

Het kunstenaarsinitiatief



Waarom kunstenaarsinitiatieven van belang zijn in de hedendaagse kunstwereld
Een bachelors scriptie door Emma Priester
Herschreven en vertaald vanuit het Engels

De reden voor dit onderzoek is een kunstenaarsinitiatief dat ik zelf heb opgezet in Enschede in 2018. Dit was een expositieruimte in een oude zeecontainer. Ik nodigde jonge kunstenaars uit om hun werk te laten zien, veelal van Nederlandse of internationale kunstacademies. Dit project heeft een jaar bestaan, waarvan een half jaar met financiële steun van de gemeenste Enschede, en zal in 2020 een nieuw leven in geblazen worden. Mijn reden voor het starten van dit project was dat mij opviel dat in Enschede veel van de kunstenaarsinitiatieven enerzijds professionaliseerde, of anderzijds hun deuren sloten, waardoor voor de jonge kunstenaar weinig plaats was om hun werk te exposeren. Ik wilde de jonge kunstenaar toch de kans bieden hun werk te tonen zonder gehinderd te worden door hoge huur van andere instanties, of te weinig ervaring om in de gevestigde expositiehallen te exposeren.

Ik wil graag iedereen bedanken die ik voor dit onderzoek heb mogen interviewen: Maude Bass-Krueger, Gemma Boon, Petra Boonstra, Channon Goodwin, Elise 't Hart, Drew Pettifer, en Amelia Winetta. Ook wil ik Joanne Dijkman en Onno Priester bedanken voor het helpen bij het schrijven van deze tekst.

Inhoudsopgave:

Voorwoord	p. 3
1. Introductie	p. 6
2. Kunstenaarsinitiatieven	p. 8
3. Kunstenaar curatoren	p. 10
a. Typen curatoren	p. 10
b. De geschiedenis van de kunstenaar curator	p. 12
c. Cureren als toevoeging van de kunstenaars praktijk	p. 14
4. Netwerken	p. 15
5. Musea; Privé en publiek, en kunstgalerijen	p. 17
6. Financiën	p. 19
7. Gentrificatie	p. 21
8. Conclusie	p. 22
Bronnenlijst	p. 23

1 Introductie

Bij de groei in populariteit van kunstenaarsinitiatieven, moeten wij ons de vraag stellen wat de motivatie is achter het opstarten van deze projecten, en het effect dat deze projecten hebben op de kunstenaars scene en de steden waarin deze plaatsvindt. In dit onderzoek wordt gekeken naar politieke, financiële, en economische redenen rondom het kunstenaarsinitiatief, en het belang van het kunstenaarsinitiatief onderzocht. De hoofdvraag die ik zal trachten te beantwoorden is waarom – in mijn ogen – kunstenaarsinitiatieven van kritiek belang zijn in de hedendaagse kunstwereld.

2 Kunstenaarsinitiatieven

Wanneer ik het heb over kunstenaarsinitiatieven, dan bedoel ik daarmee de projecten die zijn opgezet en/of worden bestuurd door één of meerdere kunstenaars. Kunstenaarsinitiatieven hebben de afgelopen jaren een enorme groei in populariteit doorgemaakt, welke ik zal omschrijven en zal proberen uit te leggen in de volgende hoofdstukken.

In Melbourne, Australië, sprak ik Channon Goodwin. Hij vertelde mij over de manier waarop kunstenaarsinitiatieven ontwikkelen, en het belang van deze projecten op de lange termijn. Goodwin is directeur van zowel *Bus Project*, een gestabiliseerd kunstenaarsinitiatief in Melbourne, als *fellow worker*, een soortgelijk project in Sydney.

Hij vertelde mij het volgende:

“Er zijn verschillende redenen waarom kunstenaars zichzelf organiseren op deze manier, en uit hun studio’s komen. Het kan best complex zijn om deze redenen te achterhalen. Soms gaat het om de gemeenschap, en saamhorigheid met andere kunstenaars. Soms komt het voort uit de universiteit cultuur, waar kunstenaars na het afstuderen willen blijven samenwerken met andere alumni. En ook veel ervan is, naar mijn mening, een manier om een tekort op te vullen, wanneer de galerie sector zwak, nalatig, of uitbuitend is. Wat het dan ook is, er is een gevoel dat we iets goed moeten maken door middel van kunstenaarsinitiatieven.

Dit is in elk geval in Melbourne het gene waar wij ons zorgen om maken. Het wordt hier gedomineerd door de universiteit cultuur, vooral door mensen die op Fine art zijn afgestudeerd. De financiële steun vanuit de gemeente is slecht, net als hun kunstenaars beleid. Dit zorgt ervoor dat de kunstwereld zichzelf niet kan onderhouden, niet op een goede manier.

Als je het mij vraagt, is het vrij antidemocratisch, in de zin dat dictatoriale staten in de kunstindustrie ertoe leiden dat de kunst scene niet optimaal kan groeien. Er wordt vaak een duidelijke selectie gemaakt van kunstenaars die de financiële steun krijgen, en de rest moet het maar uit zoeken.

Recent ben ik meer onderzoek gaan doen naar ‘superstar economiscs’ binnen de kunsten. Dan gaat het over het idee dat de staat wordt bedwongen op een manier dat ze niet breed en ethisch kunnen kiezen wie ze steunen. Dat is door privaat rijkdommen die de macht willen behouden. Wanneer namelijk iedereen publiek gefinancierd kan worden, hebben de privé instellingen geen macht meer. Deze macht proberen zij terug te winnen door druk uit te oefenen op gemeenten. Wanneer dit gebeurt worden de kunstenaars zonder financiering in een positie gedrukt waarin ze gaan verzamelen, al is het zonder geld, om terug te vechten. Hierdoor is het, bedoeld of niet, toch een zeer politieke stap om een kunstenaarsinitiatief op te zetten.

Je zult zien dat kunstenaarsinitiatieven een brede invloed hebben. Zij zijn uiteindelijk de makers, dus hun acties tellen het meeste mee. Dit kan ook een hoop spanning met zich mee brengen. Het probleem is alleen dat een kunstenaarsinitiatief constant gerund moet worden, en daar is veel vrijwilligerswerk voor nodig, wat een lastige situatie kan opleveren.”¹

Genoeg reden om een kunstenaarsinitiatief te starten dus, volgens Goodwin. Om dit verder te onderzoeken heb ik gekeken naar de situatie in Nederland.

In de late jaren 70 tot het begin van de jaren 90 van de vorige eeuw spraken we in Nederland van een welzijnsstaat. Er bestond een grote drang om cultuur te stimuleren. Dit zorgde er ook voor dat iedereen zichzelf als het ware een kunstenaar kon noemen en zo een minimumloon kon krijgen. Er werden grote collecties publieke kunst verzameld, vooral van lokale kunstenaars. Zo konden kunstenaars makkelijk een eigen economie creëren door middel van kunstenaarsinitiatieven. Al waren hun redenen hiertoe niet om de kunst te laten groeien.²

Aan het begin van de 21^e eeuw veranderde de Nederlandse kunstwereld. Fondsen, zoals bijvoorbeeld het Mondriaan fonds, drongen kunstenaarsinitiatieven aan om te professionaliseren en institutionaliseren. Zo kwam cureren meer in het

¹ C. Goodwin, persoonlijke communicatie, 18 April 2019

² Marphy, G & Cullen, M. (2016). *Artist Run Europe*. Netherlands: UNICUM. Pages 78-81

werkveld, wat voor velen een nachtmerriescenario was, omdat het artistieke vrijheid inkaderde. Volgens Freek Lomme, initiatiefnemer van *Anomatopee*, een Nederlandse publieke kunstgalerie, polariseerde de Nederlandse staat in je jonge jaren 0, met populisten als Pim Fortuyn. Fortuyn wilde dat de kunstwereld veranderde, hij was wel positief over financiële steun naar de kunsten, maar wilde dit op een minder luie manier organiseren. Na de moord op Fortuyn namen zijn meer radicale volgers een economisch liberalistisch standpunt aan, waar vrije kunsten en cultureel onderzoek niet meer in pasten. Ik zou persoonlijk niet kunnen zeggen of de dood van Fortuyn de reden van de verandering is geweest, maar het is zeker een belangrijk punt geweest in de omschakeling.

Dit, zowel als de wereldwijde commercialisering van de kunstwereld dat werd aangestuurd door de ontwikkelingen in de Amerikaanse economie sinds de naoorlogse toename in kapitalisme, leidde tot een door economie gedreven kunstwereld. Gemaakt voor de consument. Hierbij ging elke voor van autonomie verloren. Exposities gingen zich meer focussen op het genereren van winst, door middel van feesten in musea, of hoge toegangsprijzen voor een middag met verzamelaars. Dit heeft nu – in de late jaren 10 – de noodzaak gecreëerd om op te komen voor onafhankelijke kunstruimten. Hier wordt nog uniekheid binnen de cultuur gestimuleerd, en overgebracht naar de kijker.

Ook zien we een groeiend bewustzijn binnen een relatief nieuw type organisatie: de kunst-cluster. De kunst-cluster verhuurd ruimten, managet studio's, en doet zo nog veel meer voor de kunstenaar. Deze clusters groeien op een stedelijk, regionaal, en zelfs internationaal vlak. Zij maken het mogelijk voor kunstenaarsinitiatieven om hun zelfstandigheid terug te nemen.³

Om dit alles samen te vatten, zouden we kunnen zeggen dat de Nederlandse kunstenaarsinitiatieven in eerste instantie waren gemotiveerd door de mogelijkheden binnen hun eigen economie, en nu bestaan vanwege het belang binnen de politieke, culturele, en financiële sector, om de kunstscene in Nederland opnieuw uit te vinden. Wat, volgens Channon Goodwin, een vaker voorkomende oorzaak is voor het ontstaan van kunstenaarsinitiatieven.

³ Marphy, G & Cullen, M. (2016). *Artist Run Europe*. Netherlands: UNICUM. Pages 81-85

3 Kunstenaar curatoren

Het kunstenaarsinitiatief is niet de enige manier waarop kunstenaars de organisatorische kant opzoeken. Andere kunstenaars werken namelijk als kunstenaar curator, dat houdt in dat zij naast het maken van kunst, ook kunst cureren. Laten we beginnen met kijken naar wat een curator eigenlijk is en doet. De term curator is op zich al lastig uit te leggen.

In een artikel gepubliceerd op 12 oktober 2012 in de New York Times, schreef Maude Bass-Krueger, een Amerikaanse kunsthistoricus, momenteel gebaseerd in Leiden, Nederland:

“Vandaag de dag noemt iedereen zichzelf een curator – je cureert de Facebookpagina, websites maken het mogelijk om je tweets te cureren”

Hieraan voegde ze toe dat om professioneel te kunnen werken, een curator in staat moet zijn om:

“Het werk te contextualiseren in zijn historische en socio-economische omgeving.”⁴

Met professioneel bedoelt ze, een expositie organiseren voor publiek.

Ik ben het hier tot op zekere hoogte mee eens, in mijn ogen is iemand die zijn Facebookpagina ‘cureert’ niet per se een curator. Daarentegen denk ik dat een curator ervoor kan kiezen om het werk niet te contextualiseren op de hierboven omschreven manier, en zichzelf nog steeds een curator kan noemen. Gemma Boon, directeur van Museum No Hero in Delden, reageerde als volgt op deze uitspraak:

“Ik zou het vergelijken met koken. Er zijn Michelin-sterren restaurants, en er zijn snackbars. Iedereen kan koken. Er zijn geweldige curatoren, de vraag is alleen naar welk werkveld je kijkt.”⁵

⁴ Pfeiffer, A. (2012). Who wants to be a curator. *New York Times*. Retrieved Februari 8, 2019, from <https://www.nytimes.com/2012/10/11/arts/11iht-rartcurating11.html>

⁵ G. Boon, persoonlijke communicatie, 13 Maart 2019

⁶ George, A. (2015). *The curators Handbook*. London: Thames & Hudson

3.1 Typen curatoren

Curatorschap kan worden onderverdeeld in verschillende typen; dit zal de term mogelijk iets verduidelijken. Een curator is vaak de aangewezen persoon om de culturele afdelingen te begeleiden binnen een organisatie. Dit kan zijn binnen archiveren, film, nieuwe media, literatuur, muziek, of ieder ander die selecteert, organiseert, en presenteert binnen het door hun gekozen materiaal voor het publieke oog.⁶ Voor het vervolg van dit onderzoek zal worden gefocust op de curator binnen de kunst. Deze curatoren blijken ook te werken onder andere termen, zoals directeur of programmeur, afhankelijk van de grootte van de organisatie waarbinnen zij werken.

Voor grotere collecties, zoals bijvoorbeeld het MoMa in New York, spreken we van subject gespecialiseerde curatoren. Deze curatoren voeren gespecialiseerd onderzoek uit en maken grote expositie projecten, terwijl zijn personeel hebben om taken als het documenteren en verzorgen van de werken over te nemen. Dit maakt de curator vrij afstandelijk van de originele collectie. Dit is overigens niet gelimiteerd tot kunstmusea, maar geldt ook in een breder vlak.

In musea met kleinere collecties, zal de curator meer tijd besteden met het schrijven en bewerken van teksten voor publicaties, en meer andere elementen die onderdeel zijn van het hedendaagse kunstprogramma. De specialistische curator lijkt tegenwoordig onder druk te staan, door de groeiende populariteit van ander soort curators waar ik later in dit hoofdstuk over zal schrijven. Dit lijkt vooral de curator die nog zelf documenteert en met het educatieve programma werkt te beïnvloeden.⁷ Een voorbeeld hiervan is curator Petra Boonstra, de programmeur van het museum Concordia, in Enschede. Ze vertelde mij dat haar rol de naam programmeur heeft voor twee redenen. Enerzijds is dat omdat het museum niet alleen een kunstonderdeel heeft, maar ook bestaat uit een theater, en een muziek onderdeel, die worden begeleid door drie verschillende programmeurs. Anderzijds vertelde zij mij dit:

⁷ Miller, G. (2012). Do we need specialist curators? *Museums Association*.

Retrieved February 8, 2019, from <https://www.museumsassociation.org/comment/03072012-do-we-need-specialist-curators>

“Dus jij [De programmeur] maakt niet alleen de exposities, maar je maakt het hele project, met artist-talks, workshops, en een educatief programma. Alles daaromheen is er onderdeel van. Dus het programmeren is meer dan alleen het maken van de expositie.”⁸

Onafhankelijk curatorschap, of de freelance curator, is een zeer recente en populaire ontwikkeling. Onafhankelijke curatoren hebben meer vrijheid wanneer het aankomt op het kiezen van de taken die zij op zich willen nemen. Ze specialiseren zich in publieke evenementen, het selecteren van werk voor kantoren, of werk voor galerijen. Ze worden uitgenodigd om exposities te co-cureren samen met museum curatoren, of ze bieden een kunsthistorisch perspectief op wat anders een commerciële omgeving zou zijn. Dit is een pad dat veel van de ‘über curatoren’ hebben bewandeld, zoals de bekende curatoren van biënnales en grote kunstshows ook wel worden genoemd. Harald Szeemann bijvoorbeeld, gaf cureren een heel nieuw perspectief, toen hij Documenta 5 cureerde in samenwerking met Bazon Brock. Hier legden zij niet per se de focus op de kunst zelf, maar op het collectieve evenement als een groot kunstwerk.⁹ Ik zal in een volgend hoofdstuk terugkomen op dit evenement.

Je kan ook per ongeluk onafhankelijk curator worden, vertelde Petra Boonstra mij, toen ik haar vroeg hoe het was om te werken met gast-curatoren.

“We werken daar [gast curatoren] niet vaak mee, het is in feite twee keer gebeurd, en het gebeurde vrij natuurlijk in het programma. Wanneer ik een expositie plan, of wanneer ik een specifieke vraag wil stellen – zoals vorig jaar, met een show over graffiti kunst – dan wil ik echt met dat onderwerp werken. Maar ik kende niemand in dat [...] veld. Dan komt de vraag op aan wie je het dan moet vragen, en wie zijn de mensen in Nederland die hier mee bezig zijn. Dan kan je echt je netwerk gebruiken. Dus dan vraag ik de mensen wie mij kunstenaars kunnen bieden binnen dit

werkveld, en die krijgen dan het label gast curator van de show.”¹⁰

Als laatste wil ik het hebben over de kunstenaar curator. Een curator die ook een kunstenaar is. Dit soorten curatoren wordt vaak bijna gestimuleerd om iets gekks te doen, om de normale wegen van de instituten te breken, of om exposities te maken over hun eigen werkveld. Zoals Elise 't Hart, wie exposities maakt over bijvoorbeeld sound art.¹¹ Deze vorm van cureren is vrij nieuw. Los van kunstenaars als Marcel Duchamp aan het begin van de vorige eeuw, heeft het zich echt pas ontwikkeld in de afgelopen 50 jaar. Laten we om te beginnen kijken naar haar geschiedenis.

⁸ P. Boonstra, persoonlijke communicatie, 29 Maart 2019

⁹ Reichert, K. (2015). Exhibition Histories. *Spike art magazine*. Retrieved February 8, 2019, from

<https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/exhibition-histories-3>

¹⁰ P. Boonstra, persoonlijke communicatie, 29 Maart 2019

¹¹ Elise 't Hart, persoonlijke communicatie, 8 April 2019

3.2 De geschiedenis van de kunstenaar Curator

Het woord curator werd bekend in de 14^e eeuw, toen was het een term voor de persoon die zorgden voor de krankzinnigen. Drie eeuwen later werd de naam overgenomen door rijke verzamelaars voor kunst en boeken. Tegen de 18^e eeuw was de curator degene die zorgde voor de collecties in musea, kunst en anders. Pas vanaf de 19^e eeuw werd het interessant, toen de rol van het museum en de curator veranderden.¹² De rol van het museum werd meer educatief, en de curator kon meer taken op zich nemen.

Marchel Duchamp is het meest bekend om zijn ready-mades, zoals de fountain (hoewel er wordt gespeculeerd dat dit niet eens een werk van hem zelf was). Maar wat vaak vergeten wordt, is Duchamp's interesse in cureren. Toen hij in 1915 verhuisde naar New York kreeg hij de kans om zich bij New Yorks gemeenschap van onafhankelijke kunstenaars te voegen. Hier organiseerde hij "the first exhibition of independent artists". De groep werkte met het motto 'geen jury, geen prijzen'. Als resultaat van deze expositie ging Duchamp samenwerken met kunstcollecteur Katherine S. Dreier en Man Ray. Samen vormden zijn *Societe Anonyme incl.: Museum of Modern Art* in 1920. Het eerste hedendaagse kunstmuseum, waar werken niet alleen werden gebaseerd op de prestigieuze scholen van de kunstenaars, maar waar elke kunstenaar werk kon tonen. Ondertussen werd hij zich meer bewust van de omgeving van zijn kunstwerken naast het werk zelf. Dit resulteerde in wat nu wel bekend staat als de eerste kunstinstallatie. In een expositie genaamd "*First papers of surrealism in New York*" weefde Duchamp een web van draden door de expositiehal, waardoor hij de kijker belemmerde om de geëxposeerde werken te bekijken.¹³

Het tegenovergestelde van Marchel Duchamp zal Harald Szeemann moeten zijn, een Zwitserse curator. Ze maakten beide kunst exposities als

¹² George, A. (2015). *The curators Handbook*. London: Thames & Hudson

¹³ Wiehager, R., Neuburger, K. (2017). Duchamp as Curator. Daimler Art Collection. Retrieved Februari 8, 2019, from http://art.daimler.com/media/Symposium_Duchamp_eng-1.pdf

¹⁴ Bertelmann verlag, C.(1972). *Documenta 5, catalog*. Berlin: M + R Fricke

kunstwerken, maar Duchamp deed dit als een kunstenaar, en Szeemann gebruikte werk van anderen om zijn eigen kunstwerk te creëren van het cureren. Zijn meest gekritiseerde expositie moet de Documenta 5 zijn, in 1972. Hij geloofde in 'art pour l'art' (kunst voor het goed van de kunst) wat, in die tijd, vrij provocerend was. De meeste exposerende kunstenaars, zowel als niet-kunstenaars, noemde dit een "expositie van een expositie" dat het doel had om zelf een kunstwerk te zijn en daarmee andere kunstwerken exploiteerde.¹⁴ Daniel Buren, een van de kunstenaars die deelnam in de Documenta 5 zei, in een interview met Marty Spellerberg:

*"Documenta is karakteristiek, op een manier. Zoals alle exposities. Maar het is extra zichtbaar hier. Harald Szeemann is de kunstenaar wie een groot schilderij heeft gemaakt, wat toevallig de expositie zelf is. Dus de expositie is een expositie van een expositie."*¹⁵

Deze expositie wordt hierom gezien als een voorbeeld voor hedendaags curatorschap en de rol van de expositie maker. Twee jaar na dit evenement maakte Szeemann een expositie-portret van zijn grootvader. Deze expositie is recent nagemaakt in zijn originele locatie (Szeemann's oude appartement in Bern) door curatoren Philipp Kaiser, en Glenn Phillips. Zij zeiden dat de expositie de rol innam van beide een fantasie en een symbool voor cureren in zijn puurste vorm, expositie maken als een creatieve uiting, cureren om het cureren.¹⁶ Szeemann creëerde op deze manier een nieuwe ingang op het cureren, wat resulteerde in een verandering binnen de communicatie en positie tussen kunstenaars en curatoren, en hoe zij samen werken naar een expositie.

Dit zorgde ook voor een grote interesse naar het leven van een curator. Er ontstonden steeds meer scholen gericht op het cureren, en de baan werd vrij populair onder kunstliefhebbers. Curatoren kwamen ook meer uit andere werkvelden, zonder

¹⁵ Spellerberg, M. (2013). Harald Szeeman and Daniel Buren in Documenta 5. *Marty Spellerberg*. Retrieved May 16, 2019, from <http://martyspellerberg.com/2013/04/transcript-of-harald-szeemann-and-daniel-buren-in-documenta-5/>

¹⁶ Thorne, S. (2018). The grandfather of contemporary curating: Harald Szeemann Returns to Kunsthalle Bern. *Frieze*. Retrieved February 20, 2019, from <https://frieze.com/article/grandfather-contemporary-curating-harald-szeemann-returns-kunsthalle-bern>

curatorship te hebben geleerd op school. Kunstenaars zelf begonnen hierna zelf de rol van de curator op zich te nemen. Een voorbeeld hiervan is Damien Hirst. Op de jonge leeftijd van 23 cureerde hij de nu wereldberoemde expositie *Freeze*, waar hij het werk toonde van 16 studenten van Goldsmiths College, waar hij toentertijd een tweede jaar student was. Niemand verwachtte dat *Freeze* zo'n legende zou worden. Op dat moment was de kunstenaars scene in Londen op een diepte punt, en deze groep jonge kunstenaars wilde simpelweg hun werk tonen. Hirst deed zijn best om de show Galerij waardig te laten lijken, in een verlaten warenhuis in de haven in Londen. Al de kunstenaars waren al donken voor de show opende, maar toch was het een groot succes. Sommige van deze kunstenaars staan nog steeds bekend als de "*Young British Five*" (YBA's), en *Freeze* werd de start van de BritART beweging.¹⁷

Hierna werd Damien Hirst bekend om installaties rondom het thema van sterfelijkheid, met dode haaien en vlinders, en staat bekend als een van de rijkste levende kunstenaars. In 2015 ondernam hij nog een poging tot cureren, door een privémuuseum te openen in zuid Londen. The Newport Street Gallery. De eerste collectie was toegewijd aan John Hoyland, een minder bekende Engelse kunstenaar. De hele show bestaat uit werken uit Hirst zijn eigen collectie, door hem verkregen over de jaren. Hirst lijkt vergelijkbaar met Szeemann, in sommige manieren. In een interview met Tim Marlow zei hij:

*"Het voelt altijd als een grote eer om te kunnen cureren. Je speelt met andermans werk en gebruikt dat als element voor je eigen compositie."*¹⁸

¹⁷ Fullerton, E. (2016). *Artrage!*. London: Thames & Hudson

<http://www.damienhirst.com/video/damien-hirst-tim-marlow-john-hoyland>

¹⁸ Marlow, T. (2015). Damien Hirst in conversation with Tim Marlow on Newport Street Gallery. *DACS*. Retrieved May 16, 2019 from

3.3 Cureren als toevoeging aan je eigen kunstenaars praktijk

Met de groei van kritiek op Hirsts praktijk, zei James Chaill, coauteur van een boek over Damien Hirsts 2012 retrospectief:

“Zijn critici staan klaar om dit particuliere werk te prijzen [zijn werk als curator] en te suggereren dat hij hierop zou moeten focussen, in plaats van te werken als een kunstenaar. Ik zie de twee niet als los van elkaar. Ik zie deze galerie als een nieuw aspect van zijn praktijk.”¹⁹

Ik heb getracht Damien Hirst zelf hier over te spreken, maar zijn assistente maakte mij duidelijk dat Hirst het erg druk heeft.²⁰ Hierom heb ik andere kunstenaar curatoren gevraagd of zij het gevoel dat cureren onderdeel is van hun kunstenaars praktijk deelde. Zo is er Elise 't Hart, curator bij DortYart, een privé museum in Nederland, wie ook zelf als kunstenaar werkt. Zij vertelde mij over een aantal exposities die zij cureerde.

“De twee geluid exposities, daarbij had ik echt het gevoel dat ze vanuit mij kwamen. Dat was iets waar ik veel gevoel bij had, en ik wilde dat zo veel mogelijk mensen in contact konden komen met dit medium. Het laten zien van het belang van kunst, wat ik in mijn eigen werk ook doe. Dus op die manier zag ik die twee exposities wel als onderdeel, of zelfs als missie, van mijn praktijk. Maar deze expositie is heel anders op die manier, en hierbij heb ik een heel ander gevoel. Dit is de laatste, wat vrij nostalgisch is daardoor, maar niet hetzelfde als de twee geluidsexposities.”²¹

Voor haar hangt het af van de expositie waar ze aan werkt.

Drew Pettifer, een kunstenaar, curator, podcast maker en bar eigenaar, in Melbourne, Australië, voelde dit anders aan. Hij vertelde mij:

“Het creatieve proces is zo breed tegenwoordig, dat al de verschillende dingen die ik doe voelen als mijn kunstpraktijk. Maar

als je ernaar kijkt, op papier, zou ik mijn bar misschien niet noemen. Maar alle andere dingen waar ik aan werk, zoals de podcast, dat zijn allemaal balancerende factoren daarin. Zonder het een zou het ander niet bestaan. Dus als je zou zeggen dat mijn werk niet sociaal geëngageerd is, dan is de bar dat juist wel.”²²

Channon Goodwin voegde hieraan toe:

“Het is denk ik een uitbereiding van mijn praktijk. Dat is geen probleem voor mij, en het zou niet moeten worden gezien als een vervanging van mijn werk. Want ik werk altijd samen met creatieveling, ik ben altijd op zoek naar creatieve samenwerkingen. Het komt altijd neer op creatief samenwerking in een ruimte als dit. Misschien meer gestructureerd. Het komt nog steeds voort uit een enthousiasme dat voortkomt uit mijn praktijk, al is het een meer officieel ding geworden. Het is niet belemmeren in een ruimte. Het is misschien meer een uitbereiding van mijn samenwerkingen. Ik denk dat veel wat ik doe draait om zo'n soort atmosfeer. [...] Ik zie het zeker als iets wat onderdeel is van mijn praktijk, al maak ik nu misschien niet zo veel, het is er zeker onderdeel van. Dus deze projecten die ik doe, zoals Bus, en Fellow Worker, en nog een netwerk dat ik run, dat zijn kunstprojecten op zich voor mij.”²³

Het verschil hier is, dat Channon Goodwin en Drew Pettifer, spreken over kunstenaarsinitiatieven, en Elise 't Hart functioneert als freelance curator voor een privé museum. Ik concludeer hieruit dat kunstenaarsinitiatieven dichterbij de kunstpraktijk staat dan puur cureren. Dit maakt dat het natuurlijker is voor een kunstenaar om zelf projecten op te zetten dan te werken voor een instituut, tenzij dit instituut dezelfde interesses deelt als de kunstenaar die voor hen cureert.

¹⁹ Nayeri, F. (2015). Damien Hirst: From Artist to Curator. *New York Times*. Retrieved februari 20, 2019, from <https://www.nytimes.com/2015/10/07/arts/international/damien-hirst-from-artist-to-curator.html>

²⁰ 'Kelly', email correspondentie, 3 Maart 2019

²¹ E. 't Hart, persoonlijke communicatie, 8 Maart 2019

²² D. Pettifer, persoonlijke communicatie, 17 April 2019

²³ C. Goodwin, persoonlijke communicatie, 18 April 2019

4 Netwerken

Netwerken is een zeer belangrijk onderdeel van de kunstwereld. Als niemand je kent, kan niemand je werk laten zien, dus zal niemand het zien, en niemand je kennen. Wanneer je onderdeel bent van een galerie, wie jou kan vinden door middel van o.a. exposities, of door een open call voor kunstenaars, zal de galerie eigenaar veel van het netwerken voor jou doen. Hij organiseert je exposities en verkoopt je werk. Tegenwoordig is het populairder voor kunstenaars om onafhankelijk te werken dan in een galerie. Ik sprak hier over met Channon Goodwin, Drew Pettifer, en Petra Boonstra.

Channon Goodwin en ik spraken over de redenen waarom kunstenaars steeds meer weg trekken van galeries en waarom het van belang is om te werken als onafhankelijk kunstenaar.

“Het ligt in de handen van de kunstenaars. Een van de trucs van de industrie is het afhankelijk maken van de kunstenaars door middel van dit soort portieren, voor succes en ingang in de kunstwereld. De serieuze kunstwereld. Terwijl de kunstenaars natuurlijk het hart zijn, en de rest als het ware een parasiet. Zij doen er veel aan om je daar niet bewust van te maken, of zelfs te zeggen ‘ik hoop dat ik ooit zal worden gezien als goede kunstenaar’. Zo werkt dat nu. Dus kunstenaars maken alternatieve systemen om hun werk te tonen, waarmee de systemen rondom waarde komen te veranderen. Natuurlijk is er nu een van die momenten waar er kritiek is op geld wen welzijn. Nu is een moment waarop er ineens mensen zijn die kunst een luxe waar hebben gemaakt. Maar hier worden ze nu over ondervraagd. Nu is het moment dat het zichzelf moet hervatten, of rebelleren, anders vindt kunst nieuwe manieren om zichzelf te waarborgen. Ik denk dat dit iets is dat alleen mogelijk is in alternatieve kunstruimten. De mensen die dit hard voelen, staan onder de druk van de werk condities. En daarbij zijn ze misschien gevoeliger voor de urgente socio-culturele problemen. Misschien zijn het degenen die de alternatieve plekken runnen, die niet schrikken van het welzijn, wie er niet door gecompriemd zijn. Op andere locaties kunnen ze zeggen, “we geven je zo veel geld, maar dan mag je niet praten met deze mensen, of associëren met deze groep”, je mag niks! In alternatieve ruimten bestaat die vrijheid meer. Maar het kan ontmoedigend zijn. Want het wordt toch gezien als gemotiveerd uit onsuccesvol zijn in de gestabiliseerde kunstwereld, en daarom maar je eigen plek opzetten om je werk te laten zien. Dit verlaagt de energie, dit zijn de gedachten waar we mee moeten werken. En ik denk

²⁴ C. Goodwin, persoonlijke communicatie, 18 April 2019

²⁵ D. Pettifer, persoonlijke communicatie, 17 April 2019

²⁶ P. Boonstra, persoonlijke communicatie, 29 Maart 2019

dat het juist de strijd tegen deze gedachten is die de kunstenaarsinitiatieven motiveren.²⁴

Om terug te komen op het belang van Netwerken zelf, Drew:

“Ja [...] het is wel waar, als je het goed bekijkt zij het de kunstenaars die beter zijn in het netwerken wie de grotere exposities krijgen. Maar nogmaals, het is geen gecompliceerde relatie, als je goed bent in het ontmoeten van mensen, en je werk naar buiten kan brengen, dan komen de kansen vanzelf.”²⁵

Ik vroeg Petra Boonstra of het groeiende belang van het netwerken een gevaar is voor verleggen kunstenaars. Zij zei:

“Je zult uit de veiligheid van de studio moeten stappen. Misschien is het meer een zaak van zelfverzekerdheid.”²⁶

Ik vroeg me af of het de taak van de curator zou moeten zijn om de verleggen kunstenaar te vinden, wie zelf niet veel netwerken. Drew Pettifer vertelde mij wat hij hierover dacht.

“Ik denk dat het belangrijk is voor curatoren en academici om op te staan voor verleggen studenten. Ik had een hoop studenten die erg ingetogen waren, maar geweldige kunstenaars. Die heb ik aanbevolen voor shows of prijzen, of andere kansen, want ik weet dat ze goed werk maken waar de curator of het instituut naar op zoek is, maar wat zij anders niet zouden hebben gezien.

En zo is het vaak. Een verschrikkelijk idee eigenlijk. Het gaat niet om wat je weet maar wie je kent. Soms is dat waar. Je kan cynisch zijn en zeggen dat de beste kunstenaars niet worden gezien, alleen de luidste, of dat ze net op het juiste moment op de juiste plek zijn. Maar ik hoop dat op andere manieren van netwerken goede ingetogen kunstenaars ook deze kansen krijgen. Er zijn ook stille kunstenaars die iemand anders voor hen laten spreken over hun werk.”²⁷

Petra Boonstra had een andere mening hierover:

“Het werk van de curator is om een mooie show te maken. Het is misschien nog de taak van de galeriehouder om te zorgen voor zijn kunstenaars. Hij moet geld voor ze verdienen. Dat is een hele andere branche. Voor de curator is het maken van een goede show, binnen de grenzen van het museum.”²⁸

²⁷ D. Pettifer, persoonlijke communicatie, 17 April 2019

²⁸ P. Boonstra, persoonlijke communicatie, 29 Maart 2019

Dit laat nogmaals het verschil zien tussen kunstenaarsinitiatieven en kunstenaars die werken voor een instituut. Zoals Petra zei, is het belangrijk voor een curator om een mooie expositie te maken, dus is het niet het werk van de curator om de verlegen kunstenaar te vinden, maar als de kunstenaar het genoeg wil om uit zijn studio te kruipen, en komen ze er toch op een manier. De kunstenaar is gedwongen om zijn eigen netwerken te doen, maar ze kunnen geholpen worden met de eerste stap.

Dat brengt me naar de instituten. Wat is een galerie of een museum eigenlijk?

5 Musea; Privé en publiek, en kunstgalerijen

Voordat we naar het verschil tussen publieke en privé-musea kijken, moeten we het verschil tussen een kunstgalerie en een kunstmuseum vaststellen. Een galerie is een organisatie dat werk tracht te verkopen van zijn exposerende kunstenaars. Zij maken winst uit de verkoop, en dekken daarmee de kosten van het runnen van de zaak. Een museum aan de andere kant is een non-profit organisatie, zonder intentie voor het verkopen van het werk dat zij tentoonstellen, vaak met een permanente, en soms met een tijdelijke collectie.²⁹

Wanneer het aan komt op kunstmusea kan je deze categoriseren op een aantal verschillende manieren. Modern tegenover klassiek, bestaand werk tegenover werk specifiek voor de expositie, privé tegenover publiek. Deze laatste categorie is hetgeen waar ik het meest in geïnteresseerd was in mijn onderzoek. Ik sprak drie verschillende vrouwen in drie verschillende musea. Gemma Boon, directeur van privémuseum No Hero, Petra Boonstra, programmeur bij publiek museum Concordia, en Elise 't Hart, curator bij privémuseum DortYart, zij vertelden mij over de instellingen waar zij voor werken.

Gemma Boon vertelde mij over haar werk bij museum No Hero. Zij werken met een relatief klein team, en zij is verantwoordelijk voor alle processen die plaatsvinden in het museum. Beide de catering en het museum, wat twee verschillende zaken zijn. De fundatie museum No Hero, en No Hero services bv, de catering. Een bv. Moet winst genereren, een fundatie hoeft dat niet. Haar werk is om ervoor te zorgen dat de fundatie niet te veel grote verliezen maakt, en dat de catering genoeg winst genereert om het personeel te betalen.³⁰ De fundatie is opgezet door verzamelaar Geert Steinmeier, wie zijn privécollectie wilde delen met het publiek. Hij bezit veel werken die worden tentoongesteld, en met nieuwe exposities zorgt Gemma Boon dat het museum werken kan lenen van andere musea en verzamelaars, of zij vraagt Geert Steinmeier om werken toe te voegen aan zijn privécollectie.³¹

Elise 't Hart vertelde mij over DortYart, wat een prive museum is, opgezet door verzamelaars Lyda Vollebrect,

en Arie Jaap Warnaar. Elise vertelde mij dat zij veel inspiratie putte uit de Verbeke Foundation. Beide musea nodigen kunstenaars uit om kunst te maken in hun ruimten, in die tijd is het museum ook open voor publiek, en ze hebben een grote opening elk jaar waar deze werken, gemaakt voor het museum, of gekozen uit hun collectie door de curator.³² In tegenstelling tot Verbeke Foundation werkt DortYart met subsidies, zoals het Mondriaan Fonds, Fonds 21, en het Prins Bernhard Cultuur Fonds. Los hiervan werken zij met privékapitaal en donaties.³³

Petra Boonstra werkt voor Concordia, een publiek museum in Enschede, ik vroeg mij af wat het verschil was tussen een privémuseum en een publiekmuseum. Van Gemma Boon en Elise 't Hart had ik al begrepen dat een privémuseum normaalgesproken wordt gerund door een verzamelaar. Deze kan curatoren inhuren, zoals in museum No Hero, of de verzamelaar is nog zeer betrokken bij de exposities, zoals bij DortYart. Een publiek museum aan de andere kant, wordt vaak gefundeerd door de gemeente, en moet rekening houden met legale en ethische standaarden, en zich aan hun missie houden.³⁴

Petra Boonstra vertelde mij dat naast het cureren, zij ook werkt aan de artist-talks, workshops, en het educatieve programma. Concordia is een organisatie dat niet alleen exposities organiseert, ze hebben ook een film en theater, en muziek ruimte, die wordt gerund door anderen.³⁵ Concordia omschrijft haar missie als volgt:

“Wij geloven dat kunst een eerste levensbehoefte is, net zoals zuurstof, eten en drinken, een dak boven je hoofd en contact met mensen. Vind je dat een gek uitgangspunt? Vraag je dan eens af waarom de eerste mensen grotten en kerkkerken maakten. En waarom mensen zolang als ze bestaan dansen, muziek maken, uit steen beelden hounen en hunebedden bouwen. Kunst is een eerste levensbehoefte, voor de mens én voor de samenleving. Daarom brengen wij kunst, makers en publiek samen. Wij laten mensen ervaren hoe waardevol kunst is in hun dagelijks leven. Dat doen we met een gevarieerd aanbod van film, theater en beeldende kunst, regelmatig samen met anderen in de stad en regio. Zo maken we kunst vanzelfsprekend.”³⁶

²⁹ Kendzulak, S. (2018). Gallery and a Museum. *The balance careers*. Retrieved on May 17, 2019 from <https://www.thebalancecareers.com/difference-between-art-gallery-and-museum-1295907>

³⁰ Internetmarketing, A., & Internetmarketing, A. (n.d.). Over Museum No Hero. Retrieved April 15, 2019, from <https://museumnohero.nl/over/no-hero.html>

³¹ G. Boon, persoonlijke communicatie, 13 Maart 2019

³² E. 't Hart, persoonlijke communicatie, 8 april 2019

³³ DortYart. (n.d.). Organisatie. Retrieved May 15, 2019, from http://dordtyart.nl/index.php?cat=organisatie&cat_info=true

³⁴ Kendzulak, S. (2019). The difference between Private and public museums. *The balance careers*. Retrieved May 17, 2019 from <https://www.thebalancecareers.com/what-is-the-difference-between-private-and-public-museums-1295696>

³⁵ P. Boonstra, persoonlijke communicatie, 29 Maart 2019

³⁶ Onze missie. (n.d.). Retrieved May 17, 2019, from <https://www.concordia.nl/over-concordia/onze-missie>

Zij uiten hun missie door het organiseren van exposities met jongen en opkomende kunstenaars, en evenementen hier rondom. Concordia wordt gefinancierd door de gemeente Enschede en publieke fondsen.³⁷ Je kan “vriend van concordia” worden door geld te doneren. Concordia is officieel een goed doel.³⁸

Om dit hoofdstuk samen te vatten, het verschil tussen privé en publieke musea is de bron waar zij hun kunst vandaan halen, de reden waarom zij kunst tonen, en de financiële structuur binnen het instituut.

³⁷ Zwart, W. J. (2019, April 26). Stichting Concordia Kunst & Cultuur. Enschede.

³⁸ Steun Concordia. (n.d.). Retrieved May 30, 2019, from <https://www.concordia.nl/over-concordia/steun-concordia>

6 Financiën

Een belangrijk, maar ook vrij pijnlijk onderwerp in de kunstwereld is financiën. Wanneer je kunst maakt, heb je geld nodig voor materialen, studio-ruimte, en vaak tenminste het vershippen van en naar exposities. Wanneer je een kunstenaarsinitiatief, museum, galerie, of kunstenaarsresidentie hebt, heb je geld nodig voor huur, elektriciteit, en de mensen die voor je werken, of tenminste een manier vinden om deze mensen te compenseren voor het werk dat zij doen. Laten we dit vanuit al deze hoeken bekijken. In het vorige hoofdstuk schreef ik al over de financiering van musea, in dit hoofdstuk zal ik vooral focussen op kunstenaarsinitiatieven of expositieruimtes die los staan van musea of galerieën.

Ik Sprak Drew Pettifer over de financiën en fundering waar hij mee werkt binnen zijn praktijk als zowel kunstenaar en als curator. Allereerst vroeg ik hem naar de financiering van de projecten waar hij op dat moment mee bezig was:

“Voor een project wat volgend jaar begint financiert de Universiteit van West Australië een groot deel. Ik heb een aanvraag gedaan bij de Australia council of arts, waar ik binnenkort bericht van zou moeten krijgen. Ook heb ik afgelopen jaar een residentie gedaan, in de Perth institute of contemporary art, waar ik twee maanden onderzoek heb gedaan. Hier werd bijna alles financieel gedekt, met uitzondering van eten en mijn vervoer binnen de stad. Maar veel ervan is grabbelen, het is erg lastig om financiering te krijgen in Australië. Hierdoor moet je vaak als curator hopen dat de kunstenaar al iets klaar heeft liggen, zodat ze geen nieuwe materialen hoeven te verkrijgen. En vershippen kan nog oplopen tot een hoop. Vorig jaar deden we een show met een zeer succesvolle commerciële galerij, wie uiteindelijk 50.000 Australische Dollar betaalde voor vershipping, omdat het simpelweg niet anders kon. En om geld te krijgen moet je maar net binnen de context passen van degenen die het geld verdelen. Dus het is extra lastig om aan geld te komen voor meer gereengageerde projecten.

En elk land heeft verschillende vormen van financiering. Het komt toch altijd neer op aanvragen doen en hopen dat je geld

krijgt. En ik zie, als board member van de Australische Fundatie voor de kunsten, dat misschien 20% van de aanvragen volledig wordt voorzien. En dan is er nog 20 of 30% die een klein deel van het benodigde geld krijgen. En de rest krijgt niets, want dan is het geld op.

Ik publiceer dit jaar een boek, met mijn fotografie, dat wordt gefinancierd door crowdfunding en verkoop na publicatie. Maar boeken maken altijd meer verlies dan winst. Maar een boek is weer een nieuwe manier om je werk te laten zien dan in een galerie context. Mensen kunnen het toevallig tegenkomen en meenemen. Mijn uitgever is heel enthousiast dat ik telkens met curatoren werk. Zij kunnen zo mijn werk contextualiseren.³⁹

Amelia Winetta, een master studente kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Melbourne, wie werkt als freelance curator en schrijver, voegde dit hieraan toe:

“Hoe het hier werkt is, je hebt lokale financiering van de organisatie waar je mee werkt, en staats financiering, en dan nog landelijke financiering. Het probleem is alleen dat ze altijd veel te weinig geld hebben. Het proces voor een aanvraag is extreem tijdrovend, en sommige kan je maar eens in de twee jaar een aanvraag bij doen. Ik werk met een organisatie waarmee we vorig jaar wel financiering kregen, maar nét genoeg om onszelf te kunnen betalen. Wij schreven jarenlang een wekelijkse column, zonder daar iets voor terug te krijgen. Toen kregen we een jaar financiële steun, maar nu we dat niet meer krijgen willen de schrijvers het niet meer voor niets doen. Dus nu moeten we wachten. Elke keer dat je een aanvraag doet moet je nieuwe dingen verzinnen die je tracht te verbeteren in het nieuwe jaar. Het is super frustrerend om altijd weer een extra stap te moeten zetten. Hoe lang houd je dat vol?

Daarnaast wil niemand je financieren tenzij je al een andere financier hebt. En iedereen is tegenwoordig op zoek naar een sponsor.⁴⁰

Dit gaf mij een beter beeld over hoe de financiering, vooral in Australië, werkt als het aankomt op onafhankelijke kunstenaars en curatoren. Maar ik

³⁹ D. Pettifer, persoonlijke communicatie, 17 April 2019

⁴⁰ A. Winetta, persoonlijke communicatie, 17 april 2019

was nog benieuwd naar kunstenaarsinitiatieven. Pettifer vertelde mij hier meer over:

“Een ding dat heel bizar is voor mij, is hoe aan het begin van mijn carrière ik vooral exposeerde in kunstenaarsinitiatieven, waar je moet betalen voor een plek, en voor je werk. Als je geluk hebt krijg je een prijs, maar meestal moet je alles zelf dekken. En nu kan ik zeggen dat ik niet exposeer zonder fundering, tenzij ik een hele goede reden heb om het voor niets te doen. Ik ben nu zelfs op een punt dat ik verwacht betaald te krijgen. En zo gaat dat, het is gek, wanneer je tien jaar bezig bent draait het om en krijg je ineens alles gratis. Dat gaat ook erg tegen zichzelf in, dit zou zo veel beter zijn voor opkomende kunstenaars. Ik heb nu een salaris als academicus, dus ik zou nu zelf kunnen betalen, in tegenstelling tot toen, toen ik elke nacht in een bar moest werken om een show te kunnen betalen.”

Ik vertelde hem over de situatie in Nederland in de jaren 80 en 90. Dit dekte ik al in hoofdstuk 2 van dit onderzoek – kijk vooral terug hierop voor context.

“Ja, dat is verschrikkelijk, aan de andere kant, wanneer je een moeizame kunstenaar bent, niet dat ik wil zeggen dat je dat moet zijn, dan moet je creatief zijn met je antwoorden, de manier waarop je werk maakt. Je kan het niet altijd betalen. Ik zeg niet dat je nooit betaald zou moeten krijgen, en dat de creativiteit daar vandaan zou moeten komen, maar het verandert wel de manier waarop je werk maakt. Als je het bekijkt als een businessmodel, dan verlies je een hoop geld in de eerste paar jaar. En de hoop is dat je uiteindelijk verder in je carrière, meer geld genereert. Je kan dan meer geld vragen voor werk, en groter gaan werken, maar dan kost het ook meer om iets te maken, dus dan verdien je uiteindelijk nog niets. Ik verdien nu geld als academicus, maar het is relatief zeldzaam om geld te verdienen als kunstenaar, het is een verschrikkelijk businessmodel.”

Zoals hij zij, moest hij vaak betalen om werk te laten zien in kunstenaarsinitiatieven. Ik vroeg me af hoe veel deze ruimten in Melbourne vragen. In Enschede is het vaak 300 Euro voor twee weken – zoals bij kunstenaarsinitiatief XPO in Roombeek.⁴¹

“Dat hangt af van het format van de locatie. Je kijkt naar tussen 300 en 500 Australische dollars voor kleine ruimten, tot 1500 voor wat grotere ruimten. Dan gaat het over een show van 3 of 4 weken. Veel kunstenaarsinitiatieven proberen de prijs laag te houden, maar in de afgelopen 15/20 jaar is de huur radicaal omhooggegaan. Vroeger hoefden ze niets te vragen, maar de kosten moeten ergens vandaan komen, vooral wanneer ze geen sponsors hebben, dan moet het van de kunstenaar zelf komen. Het is echt een uitdaging, want je wil niemand uitbuiten. Niet veel galerieën zijn in staat om de kunstenaar zonder huur te kunnen exposeren. Dus dan is de vraag, wie moet ervoor betalen, is dat de kunstenaar of moeten zij iemand anders uitbuiten.”

Omdat kunstenaars nu moeten betalen om hun werk te tonen in kunstenaarsinitiatieven, moeten kunstenaars ook hun geld ergens anders vandaan halen dan wanneer zij werken met een galerie. Maar wanneer je werkt met een galerie gaat een groot deel van je winst naar de galerie in plaats van naar jou als kunstenaar. Kleine kortlopende kunstenaarsinitiatieven kunnen voor een korte tijd financiering bieden aan de kunstenaars, maar wanneer de ruimte groeit, en met de stijgende huurkosten, moet de kunstenaar toch betalen. Gelukkig kunnen kunstenaars, vooral in Nederland, hulp vragen bij onder anderen het Mondriaan Fonds, dat zowel jonge opkomende kunstenaars, meer gestabiliseerde kunstenaars, nieuwe projecten, en kunstenaars residenties financiert.⁴² Ook gemeenten hebben financiering voor buitenland exposities, om een naam te maken voor de stad en de cultuur in het buitenland. Op deze manier kan een expositie door verschillende partijen worden gefinancierd.⁴³

⁴¹ E. Dertien, Personal communication, Februari 5, 2019

⁴² Mondriaan Fonds. (n.d.). Retrieved May 30, 2019, from <https://www.mondriaanfonds.nl/>

⁴³ Jongedijk, R. M., & Den Oudsten, P. E.J. (2014). Subsidieverordening culturele activiteiten Enschede 2014. Enschede: De raad van de Gemeente.

7 Gentrificatie

Het gesprek dat ik eerder in dit onderzoek had met Drew Pettifer, over financiën, leidde tot een interessant gesprek over het effect van de kunstenaar op gentrificatie. Gentrificatie is een beweging van een voorheen achteruitgaande buurt naar een middenklasse tot hogere klasse residentie.⁴⁴

“Dat is ook erg interessant om te zien. Als je kijkt naar Londen in de jaren 80 en 90 van de vorige eeuw, bijvoorbeeld de YBAS [Young British Artist, zoals eerder besproken in hoofdstuk 3] waren zeer actief, vooral in het oosten van Londen, wat toen zeer lage huur vroeg, en waar niemand heen wilde, behalve de kunstenaars. Zo ook Hackney, wat nu een hipster buurt is. Dit gebeurde in Australië ook, waar een van onze galerieën eerst in een hele arme buurt zat, voor 30 of 40 jaar, en toen schoot de huur omhoog, dus moesten ze verhuizen, omdat ze het niet langer konden betalen. Nu moeten ze een nieuwe manier vinden om hun publiek te bereiken. Maar wanneer een galerie weg trekt, neemt hij zijn creatieveling met zich mee omdat zij ook moeten vluchten van de hoge huur. Dus als je kijkt naar het proces van gentrificatie, is het de kunstenaar zelf die de huur omhoogdrijft.

Zo zijn we eigenlijk onze eigen grootste vijand. We vinden een plek, en maken dit aantrekkelijk voor de rest van het publiek, wat gentrificatie forceert, waardoor de huur stijgt, en wij moeten dan weer weg. [...] Als je het globaal bekijkt, dan zijn er veel goedkope of wel voorziene plekken, die essentiële hubs creëren voor significante praktijken. Zo moeilijk is het niet. Wanneer het publiek of de gemeente deze ontwikkelingen steunt dan vraagt het om verandering.”⁴⁵

Een voorbeeld van een plek waar dit gestimuleerd werd is SOHO, een gemeente in New York City. In de jaren 70 was deze gemeente erg arm, en de appartementen waren slecht voorzien van water en elektriciteit. Gedurende de volgende tien jaar

kwamen er honderden kunstenaars te wonen, zowel legaal als illegaal. In een artikel uit 1964 werden kunstenaars toegestaan om daar te gaan wonen met een kunstenaars residentie vergunning, en tegen 1971 was SOHO het kunstenaars district waar de kunstenaars werden voorzien van al hun benodigdheden. De populariteit groeide en SOHO werd een populaire plek om te wonen, waardoor de originele kunstenaars eruit werden gezet, om te vervangen met rijkere mensen met een interesse in kunst.

Sindsdien hebben veel steden kunstenaars agency en veranderende zones aangemaakt om kunstenaars residentie te stimuleren, om zo gentrificatie op te starten. Een enquête van Amerikaanse steden dat in 2010 was gepubliceerd had gevonden dat 45% van de respondenten kunstenaars residenties hadden of aan het bouwen waren, om gemeenten een nieuw leven in te blazen.⁴⁶

Het lijkt erop dat kunstenaarsinitiatieven niet alleen een actief onderdeel uitmaken van de veranderende kunstwereld, maar ook van de groei en verandering in steden, en de locaties waarin zij werken.

⁴⁴ Saunders, P. (2016). How to understand gentrification. *Forbes*. Retrieved May 19, 2019 from <https://www.forbes.com/sites/petesaunders1/2016/08/29/understanding-gentrification/#5d9a983f35ec>

⁴⁵ D. Pettifer, persoonlijke communicatie, 17 April 2019

⁴⁶ Schwartz, M. (n.d.). The Art of Gentrification. Retrieved May 30, 2019, from <https://www.dissentmagazine.org/article/the-art-of-gentrification>

Conclusie

Om deze scriptie samen te vatten. Kunstenaarsinitiatieven, op politiek vlak, geven de kunstenaar de kans om hun werk esthetisch te veranderen, op een non-commerciële manier, wat groei biedt in de bestaande kunstwereld, en de bestaande instituten die al jaren de kunstwereld hebben geregeerd uit te dagen.

Kunstenaars die hun eigen projecten kunnen voelen zich dicht bij hun werk en maken dit onderdeel van hun eigen kunstenaarspraktijk, in tegenstelling tot kunstenaars die cureren voor bestaande instituten.

Financieel zullen de kunstenaars meer uitgedaagd worden, maar in het geval van winst zal de kunstenaar hier meer van kunnen houden voor zichzelf, in plaats van dit te moeten delen met een galerie.

Kunstenaarsinitiatieven moedigen niet alleen groei in de kunstwereld, maar ze verrijken hun omgeving, en forceren op deze manier gentrificatie.

Al dit bij elkaar, is de reden dat ik denk dat de kunstenaarsinitiatieven van kritiek belang zijn in de hedendaagse kunstwereld.

Bronnenlijst:

- A. Winetta, personal communication, April 17, 2019
- Bertelmann verlag, C.(1972). *Documenta 5, catalog*. Berlin: M + R Fricke
- C. Goodwin, personal communication, April 18, 2019
- DordtYart. (n.d.). Organisatie. Retrieved May 15, 2019, from http://dordtyart.nl/index.php?cat=organisatie&cat_info=true
- D. Pettifer, personal communication, April 17, 2019
- E. Dertien, Personal communication, February 5, 2019
- E. Hart t', personal communication, April 8, 2019
- Fullerton, E. (2016). *Artrage!*. London: Thames & Hudson
- G. Boon, personal communication, March 13, 2019
- George, A. (2015). *The curators Handbook*. London: Thames & Hudson
- Internetmarketing, A., & Internetmarketing, A. (n.d.). Over Museum No Hero. Retrieved April 15, 2019, from <https://museumnohero.nl/over/no-hero.html>
- Jongedijk, R. M., & Den Oudsten, P. E.J. (2014). Subsidieverordening culturele activiteiten Enschede 2014. Enschede: De raad van de Gemeente.
- 'Kelly', email correnspondentie, 3 Maart 2019
- Kendzulak, S. (2018). Gallery and a Museum. *The balance careers*. Retrieved on May 17, 2019 from <https://www.thebalancecareers.com/difference-between-art-gallery- and-museum-1295907>
- Kendzulak, S. (2019). The difference between Private and public museums. *The balance careers*. Retrieved May 17,2019 from <https://www.thebalancecareers.com/what-is- the-difference-between-private-and-public-museums-1295696>
- Marlow, T. (2015). Damien Hirst in conversation with Tim Marlow on Newport Street Gallery. *DACS*. Retrieved May 16, 2019 from <http://www.damienhirst.com/video/damien-hirst-tim-marlow-john-hoyland>
- Marphy, G & Cullen, M. (2016). *Artist Run Europe*. Netherlands: UNICUM.
- Miller, G. (2012). Do we need specialist curators? *Museums Association*. Retrieved February 8, 2019, from <https://www.museumsassociation.org/comment/03072012-do- we-need-specialist-curators>
- Mondriaan Fonds. (n.d.). Retrieved May 30, 2019, from <https://www.mondriaanfonds.nl/>
- Nayeri, F. (2015). Damien Hirst: From Artist to Curator. *New York Times*. Retrieved February 20, 2019, from <https://www.nytimes.com/2015/10/07/arts/international/damien- hirst-from-artist-to-curator.html>
- Onze missie. (n.d.). Retrieved May 17, 2019, from <https://www.concordia.nl/over-concordia/onze-missie>
- P. Boonstra, personal communication, March 29, 2019
- Pfeiffer, A. (2012). Who wants to be a curator? *New York Times*. Retrieved February 8, 2019, from <https://www.nytimes.com/2012/10/11/arts/11iht-rartcurating11.html>
- Reichert, K. (2015). Exhibition Histories. *Spike art magazine*. Retrieved February 8, 2019, from <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/exhibition-histories-3>
- Saunders, P. (2016). How to understand gentrification. *Forbes*. Retrieved May 19, 2019 from <https://www.forbes.com/sites/petesauanders1/2016/08/29/understanding- gentrification/#5d9a983f35ec>
- Schwartz, M. (n.d.). The Art of Gentrification. Retrieved May 30, 2019, from <https://www.dissentmagazine.org/article/the-art-of-gentrification>
- Spellerberg, M. (2013). Harald Szeeman and Daniel Buren in Documenta 5. *Marty Spellerberg*. Retrieved may 16, 2019, from <http://martyspellerberg.com/2013/04/transcript-of-harald-szeemann-and-daniel-buren-in-documenta-5/>
- Steun Concordia. (n.d.). Retrieved May 30, 2019, from <https://www.concordia.nl/over-concordia/steun-concordia>
- Thorne, S. (2018). The grandfather of contemporary curating: Harald Szeemann Returns to Kunsthalle Bern. *Frieze*. Retrieved Februari 20, 2019, from <https://frieze.com/article/grandfather-contemporary-curating-harald-szeemann-returns-kunsthalle-bern>
- Wolf, J. de (2017). De verbeke foundation: tien jaar onaf. *Trouw*. Retrieved May 17, 2019 from <https://www.trouw.nl/home/de-verbeke-foundation-tien-jaar-onaf~adb6054c/>
- Wiehager, R., Neuburger, K. (2017). Duchamp as Curator. *Daimler Art Collection*. Retrieved Februari 8, 2019, from http://art.daimler.com/media/Symposium_Duchamp_eng-1.pdf
- You can sleep in an artwork! (n.d.). Retrieved May 15, 2019, from <http://verbekefoundation.com/en/slapen/>
- Zwart, W. J. (2019, April 26). Stichting Concordia Kunst & Cultuur. Enschede.