ja	107	51,9
Totaal	206	100

Tabel 3.04 Frequentietabel - Heeft deze combinatie met toegepaste artistieke werkzaamheden een effect gehad op het karakter of de vorm van uw autonome beeldende werk?

	Frequentie	Percentage
Ja	38	34,2
Enigszins	51	45,9
Nee	17	15,3
Weet ik niet	5	4,5
Totaal	111	100



Tabel 3.05 Frequentietabel - Bent u door deze combinatie (autonoom en toegepast) genoodzaakt geweest om nieuwe vaardigheden of competenties te ontwikkelen?

	Frequentie	Percentage
Ja	86	77,5
Nee	18	16,2
Weet ik niet	7	6,3
Totaal	111	100

Tabel 3.06 Frequentietabel - Is het hybride karakter van uw beroepspraktijk in de loop der tijd toegenomen?

	Frequentie	Percentage
Ja	59	69,4
Nee	17	20
Weet ik niet	9	10,6
Totaal	85	100

Tabel 3.07 Frequentietabel - Denkt u dat uw artistieke werk meer hybride is dan dat van oudere generaties kunstenaars?

	Frequentie	Percentage
Ja	33	38,8
Nee	23	27,1
Weet ik niet	29	34,1
Totaal	85	100

Tabel 3.08 Frequentietabel - Verricht u (betaalde)werkzaamheden buiten de kunst? (Niet-kunstgerelateerd werk)

	Frequentie	Percentage
Nee	134	66,3
Ja	68	33,7
Totaal	202	100

Tabel 3.09 Frequentietabel - Welke van de onderstaande artistieke of kunstgerelateerde beroepsactiviteiten oefent u uit?

	Frequentie
Autonome atelierpraktijk	136
Installaties op locatie (tijdelijk)	55
Kunst in de openbare ruimte (permanent)	38
Andere vormen van kunst in opdracht	60
Vormgeving/design	44
Grafisch/illustratie	41
Industrieel ontwerp	10
Interieur- of landschapsarchitectuur	10
Fotografieopdrachten	24
Film of documentaire	18
Kleding- of modeontwerp	4
Andere vormen van toegepaste kunst	28
Radio/televisie	4
Maatschappelijke kunstprojecten	13
Schrijven/publiceren	24
Uitgeverij	6
Muziek/DJ	14
Performance	13
Kunstonderwijs (voortgezet/secundair onderwijs)	43
Kunstonderwijs (HBO/Hogeschool)	24
Kunsteducatie (bijv. museumgids, kinderateliers)	34
Curator/tentoonstellingen maken	28
Medewerker van een kunstenaarsinitiatief of culturele instelling	41
Commissie- of jurywerk	29
Anders	38

Tabel 3.10 Beschrijvende statistiek tijdsbesteding en inkomen gehele groep

	Min.	Max.	M	SD
Tijdsbesteding: In een gemiddelde werkweek, welk percentage van uw tijd besteedt u aan...				
Artistieke werkzaamheden	0	100	32,12	26,34
Kunstgerelateerd werk	0	90	25,60	24,74
Niet-kunstgerelateerd werk	0	100	41,48	31,28
Inkomen: Welk percentage van uw inkomen is afkomstig uit...				
Artistieke werkzaamheden	0	100	22,64	30,39
Kunstgerelateerd werk	0	100	34,62	38,17
Niet-kunstgerelateerd werk	0	100	42,74	42,68

Tabel 3.11 Kruistabel - Percentage van tijd besteed aan artistieke werkzaamheden (betaald) \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	45	22,91	27,25	0	100
Pluri-actieve kunstenaar	55	22,96	22,96	0	90
Monoliet	9	32,22	40,24	0	100
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	43	12,49	19,65	0	80
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	31	2,32	12,93	0	72
Totaal	183	17,45	24,41	0	100

Tabel 3.12 Kruistabel - Percentage van tijd besteed aan kunstgerelateerd werk (betaald) \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	45	24,38	23,35	0	80
Pluri-actieve kunstenaar	54	22,26	20,40	0	80
Monoliet	9	14,44	18,78	0	50
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	48	37,88	31,00	0	100
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	32	0,81	2,39	0	10
Totaal	188	22,73	25,47	0	100

Tabel 3.13 Kruistabel - Percentage van tijd besteed aan niet-kunstgerelateerd werk (betaald) \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	39	11,56	14,75	0	50
Pluri-actieve kunstenaar	41	17,22	22,39	0	80
Monoliet	8	14,38	24,70	0	70
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	38	17,58	24,07	0	95
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	36	54,06	37,81	0	100
Totaal	162	23,99	30,19	0	100

Tabel 3.14 Kruistabel - Percentage van tijd besteed aan artistieke werkzaamheden (onbetaald) \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	45	20,04	17,32	0	90
Pluri-actieve kunstenaar	55	30,56	20,70	0	80
Monoliet	9	35,56	27,89	0	90
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	45	13,51	16,13	0	75
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	30	9,33	11,94	0	40
Totaal	184	20,60	19,79	0	90

Tabel 3.15 Kruistabel - Percentage van tijd besteed aan kunstgerelateerd werk (onbetaald) \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	39	10,33	12,56	0	50
Pluri-actieve kunstenaar	40	11,40	13,56	0	70
Monoliet	7	24,29	39,94	0	100
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	41	7,39	8,83	0	30
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	31	1,81	3,76	0	15
Totaal	158	8,78	13,81	0	100

Tabel 3.16 Kruistabel - Percentage van tijd besteed aan niet-kunstgerelateerd werk (onbetaald) \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	43	17,47	19,07	0	80
Pluri-actieve kunstenaar	56	15,16	12,38	0	40
Monoliet	12	41,25	26,12	10	90
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	49	23,57	18,96	0	70
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	35	32,17	29,76	0	100
Totaal	195	22,44	21,56	0	100

Tabel 3.17 Kruistabel - Percentage van inkomen afkomstig uit artistieke werkzaamheden \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	49	31,61	27,37	0	100
Pluri-actieve kunstenaar	63	30,78	31,65	0	100
Monoliet	16	42,19	41,15	0	100
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	53	13,83	26,22	0	100
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	40	2,70	15,80	0	100
Totaal	221	22,64	30,39	0	100

Tabel 3.18 Kruistabel - Percentage van inkomen afkomstig uit kunstgerelateerd werk \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	49	37,57	31,91	0	100
Pluri-actieve kunstenaar	63	40,70	37,95	0	100
Monoliet	16	12,19	24,97	0	90
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	53	54,77	42,25	0	100
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	40	3,68	15,64	0	95
Totaal	221	34,62	38,17	0	100

Tabel 3.19 Kruistabel - Percentage van inkomen afkomstig uit niet-kunstgerelateerd werk \* Type kunstenaar

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
Hybride kunstenaar	49	30,82	34,16	0	100
Pluri-actieve kunstenaar	63	28,52	37,65	0	99
Monoliet	16	45,63	43,78	0	100
Niet actief wel kunstgerelateerd werk	53	31,40	38,97	0	100
Niet actief geen kunstgerelateerd werk	40	93,63	21,99	0	100
Totaal	221	42,74	42,68	0	100

Tabel 3.20 Frequentietabel - Heeft u ooit een kunstenaarssubsidie ontvangen?

	Frequentie	Percentage
Nee	145	63
Ja	85	37
Totaal	230	100

Tabel 3.21 Frequentietabel - Bent u tevreden over uw huidige professionele situatie?

	Frequentie	Percentage
Ja	91	37,8
Nee	41	17
Min of meer	109	45,2
Totaal	241	100

Tabel 3.22 Frequentietabel - Heeft u de doelen bereikt die u bij het beëindigen van uw opleiding voor ogen had?

	Frequentie	Percentage
Ja	51	21,1
Nee	56	23,1
Enigszins	135	55,8
Totaal	242	100

Tabel 3.23 Frequentietabel - Carrièreverloop (Stabiliteit)

		Frequentie	Percentage
Mijn loopbaan is het beste te omschrijven als...	Instabiel	75	34,1
	Stabiel	119	54,1
	Anders	26	11,8
	Totaal	220	100

Tabel 3.24 Frequentietabel - Carrièreverloop (Type loopbaanontwikkeling)

		Frequentie	Percentage
Mijn loopbaan is het beste te omschrijven als...	Dalend	22	10
	Stabiel	84	38,2
	Stijgend	90	40,9
	Anders	24	10,9
	Totaal	220	100

Tabel 3.25 Frequentietabel - Als u iets zou kunnen veranderen in uw professionele situatie, wat zou u dan veranderen?

	Frequentie
Meer tijd voor eigen werk	127
Hogere verdiensten	110
Meer opdrachten	76
Meer tijd voor gezin	22
Minder druk om te presteren	28
Meer kans om mijn werk te exposeren	93
Meer samenwerking met anderen	40
Meer media-aandacht voor mijn werk	72
Niets, ik ben tevreden met mijn huidige situatie	27
Anders	23

Tabel 3.26 Kruistabel - Type kunstenaar \* Opleiding

		Opleiding					Totaal	
		Brussel - St Lukas	Antwerpen - KASK	Tilburg - Fontys	Gent - St Lucas	Breda/ Den Bosch - AKV   St Joost		
Typologie Kunstenaars	1) Hybride kunstenaar	3	0	12	11	24	50	
		12%	0%	21,1%	23,9%	25,8%	20,8%	
	2) Pluri-actieve kunstenaar	7	11	17	12	22	69	
		28%	57,9%	29,8%	26,1%	23,7%	28,8%	
	3) Monoliet	1	1	5	3	9	19	
		4%	5,3%	8,8%	6,5%	9,7%	7,9%	
	4) Niet meer actief en wel kunstgerel. werk	9	5	17	11	16	58	
		36%	26,3%	29,8%	23,9%	17,2%	24,4%	
	5) Niet meer actief en geen kunstgerel. werk	5	2	6	9	22	44	
		20%	10,5%	10,5%	19,6%	23,7%	18,3%	
	Totaal		25	19	57	46	93	240
			100%	100%	100%	100%	100%	100%

Tabel 3.27 Frequentietabel - Wel of niet actief in het verleden?

	Frequentie	Percentage
Nee	57	50,9
Ja	55	49,1
Totaal	112	100

Tabel 3.28 Frequentietabel - Hoeveel jaar bent u actief geweest als beeldend kunstenaar?

	Frequentie	Percentage	Cumulatief percentage
0	5	9,8	9,8
1	5	9,8	19,6
2	11	21,6	41,2
3	3	5,9	47,1
4	6	11,8	58,8
5	3	5,9	64,7
6	3	5,9	70,6
10	4	7,8	78,4
14	1	2	80,4
15	1	2	82,4
16	2	3,9	86,3
18	2	3,9	90,2
20	3	5,9	96,1
22	1	2	98
25	1	2	100
Totaal	51	100	

Tabel 3.29 Frequentietabel - Reden om te stoppen als kunstenaar

	Frequentie
Economisch/niet kunnen rondkomen	35
Niet voldoende talent	5
Afkeer van de kunstwereld	13
Vormen van een gezin	12
Ziekte of ongeval	1
Gebrek aan motivatie	11
Verandering inzicht/belangstelling	12
Burn-out	2
Anders	11

Tabel 3.30 Kruistabel - Geslacht \* Actief als beeldend kunstenaar

		Actief als beeldend kunstenaar?		Totaal
		Nee	Ja	
Wat is uw geslacht?	vrouw	66 (48,2%)	71 (51,8%)	137 (100%)
	man	41 (36,6%)	71 (63,4%)	112 (100%)
Totaal		107 (43%)	142 (57%)	249 (100%)



Tabel 3.31 Kruistabel - Geslacht \* Gemiddeld percentage van het inkomen uit artistiek werk

	Vrouwen (n=121)		Mannen (n=97)	
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
Percentage van inkomen afkomstig uit artistieke werkzaamheden	18,9	27,3	28,0	33,6

Tabel 3.32 Kruistabel - Geslacht \* Gemiddeld percentage tijdbesteding per week aan artistiek werk

	Vrouwen (n=100)		Mannen (n=81)	
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
Percentage tijd besteed aan artistieke werkzaamheden	13,7	22,6	22,5	25,9

Tabel 3.33 Frequentietabel - Zou u, achteraf gezien, de door u gevolgde kunstopleiding opnieuw kiezen?

	Frequentie	Percentage
Ja, dezelfde opleiding aan dezelfde instelling	165	61,6
Ja, dezelfde opleiding, maar aan een andere instelling	24	9
Nee, een andere opleiding, maar wel aan dezelfde instelling	21	7,8
Nee, een andere opleiding aan een andere instelling	56	20,9
Nee, ik zou niet zijn gaan studeren	2	0,7
Totaal	268	100

Tabel 3.34 Frequentietabel - Het volgen van een opleiding aan de kunstacademie heeft mij vooral geholpen mijn persoonlijke artistieke identiteit te vormen

	Frequentie	Percentage
1 helemaal mee oneens	14	5,3
2	16	6
3	18	6,8
4	126	47,4
5 helemaal mee eens	92	34,6
Totaal	266	100

Tabel 3.35 Frequentietabel - Mijn opleiding aan de kunstacademie heeft mij een goede basis geboden voor het verder ontwikkelen van kennis en vaardigheden

	Frequentie	Percentage
1 helemaal mee oneens	9	3,4
2	24	9
3	19	7,1
4	129	48,5
5 helemaal mee eens	85	32
Totaal	266	100

Tabel 3.36 Frequentietabel - Het volgen van een opleiding aan de kunstacademie heeft mij als kunstenaar een duidelijk professionele voorsprong gegeven ten opzichte van kunstenaars die geen kunstopleiding hebben gevolgd

	Frequentie	Percentage
1 helemaal mee oneens	28	10,5
2	40	15
3	56	21,1
4	84	31,6
5 helemaal mee eens	58	21,8
Totaal	266	100

Tabel 3.37 Frequentietabel - Ik heb op de kunstacademie een vak geleerd

	Frequentie	Percentage
1 helemaal mee oneens	31	11,7
2	50	18,8
3	33	12,4
4	105	39,5
5 helemaal mee eens	47	17,7
Totaal	266	100

Tabel 3.38 Frequentietabel - Mijn opleiding aan de kunstacademie heeft mij een goede basis geboden om te starten als professionele kunstenaar

	Frequentie	Percentage
1 helemaal mee oneens	38	14,3
2	79	29,7
3	35	13,2
4	84	31,6
5 helemaal mee eens	30	11,3
Totaal	266	100

Tabel 3.39 Frequentietabel - Heeft u na uw kunstopleiding cursussen gevolgd t.b.v. uw werk?

	Frequentie	Percentage
Nee	116	43,4
Ja	151	56,6
Totaal	267	100

## Korte toelichting bij tabel 3.40-3.42

De respondenten werd gevraagd een inschatting te geven van het eigen niveau in een reeks gegeven competenties, op een schaal van 1 (laag) tot 5 (hoog). In de onderstaande tabellen staan de gemiddelden (*M*) en de standaarddeviaties (*SD*) vermeld, uitgesplitst naar type kunstenaar (tabel 3.40), cohort (tabel 3.41) en opleiding (tabel 3.42).

Tabel 3.40 Kruistabel - Competenties (inschatting eigen niveau) \* Type kunstenaar

	Hybride kunstenaar		Pluri-actieve kunstenaar		Monoliet		Niet actief, wel kunstger. werk		Niet actief, geen kunstger. werk		Totaal	
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
Communicatieve vaardigheden	3,72	1,44	3,77	1,09	3,20	1,58	3,73	1,16	3,55	1,09	3,66	1,23
Vermogen om samen te werken	3,77	1,26	3,71	1,23	3,70	0,98	4,10	1,13	3,91	1,10	3,85	1,17
Beeldend vermogen	4,59	0,81	4,57	0,83	4,67	0,77	3,90	1,13	3,88	1,00	4,29	0,99
Onafhankelijkheid	4,64	0,78	4,43	0,91	4,40	1,14	4,00	1,13	4,07	1,01	4,30	1,01
Compromisloosheid	3,57	1,15	3,67	1,17	4,05	1,03	3,30	1,37	3,39	1,28	3,54	1,23
Flexibiliteit	4,14	1,00	3,78	1,25	3,20	1,44	4,31	1,03	3,68	1,36	3,92	1,22
Ondernemerschap	2,84	1,54	3,26	1,48	2,16	1,38	2,59	1,48	2,40	1,55	2,77	1,53
Vermogen tot groei en vernieuwing	4,25	1,06	4,26	0,97	3,89	1,02	3,83	1,12	3,98	1,10	4,07	1,06
Verantwoordelijkheidsgevoel	4,38	0,93	4,69	0,73	4,00	1,21	4,66	0,84	4,45	1,00	4,52	0,91
Onderzoeksvaardigheden	4,19	1,27	4,25	0,98	3,63	1,16	3,68	1,32	3,82	1,17	3,97	1,20
Kritisch en reflectief vermogen	4,27	0,97	4,43	0,91	4,26	0,99	4,07	1,07	4,14	1,09	4,24	1,01
Bereidheid om te blijven leren	4,46	0,98	4,74	0,68	4,00	1,03	4,30	1,09	4,45	1,00	4,46	0,96
Vermogen om te netwerken	2,80	1,54	2,49	1,39	2,05	1,39	2,40	1,53	2,58	1,48	2,51	1,48
Organiserend vermogen	3,58	1,50	3,49	1,29	3,00	1,49	3,50	1,46	3,59	1,26	3,49	1,39
Authenticiteit	4,45	1,06	4,45	0,96	4,79	0,63	3,78	1,12	3,80	1,18	4,20	1,10
Integriteit	4,65	0,77	4,57	0,83	4,50	1,10	4,45	0,90	4,30	1,16	4,51	0,92
Inventiviteit	4,44	0,99	4,19	1,05	4,00	1,03	3,86	1,19	3,90	1,27	4,10	1,13
Aanpassingsvermogen	3,77	1,26	3,70	1,13	3,53	1,31	4,22	0,98	3,98	1,18	3,88	1,16
Eigenzinnigheid/tegendraadsheid	3,68	1,25	4,19	0,99	3,63	1,16	3,53	1,28	3,42	1,28	3,74	1,22
Stressbestendigheid	3,04	1,36	3,14	1,29	2,68	1,38	3,13	1,42	3,51	1,45	3,15	1,38
Besluitvaardigheid	3,47	1,30	3,43	1,23	3,00	1,15	3,23	1,17	3,37	1,40	3,35	1,25
Vermogen om een eigen beeldtaal te ontwikkelen	4,36	1,03	4,56	0,84	4,58	0,84	3,85	1,19	3,79	1,17	4,21	1,08
Sociaal zijn	4,04	1,23	3,57	1,23	3,32	1,38	4,05	1,07	4,00	1,10	3,84	1,20
Vermogen om met kritiek om te gaan	3,47	1,30	3,53	1,07	3,42	1,26	3,37	1,25	3,50	1,15	3,46	1,19
Vermogen om werk en priveleven te combineren	3,69	1,31	3,47	1,25	3,53	1,47	3,68	1,15	3,41	1,40	3,56	1,28

Tabel 3.41 Kruistabel - Competenties (inschatting eigen niveau) \* Cohort

	1975		1990		2005		Totaal	
	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD
Communicatieve vaardigheden	3,59	1,17	3,67	1,25	3,82	1,19	3,70	1,21
Vermogen om samen te werken	3,85	1,12	3,90	1,20	3,88	1,15	3,88	1,16
Beeldend vermogen	4,48	0,88	4,16	1,03	4,28	1,02	4,27	1,00
Onafhankelijkheid	4,51	0,87	4,26	1,01	4,09	1,10	4,27	1,01
Compromisloosheid	3,90	1,13	3,46	1,22	3,30	1,23	3,52	1,22
Flexibiliteit	3,95	1,13	3,92	1,21	3,85	1,32	3,91	1,22
Ondernemerschap	2,69	1,38	2,60	1,47	3,05	1,68	2,76	1,52
Vermogen tot groei en vernieuwing	4,17	1,06	3,95	1,04	4,20	1,09	4,08	1,06
Verantwoordelijkheidsgevoel	4,64	0,78	4,51	0,86	4,50	1,04	4,54	0,90
Onderzoeksvaardigheden	4,08	1,07	3,86	1,29	3,88	1,15	3,92	1,19
Kritisch en reflectief vermogen	4,20	1,05	4,24	1,01	4,27	0,97	4,24	1,01
Bereidheid om te blijven leren	4,51	0,94	4,34	1,02	4,58	0,82	4,46	0,94
Vermogen om te netwerken	2,42	1,34	2,46	1,44	2,71	1,58	2,53	1,46
Organiserend vermogen	3,57	1,33	3,42	1,41	3,52	1,39	3,49	1,38
Authenticiteit	4,32	0,95	4,10	1,18	4,18	1,09	4,18	1,10
Integriteit	4,53	0,94	4,51	0,91	4,45	0,96	4,49	0,93
Inventiviteit	4,10	1,00	4,03	1,18	4,14	1,15	4,08	1,13
Aanpassingsvermogen	3,90	1,00	3,81	1,22	3,92	1,20	3,87	1,16
Eigenzinnigheid/tegendraadsheid	3,98	1,08	3,60	1,27	3,73	1,22	3,73	1,21
Stressbestendigheid	3,27	1,26	3,15	1,35	3,00	1,49	3,13	1,37
Besluitvaardigheid	3,54	1,04	3,31	1,22	3,13	1,40	3,31	1,24
Vermogen om een eigen beeldtaal te ontwikkelen	4,39	1,00	4,05	1,14	4,25	1,03	4,20	1,08
Sociaal zijn	3,92	1,13	3,81	1,22	3,91	1,15	3,87	1,18
Vermogen om met kritiek om te gaan	3,53	1,10	3,43	1,17	3,39	1,30	3,44	1,19
Vermogen om werk en priveleven te combineren	4,10	1,13	3,62	1,18	3,05	1,34	3,56	1,28

Tabel 3.42 Kruistabel - Competenties (inschatting eigen niveau) \* Opleiding

eigen niveau	Brussel - St Lukas		Antwerpen - KASK		Tilburg - Fontys		Gent - St Lucas		Breda/ Den Bosch - AKV   St Joost		Totaal	
	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD
Communicatieve vaardigheden	3,48	1,05	3,58	1,38	3,95	1,14	3,42	1,16	3,73	1,28	3,68	1,22
Vermogen om samen te werken	3,80	1,29	4,08	1,02	4,15	1,00	3,71	1,27	3,75	1,21	3,88	1,17
Beeldend vermogen	4,27	0,98	4,39	0,94	4,42	0,99	4,26	0,98	4,20	1,03	4,29	0,99
Onafhankelijkheid	4,36	0,95	4,25	0,99	4,22	1,12	4,28	0,97	4,27	1,01	4,27	1,01
Compromisloosheid	3,52	1,38	3,33	1,40	3,34	1,09	3,65	1,12	3,61	1,26	3,52	1,22
Flexibiliteit	3,88	1,01	3,92	1,18	3,98	1,20	3,98	1,38	3,84	1,24	3,91	1,22
Ondernemerschap	2,52	1,56	2,75	1,59	2,89	1,53	3,13	1,72	2,67	1,41	2,80	1,53
Vermogen tot groei en vernieuwing	3,92	1,18	4,13	1,01	4,23	0,98	3,96	1,09	4,09	1,09	4,08	1,06
Verantwoordelijkheidsgevoel	4,50	1,06	4,50	1,06	4,79	0,61	4,25	1,06	4,53	0,85	4,53	0,91
Onderzoeksvaardigheden	3,96	1,17	3,92	1,18	4,17	1,13	3,85	1,23	3,81	1,23	3,93	1,19
Kritisch en reflectief vermogen	4,04	1,02	4,67	0,76	4,38	0,93	4,46	0,99	4,02	1,05	4,26	1,00
Bereidheid om te blijven leren	4,44	0,92	4,83	0,56	4,48	1,03	4,36	1,03	4,40	0,97	4,46	0,96
Vermogen om te netwerken	2,67	1,74	2,25	1,54	2,76	1,50	2,13	1,38	2,60	1,41	2,52	1,48
Organiserend vermogen	3,88	1,30	3,25	1,48	3,59	1,30	3,25	1,52	3,50	1,38	3,49	1,39
Authenticiteit	3,96	1,19	4,33	1,13	4,39	0,93	4,33	0,95	4,07	1,20	4,21	1,09
Integriteit	4,33	0,97	4,42	0,93	4,61	0,88	4,30	1,13	4,55	0,84	4,49	0,93
Inventiviteit	3,96	1,02	3,87	1,32	4,14	1,14	4,00	1,17	4,19	1,07	4,09	1,12
Aanpassingsvermogen	4,20	1,00	3,83	1,01	3,82	1,13	3,83	1,29	3,84	1,20	3,87	1,16
Eigenzinnigheid/tegendraadsheid	3,26	1,51	4,00	1,32	3,89	1,07	3,76	1,07	3,73	1,22	3,76	1,20
Stressbestendigheid	3,48	1,45	3,25	1,07	2,96	1,53	3,34	1,40	3,07	1,31	3,16	1,38
Besluitvaardigheid	3,17	1,55	3,25	1,22	3,28	1,22	3,25	1,21	3,51	1,25	3,34	1,26
Vermogen om een eigen beeldtaal te ontwikkelen	3,96	1,33	4,45	0,91	4,24	1,05	4,29	0,97	4,18	1,11	4,22	1,07
Sociaal zijn	3,92	1,18	3,83	1,31	4,14	1,07	3,47	1,12	3,88	1,20	3,86	1,17
Vermogen om met kritiek om te gaan	3,48	1,19	3,58	1,10	3,48	1,08	3,58	1,25	3,35	1,21	3,46	1,17
Vermogen om werk en priveleven te combineren	3,75	1,29	3,58	1,25	3,62	1,36	3,42	1,09	3,51	1,29	3,55	1,26

## Korte toelichting bij tabel 3.43 en 3.44

In onderstaande tabellen zijn per competentie de gemiddelden en standaarddeviaties af te lezen voor het verschil tussen het eigen niveau en het benodigde niveau voor uitvoering van de eigen werkzaamheden (tabel 3.43) en het verschil tussen de mate waarin de opleiding heeft voorbereid en het benodigde niveau (tabel 3.44). Hierbij is de score voor de mate waarin de respondenten hun eigen niveau inschatten danwel in hoeverre de kunstopleiding m.b.t. een competentie heeft voorbereid op de beroepspraktijk afgetrokken van de score voor het belang van deze competentie voor het uitoefenen van de werkzaamheden. Als de uitkomst van deze rekensom positief is, en dus het gemiddelde ook positief is, dan houdt dit in dat het eigen niveau lager ligt, c.q. de opleiding m.b.t. een bepaalde competentie slechter heeft voorbereid, dan in de beroepspraktijk nodig is, terwijl een negatieve score het omgekeerde betekent. Dat wil zeggen dat bij de gemiddelden waarbij een min-teken voor het gemiddelde staat het eigen niveau hoger ligt, c.q. de opleiding beter heeft voorbereid, dan in de beroepspraktijk nodig is.

Tabel 3.43 Gemiddelden en standaarddeviaties voor verschil tussen belang van competenties binnen werk en eigen niveau, uitgesplitst naar cohort

	1975		1990		2005		Totaal	
	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD
Communicatieve vaardigheden	0,75	1,16	0,72	1,30	0,54	1,18	0,68	1,23
Vermogen om samen te werken	1,36	0,95	1,41	1,01	1,47	0,99	1,42	0,99
Beeldend vermogen	0,33	0,98	0,58	1,20	0,47	1,09	0,49	1,11
Onafhankelijkheid	-0,02	1,06	0,13	1,09	0,22	1,22	0,12	1,12
Compromisloosheid	-0,11	1,14	0,11	1,25	0,18	1,26	0,08	1,23
Flexibiliteit	0,20	1,22	0,32	1,37	0,46	1,31	0,33	1,31
Ondernemerschap	1,49	1,41	1,67	1,50	1,27	1,68	1,50	1,54
Vermogen tot groei en vernieuwing	0,38	1,12	0,67	1,02	0,43	1,12	0,52	1,08
Verantwoordelijkheidsgevoel	-0,20	0,79	-0,14	0,99	-0,16	1,23	-0,16	1,03
Onderzoeksvaardigheden	0,40	1,08	0,60	1,18	0,45	1,14	0,51	1,14
Kritisch en reflectief vermogen	0,55	1,10	0,53	1,16	0,26	1,24	0,45	1,17
Bereidheid om te blijven leren	0,15	0,79	0,32	0,93	-0,03	0,99	0,17	0,92
Vermogen om te netwerken	1,69	1,42	1,76	1,44	1,51	1,70	1,67	1,52
Organiserend vermogen	0,72	1,34	0,77	1,51	0,73	1,33	0,74	1,41
Authenticiteit	0,34	0,98	0,47	1,17	0,16	1,13	0,34	1,12
Integriteit	0,16	0,85	-0,02	1,07	-0,07	1,04	0,01	1,01
Inventiviteit	0,62	1,07	0,53	1,11	0,16	1,23	0,44	1,15
Aanpassingsvermogen	-0,09	1,23	0,12	1,40	0,14	1,34	0,08	1,34
Eigenzinnigheid	-0,12	1,02	0,19	1,26	-0,08	1,35	0,03	1,24
Stressbestendigheid	0,88	1,39	0,83	1,57	1,12	1,65	0,93	1,55
Besluitvaardigheid	0,78	1,30	1,09	1,14	1,17	1,45	1,04	1,29
Vermogen om een eigen beeldtaal te ontwikkelen	0,28	0,99	0,51	1,14	0,19	1,08	0,36	1,09
Sociaal zijn	-0,15	1,08	-0,12	1,40	0,13	1,35	-0,05	1,31
Vermogen om met kritiek om te gaan	0,75	1,23	0,81	1,39	1,03	1,45	0,86	1,37
Vermogen om werk en priveleven te combineren	0,27	1,36	0,69	1,30	1,29	1,61	0,78	1,46

Tabel 3.44 Gemiddelden en standaarddeviaties voor verschil tussen belang van competenties binnen werk en voorbereiding door opleiding, uitgesplitst naar cohort

	1975		1990		2005		Totaal	
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
Communicatieve vaardigheden	1,54	1,46	1,92	1,38	1,33	1,53	1,64	1,46
Vermogen om samen te werken	1,00	1,52	1,21	1,31	0,48	1,54	0,93	1,46
Beeldend vermogen	0,54	0,96	0,50	1,05	0,25	0,90	0,44	0,99
Onafhankelijkheid	0,38	1,06	0,64	1,33	0,43	1,29	0,51	1,26
Compromisloosheid	0,07	1,08	0,26	1,58	0,04	1,29	0,15	1,38
Flexibiliteit	0,57	1,35	0,89	1,27	0,65	1,32	0,74	1,31
Ondernemerschap	2,31	1,41	2,51	1,34	1,96	1,47	2,29	1,41
Vermogen tot groei en vernieuwing	1,02	1,38	1,33	1,40	0,95	1,31	1,13	1,37
Verantwoordelijkheidsgevoel	0,82	1,19	1,29	1,40	0,73	1,24	1,00	1,33
Onderzoeksvaardigheden	0,67	1,36	1,03	1,50	0,30	0,96	0,71	1,35
Kritisch en reflectief vermogen	0,84	1,10	0,89	1,29	0,14	1,00	0,65	1,21
Bereidheid om te blijven leren	0,79	1,23	1,22	1,22	0,53	1,14	0,90	1,23
Vermogen om te netwerken	2,24	1,34	2,40	1,28	1,82	1,42	2,18	1,36
Organiserend vermogen	1,73	1,51	1,97	1,29	1,52	1,21	1,77	1,33
Authenticiteit	0,62	1,02	0,90	1,42	0,37	1,29	0,66	1,31
Integriteit	0,83	1,09	0,95	1,47	0,59	1,47	0,81	1,40
Inventiviteit	0,85	1,01	1,01	1,30	0,32	1,30	0,75	1,27
Aanpassingsvermogen	0,29	1,18	0,91	1,36	0,64	1,25	0,68	1,30
Eigenzinnigheid	0,40	1,27	0,31	1,35	-0,12	1,25	0,20	1,31
Stressbestendigheid	1,16	1,29	1,17	1,58	1,04	1,32	1,13	1,43
Besluitvaardigheid	0,96	1,19	1,29	1,26	0,82	1,08	1,07	1,21
Vermogen om een eigen beeldtaal te ontwikkelen	0,60	1,12	0,81	1,27	0,15	1,11	0,55	1,22
Sociaal zijn	0,48	1,16	0,75	1,49	0,68	1,50	0,67	1,42
Vermogen om met kritiek om te gaan	0,64	1,16	0,72	1,51	0,55	1,34	0,65	1,38
Vermogen om werk en priveleven te combineren	1,65	1,48	2,00	1,32	1,65	1,45	1,80	1,41



Tabel 3.45 Kruistabel - Gemiddelden en standaarddeviaties stellingen over opleiding \* Cohort

	Cohort					
	1975 (n=62)		1990 (n=115)		2005 (n=82)	
	M	SD	M	SD	M	SD
Mijn opleiding aan de kunstacademie heeft mij een goede basis geboden om te starten als professionele kunstenaar	3,42	1,30	2,69	1,28	3,04	1,19
Mijn opleiding aan de kunstacademie heeft mij een goede basis geboden voor het verder ontwikkelen van kennis en vaardigheden	4,32	0,86	3,69	1,09	4,06	0,96
Het volgen van een opleiding aan de kunstacademie heeft mij als kunstenaar een duidelijk professionele voorsprong gegeven ten opzichte van kunstenaars die geen kunstopleiding hebben gevolgd	3,77	1,18	3,17	1,31	3,38	1,26
Het volgen van een opleiding aan de kunstacademie is niet noodzakelijk, echt talent wordt vanzelf wel herkend	3,39	1,27	3,02	1,16	2,72	1,05
Het volgen van een opleiding aan de kunstacademie heeft mij vooral geholpen mijn persoonlijke artistieke identiteit te vormen	4,15	0,97	3,81	1,21	4,13	0,90
Ik heb op de kunstacademie een vak geleerd	3,81	1,14	3,28	1,35	3,00	1,21

Tabel 3.46 Kruistabel - Zou u, achteraf gezien, de door u gevolgde kunstopleiding opnieuw kiezen? \* Cohort

	Cohort		
	1975	1990	2005
Ja, dezelfde opleiding aan dezelfde instelling	40	64	56
	63,5%	55,2%	68,3%
Ja, dezelfde opleiding, maar aan een andere instelling	4	12	8
	6,3%	10,3%	9,8%
Nee, een andere opleiding, maar wel aan dezelfde instelling	5	7	8
	7,9%	6%	9,8%
Nee, een andere opleiding aan een andere instelling	13	33	9
	20,6%	28,4%	11%
Nee, ik zou niet zijn gaan studeren	1	0	1
	1,6%	0%	1,2%
Totaal	63	116	82
	100%	100%	100%

Tabel 3.47 Kruistabel - Doelen bereikt? \* Cohort

		Cohort		
		1975	1990	2005
Heeft u de doelen bereikt die u bij het beëindigen van uw opleiding voor ogen had?	Ja	18	21	11
		31,6%	20%	15,1%
	Nee	8	25	20
		14%	23,8%	27,4%
	Enigszins	31	59	42
		54,4%	56,2%	57,5%
Totaal		57	105	73
		100%	100%	100%

Tabel 3.48 Kruistabel - Tevreden met situatie? \* Cohort

		Cohort		
		1975	1990	2005
Bent u tevreden over uw huidige professionele situatie?	Ja	30	39	21
		52,6%	37,5%	28,8%
	Nee	13	9	16
		22,8%	8,7%	21,9%
	Min of meer	14	56	36
		24,6%	53,8%	49,3%
Totaal		57	104	73
		100%	100%	100%

Tabel 3.49 Kruistabel - Percentage van inkomen afkomstig uit artistieke werkzaamheden \* Cohort

	<i>n</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	Min.	Max.
1975	51	36,37	36,83	0	100
1990	96	17,40	25,73	0	100
2005	68	20,94	29,46	0	100
Totaal	215	23,02	30,67	0	100

Tabel 3.50 Kruistabel - Type kunstenaar \* Cohort

		Cohort		
		1975	1990	2005
Typologie kunstenaars	1) Hybride kunstenaar	12	24	13
		20,3%	22,2%	17,8%
	2) Pluri-actieve kunstenaar	17	27	24
		28,8%	25%	32,9%
	3) Monoliet	8	7	4
		13,6%	6,5%	5,5%
4) Niet actief wel kunstgerelateerd werk	11	26	22	
	18,6%	24,1%	30,1%	
5) Niet actief geen kunstgerelateerd werk	11	24	10	
	18,6%	22,2%	13,7%	
Totaal		59	108	73
		100%	100%	100%

Tabel 3.51 Kruistabel - Carrièreverloop (Stabiliteit) \* Cohort

		Cohort		
		1975	1990	2005
Mijn loopbaan is het beste te omschrijven als...	Instabiel	15	27	31
		30%	28,1%	45,6%
	Stabiel	30	57	29
		60%	59,4%	42,6%
	Anders	5	12	8
		10%	12,5%	11,8%
Totaal		50	96	68
		100%	100%	100%

Tabel 3.52 Kruistabel - Welke artistieke of kunstgerelateerde beroepsactiviteiten oefent u uit? \* Cohort

	Cohort		
	1975 (n=64)	1990 (n=117)	2005 (n=82)
Autonome atelierpraktijk	40	58	36
Installaties op locatie (tijdelijk)	11	22	20
Kunst in de openbare ruimte (permanent)	15	16	6
Andere vormen van kunst in opdracht	15	23	18
Vormgeving/design	7	21	17
Grafisch/illustratie	11	15	12
Industrieel ontwerp	1	4	4
Interieur- of landschapsarchitectuur	3	5	2
Fotografieopdrachten	5	11	9
Film of documentaire	3	8	7
Kleding- of modeontwerp	0	0	4
Andere vormen van toegepaste kunst	4	17	8
Radio/televisie	1	2	1
Maatschappelijke kunstprojecten	3	6	5
Schrijven/publiceren	2	11	9
Uitgeverij	1	3	2
Muziek/DJ	2	6	6
Performance	2	3	8
Kunstonderwijs (voortgezet/secundair onderwijs)	6	18	18
Kunstonderwijs (HBO/Hogeschool)	13	14	4
Kunsteducatie (bijv. museumgids, kinderateliers)	8	23	14
Curator/tentoonstellingen maken	7	12	10
Medewerker van een kunstenaarsinitiatief of culturele instelling	10	16	16
Commissie- of jurywerk	11	10	9
Anders	3	6	0

Tabel 3.53 Frequentietabel - Stellingen persoonlijke en beroepsmatige houding.

		1 helemaal mee oneens	2	3	4	5 helemaal mee eens	Totaal
Ik ben gedisciplineerd wat werk betreft	Frequentie	3	16	26	94	101	240
	Percentage	1,3	6,7	10,8	39,2	42,1	100
Voor mij is uitdaging belangrijk	Frequentie	1	7	27	102	104	241
	Percentage	0,4	2,9	11,2	42,3	43,2	100
Ik identificeer mij met mijn beroep	Frequentie	17	20	36	100	66	239
	Percentage	7,1	8,4	15,1	41,8	27,6	100
Ik ben ambitieus	Frequentie	8	30	46	88	69	241
	Percentage	3,3	12,4	19,1	36,5	28,6	100
Ik probeer mijn financiële situatie te verbeteren	Frequentie	9	11	54	93	72	239
	Percentage	3,8	4,6	22,6	38,9	30,1	100
Ik vind het belangrijk dat mijn werk maatschappelijk nut heeft	Frequentie	15	36	51	84	54	240
	Percentage	6,3	15	21,3	35	22,5	100
Werk heeft voor mij geen centrale rol	Frequentie	73	77	47	33	10	240
	Percentage	30,4	32,1	19,6	13,8	4,2	100
In mijn beroep wil ik geen vaste structuren	Frequentie	17	79	41	74	30	241
	Percentage	7,1	32,8	17	30,7	12,4	100
Voor mij is zekerheid belangrijk	Frequentie	9	50	46	106	31	242
	Percentage	3,7	20,7	19	43,8	12,8	100
Mijn beroep heeft prioriteit boven mijn privéleven	Frequentie	41	67	52	66	15	241
	Percentage	17	27,8	21,6	27,4	6,2	100

Tabel 3.54 Frequentietabel - Stellingen m.b.t. autonoom beeldend kunstenaar

Een autonoom beeldend kunstenaar is een kunstenaar die...		1	2	3	4	5	Totaal
		helemaal mee eens				helemaal mee eens	
...volledige artistieke controle over het eigen werk heeft	Frequentie	3	5	3	51	102	164
	Percentage	1,8	3	1,8	31,1	62,2	100
...zichzelf kan bedruipen	Frequentie	28	31	37	53	15	164
	Percentage	17,1	18,9	22,6	32,3	9,1	100
...niet afhankelijk is van opdrachtgevers	Frequentie	23	46	21	48	26	164
	Percentage	14	28	12,8	29,3	15,9	100
...niet afhankelijk is van subsidie	Frequentie	33	48	24	34	25	164
	Percentage	20,1	29,3	14,6	20,7	15,2	100
...werk maakt dat zich verhoudt tot kunst uit het verleden	Frequentie	43	34	32	36	19	164
	Percentage	26,2	20,7	19,5	22	11,6	100
...in een atelier werkt	Frequentie	35	26	39	39	25	164
	Percentage	21,3	15,9	23,8	23,8	15,2	100
...zelfstandig werkt	Frequentie	12	13	14	57	68	164
	Percentage	7,3	7,9	8,5	34,8	41,5	100
...werk maakt dat geen (functionele) toepassingen kent	Frequentie	22	36	33	43	30	164
	Percentage	13,4	22	20,1	26,2	18,3	100
...werk maakt dat getoond kan worden in galeries en kunstmusea	Frequentie	15	20	32	55	42	164
	Percentage	9,1	12,2	19,5	33,5	25,6	100

Tabel 3.55 Kruistabel - Gemiddelden en standaarddeviaties voor stellingen over het beroep van autonoom beeldend kunstenaar \* Cohort

Een autonoom beeldend kunstenaar is een kunstenaar die...	1975		1990		2005		Totaal	
	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD
...volledige artistieke controle over het eigen werk heeft	4,65	0,71	4,46	0,77	4,33	1,04	4,49	0,83
...zichzelf kan bedruipen	3,28	1,20	2,70	1,21	3,16	1,31	2,98	1,25
...niet afhankelijk is van opdrachtgevers	3,15	1,37	3,13	1,37	2,87	1,24	3,05	1,33
...niet afhankelijk is van subsidie	3,04	1,37	2,90	1,40	2,40	1,30	2,82	1,38
...werk maakt dat zich verhoudt tot kunst uit het verleden	2,80	1,60	2,58	1,33	2,80	1,20	2,72	1,37
...in een atelier werkt	3,33	1,37	2,76	1,36	2,82	1,32	2,96	1,37
...zelfstandig werkt	4,30	1,03	3,90	1,24	3,60	1,32	3,95	1,22
...werk maakt dat geen (functionele) toepassingen kent	3,46	1,19	3,18	1,38	2,80	1,25	3,14	1,32
...werk maakt dat getoond kan worden in galeries en kunstmusea	3,93	1,22	3,63	1,18	3,00	1,26	3,54	1,25

Tabel 3.56 Kruistabel - Stellingen over de waarde van goed beeldend kunstwerk \* Cohort

Een goed beeldend kunstwerk...	1975		1990		2005		Totaal	
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
...heeft beeldende kracht	4,85	0,36	4,61	0,71	4,31	0,92	4,57	0,75
...heeft een sterke werking	4,72	0,50	4,34	0,84	4,07	0,99	4,34	0,86
...blijft in je geheugen hangen	4,26	0,94	4,28	0,88	4,23	0,96	4,26	0,92
...bezit een inhoudelijke gelaagdheid	4,36	0,71	4,21	0,84	4,13	0,86	4,22	0,82
...overstijgt het hier en nu	4,19	1,04	4,20	0,95	4,08	0,98	4,16	0,98
...is origineel	4,42	0,82	3,91	1,07	3,73	1,06	3,97	1,04
...komt uit een eigen wereld	4,28	0,89	3,85	1,10	3,63	1,06	3,88	1,07
...refereert aan zijn context	3,96	0,78	3,68	0,95	3,51	0,98	3,69	0,94
...heeft een duidelijk concept	4,08	0,98	3,71	1,09	3,27	1,03	3,66	1,09
...bezit een formele gelaagdheid	3,79	0,99	3,43	1,06	3,48	0,97	3,53	1,02
...doet een uitspraak	3,75	1,04	3,49	1,16	3,17	1,10	3,45	1,13
...is universeel	3,70	1,28	3,40	1,32	3,24	1,25	3,42	1,29
...is herkenbaar	3,66	1,27	3,16	1,30	2,93	1,11	3,21	1,26
...betreft mensen bij de kunst	3,55	1,26	2,97	1,26	2,92	1,19	3,09	1,26
...behandelt actuele/relevante thema's	2,89	1,15	2,92	1,17	2,75	1,13	2,86	1,15
...is eenduidig	2,89	1,41	2,56	1,24	2,42	1,04	2,59	1,23
...spreekt veel mensen direct aan	2,60	1,39	2,33	1,20	2,62	1,10	2,49	1,22
...bezit amusementswaarde	2,08	1,17	2,44	1,24	2,63	1,11	2,42	1,20
...is goed te fotograferen en reproduceren	2,38	1,32	1,88	0,96	1,99	0,99	2,03	1,08

Tabel 3.57 Kruistabel - Type kunstenaar \* Nationaliteit

		Nationaliteit		Totaal
		Nederlands	Belgisch	
Typologie kunstenaars	1) Hybride kunstenaar	35	16	51
		23,3%	17,2%	21%
	2) Pluri-actieve kunstenaar	37	31	68
		24,7%	33,3%	28%
	3) Monoliet	15	4	19
		10%	4,3%	7,8%
	4) Niet meer actief wel kunstgerel. werk	34	26	60
		22,7%	28%	24,7%
	5) Niet meer actief geen kunstgerel. werk	29	16	45
		19,3%	17,2%	18,5%
Totaal		150	93	243
		100%	100%	100%

Tabel 3.58 Kruistabel - Is het hybride karakter van uw beroepspraktijk in de loop der tijd toegenomen? \* Nationaliteit

		Nationaliteit		Totaal
		Nederlands	Belgisch	
Is het hybride karakter van uw beroepspraktijk in de loop der tijd toegenomen?	Ja	42	16	58
		77,8%	76,2%	77,3%
	Nee	12	5	17
		22,2%	23,8%	22,7%
Totaal		54	21	75
		100%	100%	100%

Tabel 3.59 Kruistabel - Beschouwt u zichzelf als beeldend kunstenaar? \* Nationaliteit

		Nationaliteit		Totaal
		Nederlands	Belgisch	
Beschouwt u zichzelf als beeldend kunstenaar?	Nee	51	38	89
		33,8%	38,8%	35,7%
	Ja	100	60	160
		66,2%	61,2%	64,3%
Totaal		151	98	249
		100%	100%	100%



Tabel 3.60 Kruistabel - Verricht u ook (betaalde) werkzaamheden buiten de kunst? \* Nationaliteit

		Nationaliteit		Totaal
		Nederlands	Belgisch	
Verricht u (betaalde) werkzaamheden buiten de kunst?	Nee	79	53	132
		65,3%	68,8%	66,7%
	Ja	42	24	66
		34,7%	31,2%	33,3%
Totaal		121	77	198
		100%	100%	100%

Tabel 3.61 Kruistabel - U bent momenteel niet actief als beeldend kunstenaar. Bent u in het verleden wel actief geweest? \* Nationaliteit

		Nationaliteit		Totaal
		Nederlands	Belgisch	
Bent u in het verleden wel actief geweest?	Nee	24	33	57
		35,8%	73,3%	50,9%
	Ja	43	12	55
		64,2%	26,7%	49,1%
Totaal		67	45	112
		100%	100%	100%

Tabel 3.62 Kruistabel - U bent momenteel niet actief als beeldend kunstenaar. Bent u in het verleden wel actief geweest? \* Opleiding

		Opleiding					Totaal
		Brussel - St Lukas	Antwerpen - KASK	Tilburg - Fontys	Gent - St Lucas	Breda/ Den Bosch - AKV   St Joost	
Bent u in het verleden wel actief geweest?	Nee	12	5	13	16	8	54
		85,7%	50%	50%	80%	20,5%	49,5%
	Ja	2	5	13	4	31	55
		14,3%	50%	50%	20%	79,5%	50,5%
Totaal		14	10	26	20	39	109
		100%	100%	100%	100%	100%	100%

Tabel 3.63 Kruistabel - Stellingen over de waarde van goed beeldend kunstwerk \*  
Nationaliteit

Een goed beeldend kunstwerk...	Nederlands (n=141)		Belgisch (n=85)		Totaal (n=226)	
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
...bezit een formele gelaagdheid	3,39	1,06	3,72	0,91	3,51	1,02
... bezit een inhoudelijke gelaagdheid	4,28	0,84	4,11	0,79	4,21	0,82
...heeft een duidelijk concept	3,64	1,17	3,68	0,93	3,65	1,09
...behandelt actuele/relevante thema's	2,72	1,13	2,95	1,14	2,81	1,14
...heeft beeldende kracht	4,63	0,75	4,48	0,75	4,58	0,75
...is herkenbaar	3,10	1,32	3,33	1,18	3,19	1,27
...is eenduidig	2,53	1,22	2,68	1,26	2,59	1,23
...is universeel	3,33	1,32	3,59	1,24	3,42	1,29
...is origineel	4,10	1,00	3,75	1,11	3,97	1,06
...heeft een sterke werking	4,43	0,83	4,21	0,90	4,35	0,86
...doet een uitspraak	3,66	1,10	3,18	1,11	3,48	1,13
...is goed te fotograferen en reproduceren	2,01	1,09	2,04	1,04	2,02	1,07
...komt uit een eigen wereld	3,91	1,07	3,85	1,09	3,89	1,07
...bezit amusementswaarde	2,40	1,18	2,40	1,21	2,40	1,19
...spreekt veel mensen direct aan	2,33	1,17	2,79	1,25	2,50	1,22
...betreft mensen bij de kunst	2,99	1,31	3,27	1,13	3,10	1,25
...blijft in je geheugen hangen	4,26	1,00	4,27	0,82	4,26	0,94
...overstijgt het hier en nu	4,14	1,00	4,24	0,93	4,18	0,98
...refereert aan zijn context	3,68	0,98	3,73	0,84	3,70	0,93

## Korte toelichting bij tabel 3.64

In onderstaande tabel staan de resultaten (percentage verklaarde variantie en waarden voor Cronbach's  $\alpha$ ) van de factoranalyse (PCA) gerapporteerd. Op basis van deze factoranalyse (PCA) zijn voor de verschillende waarderegimes samengevoegde schaalscores berekend. In onderstaande tabel staat voor de drie verschillende dimensies (kunstwereld, kunst/kunstenaarschap en kunstopleiding) per waarderegime de gemiddelden ( $M$ ) en de standaarddeviatie ( $SD$ ) van de nieuwe gecombineerde schaalscore aangegeven.

Tabel 3.64 Resultaten Principale Componenten Analyse (PCA) Waarderegimes

	Belang van waarde binnen de kunstwereld			Belang van waarde binnen het kunstenaarschap			Belang van waarde binnen de kunstopleiding		
	Cronbach's $\alpha$	$M$	$SD$	Cronbach's $\alpha$	$M$	$SD$	Cronbach's $\alpha$	$M$	$SD$
Gezamenlijke Verklaarde Variantie	69,6%			62,8%			75,1%		
Inspired World	0,83	4,01	0,86	0,75	4,62	0,52	0,85	4,25	0,80
Domestic World	0,71	2,90	0,81	0,67	3,45	0,75	0,77	3,21	0,98
World of Fame	0,82	4,32	0,67	0,84	3,77	0,80	0,86	2,96	1,01
Civic World	0,701	3,44	0,89	0,791	3,26	0,93	0,851	2,59	0,99
Market & Industrial World	0,75	3,85	0,71	0,79	3,73	0,69	0,84	2,66	0,93

<sup>1</sup>Voor Civic World kon geen Cronbach's  $\alpha$  worden berekend omdat deze slechts bestaat uit 2 items, de hier gerapporteerde waarde is Pearson's  $r$ .

Tabel 3.65 Kruistabel - Verricht u ook (betaalde) werkzaamheden buiten de kunst? \*  
Type kunstenaar

		Type kunstenaar*				Totaal
		Hybride kunstenaar	Pluri-actieve kunstenaar	Monoliet	Niet actief, wel kunstger. werk	
Verricht u (betaalde) werkzaamheden buiten de kunst?	Nee	30	50	14	40	134
		57,7%	71,4%	70%	66,7%	66,3%
	Ja	22	20	6	20	68
		42,3%	28,6%	30%	33,3%	33,7%
Totaal		52	70	20	60	202
		100%	100%	100%	100%	100%

\*De categorie 'Niet actief, geen kunstgerelateerd werk' is niet opgenomen in de tabel omdat deze groep deze enquêtevraag niet heeft beantwoord.

Tabel 3.66 Kruistabel - Gemiddelde scores belang waarderegimes binnen kunstwereld \* Type kunstenaar

Waarderegime	Hybride kunstenaar	Pluri-actieve kunstenaar	Monoliet	Niet actief, wel kunstger. werk	Niet actief, geen kunstger. werk
1. Inspired world	4,20	3,95	4,04	3,92	3,98
2. Domestic world	2,99	2,84	2,91	2,83	3,00
3. World of fame	4,51	4,52	4,52	4,10	3,98
4. Civic world	3,53	3,60	3,06	3,33	3,38
5. Market & industrial world	3,90	4,06	3,66	3,67	3,80

Tabel 3.67 Kruistabel - Gemiddelde scores belang waarderegimes binnen kunstenaarschap \* Type kunstenaar

Waarderegime	Hybride kunstenaar	Pluri-actieve kunstenaar	Monoliet	Niet actief, wel kunstger. werk	Niet actief, geen kunstger. werk
1. Inspired world	4,64	4,72	4,85	4,56	4,42
2. Domestic world	3,62	3,55	3,50	3,25	3,33
3. World of fame	3,89	3,88	3,81	3,63	3,59
4. Civic world	3,59	3,19	2,69	3,16	3,34
5. Market & industrial world	4,00	3,68	3,80	3,58	3,64

Tabel 3.68 Kruistabel - Gemiddelde scores belang waarderegimes binnen kunstopleiding \* Type kunstenaar

Waarderegime	Hybride kunstenaar	Pluri-actieve kunstenaar	Monoliet	Niet actief, wel kunstger. werk	Niet actief, geen kunstger. werk
1. Inspired world	4,20	3,95	4,04	3,92	3,98
2. Domestic world	2,99	2,84	2,91	2,83	3,00
3. World of fame	4,51	4,52	4,52	4,10	3,98
4. Civic world	3,53	3,60	3,06	3,33	3,38
5. Market & industrial world	3,90	4,06	3,66	3,67	3,80

Tabel 3.69 Rangorde van stellingen over de waarde van een goed beeldend kunstwerk voor de groep hybride kunstenaars (n=49)

	Een goed beeldend kunstwerk...	M	SD
Meest belangrijke waarde	...heeft beeldende kracht	4,61	0,84
2	...heeft een sterke werking	4,49	0,89
3	...overstijgt het hier en nu	4,45	0,89
4	...bezit een inhoudelijke gelaagdheid	4,43	0,68
5	...blijft in je geheugen hangen	4,39	0,84
6	...is origineel	4,20	1,04
7	...refereert aan zijn context	4,10	0,77
8	...komt uit een eigen wereld	3,84	1,18
9	...heeft een duidelijk concept	3,71	1,26
10	...bezit een formele gelaagdheid	3,63	1,19
11	...doet een uitspraak	3,61	1,13
12	...is universeel	3,57	1,37
13	...is herkenbaar	3,43	1,32
14	...betreft mensen bij de kunst	3,35	1,23
15	...spreekt veel mensen direct aan	2,80	1,22
16	...behandelt actuele/relevante thema's	2,73	1,17
17	...is eenduidig	2,65	1,38
18	...bezit amusementswaarde	2,45	1,23
Minst belangrijke waarde	...is goed te fotograferen en reproduceren	2,02	1,18

Tabel 3.70 Rangorde van stellingen over de waarde van een goed beeldend kunstwerk voor de groep pluri-actieve kunstenaars (n=67)

	Een goed beeldend kunstwerk...	M	SD
Meest belangrijke waarde	...heeft beeldende kracht	4,60	0,72
2	...heeft een sterke werking	4,34	0,81
3	...bezit een inhoudelijke gelaagdheid	4,33	0,77
4	...blijft in je geheugen hangen	4,19	0,96
5	...overstijgt het hier en nu	4,16	0,96
6	...komt uit een eigen wereld	4,04	1,01
7	...is origineel	3,94	1,03
8	...heeft een duidelijk concept	3,78	1,00
9	...refereert aan zijn context	3,70	0,92
10	...bezit een formele gelaagdheid	3,63	1,00
11	...doet een uitspraak	3,45	1,12
12	...is universeel	3,42	1,33
13	...is herkenbaar	3,03	1,34
14	...behandelt actuele/relevante thema's	3,00	1,24
15	...betreft mensen bij de kunst	3,00	1,29
16	...is eenduidig	2,52	1,22
17	...spreekt veel mensen direct aan	2,42	1,26
18	...bezit amusementswaarde	2,30	1,21
Minst belangrijke waarde	...is goed te fotograferen en reproduceren	2,01	1,07

Tabel 3.71 Rangorde van stellingen over de waarde van een goed beeldend kunstwerk voor de groep monolithische kunstenaars (n=16)

	Een goed beeldend kunstwerk...	M	SD
Meest belangrijke waarde	...heeft beeldende kracht	4,69	0,48
2	...heeft een sterke werking	4,50	0,73
3	...komt uit een eigen wereld	4,38	0,81
4	...blijft in je geheugen hangen	4,13	1,02
5	...overstijgt het hier en nu	4,13	1,09
6	...bezit een inhoudelijke gelaagdheid	4,06	0,77
7	...is origineel	4,06	1,06
8	...heeft een duidelijk concept	3,81	0,83
9	...is universeel	3,69	1,54
10	...refereert aan zijn context	3,56	0,81
11	...is herkenbaar	3,56	1,36
12	...doet een uitspraak	3,50	1,15
13	...bezit een formele gelaagdheid	3,44	1,21
14	...is eenduidig	2,94	1,44
15	...betreft mensen bij de kunst	2,88	1,20
16	...spreekt veel mensen direct aan	2,38	1,15
17	...behandelt actuele/relevante thema's	2,19	1,11
18	...bezit amusementswaarde	2,06	1,06
Minst belangrijke waarde	...is goed te fotograferen en reproduceren	2,00	1,03

Tabel 3.72 Rangorde van stellingen over de waarde van een goed beeldend kunstwerk voor de groep niet actief, wel kunstgerelateerd werk hebben (n=58)

	Een goed beeldend kunstwerk...	M	SD
Meest belangrijke waarde	...heeft beeldende kracht	4,43	0,84
2	...heeft een sterke werking	4,16	0,97
3	...blijft in je geheugen hangen	4,14	1,07
4	...bezit een inhoudelijke gelaagdheid	4,02	0,98
5	...overstijgt het hier en nu	3,98	1,00
6	...is origineel	3,69	1,06
7	...komt uit een eigen wereld	3,62	1,15
8	...refereert aan zijn context	3,45	1,10
9	...heeft een duidelijk concept	3,41	1,11
10	...bezit een formele gelaagdheid	3,40	0,97
11	...is universeel	3,33	1,19
12	...doet een uitspraak	3,31	1,26
13	...is herkenbaar	3,12	1,20
14	...betreft mensen bij de kunst	3,12	1,30
15	...behandelt actuele/relevante thema's	2,81	1,10
16	...bezit amusementswaarde	2,50	1,17
17	...is eenduidig	2,48	1,13
18	...spreekt veel mensen direct aan	2,47	1,29
Minst belangrijke waarde	...is goed te fotograferen en reproduceren	2,07	1,01

Tabel 3.73 Rangorde van stellingen over de waarde van een goed beeldend kunstwerk voor de groep niet actief, geen kunstgerelateerd werk (n=40)

	Een goed beeldend kunstwerk...	M	SD
Meest belangrijke waarde	...heeft beeldende kracht	4,65	0,62
2	...blijft in je geheugen hangen	4,45	0,75
3	...heeft een sterke werking	4,43	0,75
4	...overstijgt het hier en nu	4,18	0,98
5	...bezit een inhoudelijke gelaagdheid	4,15	0,77
6	...is origineel	4,13	1,04
7	...komt uit een eigen wereld	3,88	0,97
8	...heeft een duidelijk concept	3,73	1,04
9	...doet een uitspraak	3,63	0,95
10	...refereert aan zijn context	3,58	0,90
11	...bezit een formele gelaagdheid	3,45	0,81
12	...is universeel	3,40	1,19
13	...is herkenbaar	3,20	1,16
14	...betreft mensen bij de kunst	3,03	1,23
15	...behandelt actuele/relevante thema's	2,98	1,03
16	...is eenduidig	2,75	1,24
17	...bezit amusementswaarde	2,60	1,30
18	...sprekt veel mensen direct aan	2,45	1,15
Minst belangrijke waarde	...is goed te fotograferen en reproduceren	2,05	1,18

Tabel 3.74 Kruistabel - Is het hybride karakter van uw beroepspraktijk in de loop der tijd toegenomen? \* Cohort

		Cohort			Totaal
		1975	1990	2005	
Is het hybride karakter van uw beroepspraktijk in de loop der tijd toegenomen?	Ja	12	27	17	56
		75%	73%	89,5%	77,8%
	Nee	4	10	2	16
		25%	27%	10,5%	22,2%
Totaal		16	37	19	72
		100%	100%	100%	100%







Dit onderzoeksproject behelst een samenwerking tussen het Lectoraat Beeldende Kunst van AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 's-Hertogenbosch, en het lectoraat Kunstpraktijk in de Samenleving, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, Tilburg.

Onderzoekleiding:

Camiel van Winkel – lector beeldende kunst, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 's-Hertogenbosch

Pascal Gielen – lector Kunstpraktijk in de Samenleving, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, Tilburg

Kwantitatief onderzoek en data-analyse:

Koos Zwaan – AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 's-Hertogenbosch

Assistentie en ondersteuning:

Anna van Dillen – promovenda, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, Tilburg

Jeanine Oostland – AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 's-Hertogenbosch

Dorian Brown – AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 's-Hertogenbosch

Désiré Dujardin – student-assistent, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), Breda

Onderzoekslgostiek en financiën:

Rens Holslag – coördinator Expertisecentrum Kunst & Vormgeving, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 's-Hertogenbosch/Breda

Wilma Diepens – bureaumanager Expertisecentrum Kunst & Vormgeving, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 's-Hertogenbosch/Breda

Interviewers Nederland en België:

Violet Benneker

Peter Bernaers

Joris De Coninck

Dorien Deckers

Jef Deyaert

Hanne Elsen

Gerda van Galen

Gerrit Geerts

Kim Holierhoek

Lena Jansen

Roelinda Klip

Meike Lockhorst

Ceryan Molema

Jeanine Oostland

Tessa Overbeek

Paulien Parren

Kirsten Poortier

Anna Ramsair

Anna Tjalsma

Christianne van de Weg

Onderzoeksondersteuning en interviews Noorwegen:

Donia Lina Nilsen

Onderzoeksondersteuning Groot-Brittannië:  
Elly Bohme, Search & Prosper Partners, Cambridge

Vertalingen Engels en Noors:  
Scriptware bv, Heemstede  
Janey Tucker, Diesse, Zwitserland

Grafisch ontwerp:  
Simon Davies, Rotterdam  
Adrien Borderie, student-assistent pagina opmaak, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), Breda

Digitaal drukwerk:  
MK Publishing, Renkum, i.s.m. John van Peer, AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), Breda

Onderzoekspartners en financierende instellingen:  
AKV|St.Joost (Avans Hogeschool), 's-Hertogenbosch/Breda  
BAM Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst, Gent  
Fontys Hogeschool voor de Kunsten, Tilburg  
Hogeschool Sint-Lukas Brussel (W&K)  
Mondriaan Fonds (voorheen Fonds BKVB), Amsterdam



Het onderzoek is mede mogelijk gemaakt door personele en logistieke ondersteuning vanuit de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen; Sint-Lucas Beeldende kunst, Gent; en de Universiteit van Amsterdam.

Camiel van Winkel is tevens docent kunsttheorie Hogeschool Sint-Lukas Brussel. Pascal Gielen is tevens Universitair Hoofddocent kunstsociologie en cultuurpolitiek, Rijksuniversiteit Groningen.

Met dank aan:

Jules van de Vijver, René Bosma, Rien van der Vleuten, Jan Cools, Dirk De Wit, Lex ter Braak, Steven van Teeseling, Vincent Himpe, Ingrid Vanden Begin, Carina van Eekelen–de Bruijn, en alle deelnemende alumni.

Een uitgave van:

AKV|St.Joost  
Expertisecentrum Kunst en Vormgeving  
Postbus 90116  
NL – 4800 RA Breda