

2016

Auctor opus laudat*

Een nieuw hoofdstuk in de discussie over artistieke autonomie



maudvandeweem@hotmail.com

Masterscriptie Kunstbeleid en Mecenaat



“Als wordt beweerd dat kunst gewaardeerd zou moeten worden omwille van enkel zichzelf, los van de worstelingen van het dagelijks bestaan, dan wordt het een alternatief waarbij alleen de kunstenaar zelf nog in staat is zichzelf te onderscheiden met een aureool.”

(Preben Mortensen¹)

Afbeeldingen kaft

(leesrichting: van boven naar beneden en terug van beneden naar boven)

In opdracht van de Flavische keizers, *Colosseum*, 72-80, Rome

Consulaat Marcus Agrippa, *Pantheon*, 118-125, Rome

In opdracht van Lodewijk IX, *Sainte-Chapelle*, 1243-1248, Parijs

Filippo Brunelleschi, *Basilica di Santa Mari del Fiore* (koepel), 1297-1472, Florence

In opdracht van de kloosterorde, *Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, 1200-1500, Straatsburg

Charles Barry en A.W.N. Pugin, *Houses of Parliament*, 1835, Londen

William Morris, Philip Webb, *Redhouse*, 1860, Londen

Pierre Cuypers, *Rijksmuseum*, 1885, Amsterdam

Walter Gropius, *Bauhaus schoolgebouw*, 1925, Dessau

Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1931, Poissy

Robert Venturi, *Vanna Venturi House*, 1964, Pennsylvania

Charles Moore, *Piazza d'Italia*, 1978, New Orleans

Frank Gehyr, *Museo Guggenheim Bilbao*, 1997, Bilbao

***De maker looft het werk**

¹ Mortensen (1997), 183.

Inhoudsopgave

Een woord vooraf	4
Inleiding	5 t/m 14
Hoofdstuk 1: Holland's got talent	15 t/m 31
I. Het Nederlandse cultuurbeleid	15 t/m 17
II. Een uitstapje over de Noordzee	18 t/m 21
III. Terug naar Nederland	21 t/m 25
IV. Op de barricaden	26 t/m 31
Hoofdstuk 2: De opkomst van een professional	32 t/m 55
I. Het ambacht staat voorop	32 t/m 35
II. Het renaissancistisch ideaal	35 t/m 38
III. De eeuwen van de aristocratie en de opkomende rede	38 t/m 42
IV. De tijd van kritiek en de vele veranderingen	42 t/m 44
V. De zoektocht naar artistieke autonomie	44 t/m 53
VI. Overige ontwikkelingen in de twintigste eeuw	53 t/m 55
Hoofdstuk 3: De kunst gescheiden van het leven	56 t/m 74
I. De politiek-esthetische dimensie	56 t/m 62
II. De maatschappelijke dimensie	62 t/m 67
III. De economische dimensie	67 t/m 72
IV. De realiteit voor het onderwijs	72 t/m 74
Conclusie	75 t/m 78
Afbeeldingen	78 t/m 81
Bijlagen	82 t/m 99
I. Reflecties op enkele begrippen	82 t/m 85
II. De doelstellingen en uitwerking in het Verenigd Koninkrijk	86 t/m 89
III. De doelstellingen en uitwerking in Nederland	90 t/m 96
IV. Van beleid naar praktijk: adviesorganen en fondsen	97 t/m 99
Bibliografie	100 t/m 105
Verklaring geen fraude en plagiaat	106

Een woord vooraf

Toen dit onderzoek in het najaar van 2015 aanving was het ondernemerschap van de kunstenaar reeds een onderwerp dat veel wist los te maken. Al jaren rapporteren kranten en opinieprogramma's als *De Monitor* met zorgelijke berichten over de grote hoeveelheden architecten die vers uit de collegebanken op de arbeidsmarkt van een koude kermis thuiskomen.² Tal van hen dienen genoeg te nemen met onbetaalde werkervaringsplekken. Zij die het wel lukt om een voet tussen de deur van het architectenbureau te krijgen dienen genoeg te nemen met een tijdelijk contract en schamel loon.

De beschuldigende vinger wordt gewezen in de richting van zowel de malaise waar de bouwsector in is terechtgekomen als gevolg van de economische crisis. Het gebrek dat deze afgestudeerden tonen aan ondernemerschap wordt ook als reden aangedragen. Velen lijkt het maar niet te lukken zichzelf op de juiste wijze te profileren en een plaatsje in de markt te veroveren door met zakelijk instinct in te spelen op de behoeften van de samenleving. Dit terwijl juist de Rijksoverheid de architect bestempelt als één van de creatieve professionals van wie veel wordt verwacht voor de toekomst van Nederland. Als onderdeel van de nieuwe diffuse creatieve industrie sector ligt in hem de hoop besloten voor innovatie en maatschappelijke verrijking. Kortom, met deze bevindingen is er genoeg aanleiding om juist de relatie tussen het cultureel ondernemerschap en het architectenberoep onder de loop te nemen.

Sprekend met metaforen kan worden gesteld dat dit onderzoek is begonnen als een grote stapel van talloze aparte, unieke en bovenal verschillende stenen. Enkelen waren puntgaaf, anderen vervormd en de volgende had weer een eigenzinnige kleur. Na wat bijschaven en rangeren werd er een eerste muur opgericht en langzaam kon er een bouwsel met veel verschillende lagen verrijzen tot een geheel.

Dit bouwproces staat gelijk aan mijn eigen ontwikkeling. Vijf jaar geleden startte ik vol enthousiasme met een bachelor Kunstgeschiedenis. De inzichten die ik daarbij opdeed vormden de bouwstenen voor mijn masterspecialisatie kunstbeleid en mecenaat. Het totaal aan vaardigheden en inzichten dat ik tijdens deze studies opdeed resulteerde vervolgens in mijn eigen bouwsel. Het is namelijk deze thesis waarmee ik laat zien dat een nieuwe analytische en wetenschappelijke denker het fundament heeft gelegd waarop het huis kan worden gebouwd waarin nieuwe werelden kunnen worden binnengelaten en levenservaringen kunnen worden opgedaan.

Dit alles was echter niet mogelijk geweest zonder de talloze academici die ik tijdens mijn studiejaren heb mogen ontmoeten en die mij hebben geïnspireerd om mijn hersens te laten kraken en telkens dat stapje extra te zetten. Een bijzondere vermelding verdient dr. Jan Baetens, voor zijn tomeloze energie, vertrouwen en betrokkenheid tijdens de begeleiding van deze masterscriptie. Grote lof gaat ook uit naar mijn ouders, vrienden en studiegenoten voor hun steun en lieve woorden vol optimisme.

Maud van de Weem

² De Monitor, 'Afgestudeerde architect: "Bureau deed alsof niet betalen heel gebruikelijk was"', KRO/NCRV, 18 november 2015.

Inleiding

*"They are super, the Dutch. Not because of their fondness for orange and the pleasures of smoking, but due to their extraordinary sensitivity for design. It has to be in the water, or else in their Heineken. There is at present no other country that has so much design skill in its blood. Amsterdam appears to be like Florence under the Medici's, populated by the most enlightened patrons, eager to rely on home-grown talent, such as Rem Koolhaas and MVRDV, who now steal the show all over the world."*³

Deze lovende woorden publiceerde de Britse krant *The Guardian* in 2000 naar aanleiding van de verschijning van het boek *Superdutch* (2000). Het citaat spreekt boekdelen over de rol die nog immer is weggelegd voor de architectuur in het Nederlandse cultuurbeleid. Architectuur wordt naar voren geschoven als oplossing voor maatschappelijke problemen, maar ook als middel om internationale faam en economische winst te behalen. Omwille van deze toewijzingen maakt zij een belangrijk onderdeel uit van de moderne, diffuse creatieve industrie sector.

I. De opkomst van een industrie der creativiteit

Het concept van de creatieve industrie is ietwat ongebruikelijk binnen de wereld van de sociale en culturele theorie. Het vindt namelijk niet zijn oorsprong in de wetenschap, maar in het politieke discours van de tweede helft van de twintigste eeuw. Nadat de Tweede Wereldoorlog ten einde was gekomen en de euforie van de vrede bekoeld, drong het gaandeweg bij veel regeringen in West-Europa door dat de westerse economie in noodweer verkeerde. De massale inzet van industriële arbeidskrachten en de exploitatie van natuurlijke hulpbronnen leidden tot tekorten en bood daarom niet langer een basis om op voort te bouwen. Nieuwe bronnen van waarde dienden te worden aangeboord. In eerste instantie ging de aandacht uit naar efficiëntere productiewijzen, maar met de opkomst van de globalisatie en de uitbesteding van veel productie aan lagelonenlanden dienden er spoedig nieuwe wegen te worden bewandeld.⁴ De nieuwe weg naar Rome werd die van kennis.

Landen kwamen tot het besef dat om mondiaal te kunnen concurreren deze dienden voort te borduren op nieuwe kennis. Bijgevolg zou dit leiden tot het snel en doeltreffend ontwikkelen van nieuw te exploiteren producten en ontwikkelingen. Onder deze omstandigheid deden creativiteit en denkvermogen hun intrede in een hoogtechnologische context. In steeds grotere mate maakte het massale gebruik van handen in gestandaardiseerde processen plaats voor de inzet van creativiteit en verbeelding in gedifferentieerde en gespecialiseerde processen.⁵ Kennis, innovatie en creativiteit werden nu gezien als de belangrijkste aanjagers van economische ontwikkeling.⁶ Onder deze omstandigheden werd de creatieve industrie sector geboren.

³ The Guardian, *Dutch Courage*, 19-10-2000, 3.

⁴ Jong, de (2012), 11-12.

⁵ Rutten (2014), 8.

⁶ Jong, de (2012), 11-12.

De beleidsmakers in het Verenigd Koninkrijk vervulden daarbij een bijzondere rol. Zij waren het namelijk die de basis legden voor deze sector en het daarop toegespitste beleid. Nadat de term ‘creatieve industrie’ aldaar in de late jaren negentig van de vorige eeuw in omloop kwam kreeg deze al snel navolging onder regeringen in zowel westerse als niet-westerse landen evenals internationale instanties. De conferentie van de Verenigde Naties inzake handel en ontwikkeling, UNCTAD genaamd, is hierin een voorloper en verantwoordelijk voor publicaties zoals het *Creative Economy Report* (2008). In deze rapportage stelt het:

*“The creative economy has become a topical issue of the international economic and development agenda, calling for informed policy responses in both developed and developing countries.”*⁷

Binnen deze ontwikkelingen blijft Nederland niet achter. Naast een uitgebreid binnenlands beleid en tal van ondersteunende instanties voor de sector legt het land ook de klemtoon op een aloude positie als internationale handelsnatie met een daarop gestoelde financiële sector. Met de gunstige ligging aan de monding van het Europese continent en de bijbehorende claim op het predicaat ‘gateway to Europe’ beoogt het aantrekkingskracht uit te oefenen op de internationale creatieve industrie.⁸ In lijn hiermee heeft het speciaal hiervoor in het leven geroepen Nederlandse Topteam Creatieve Industrie zelfs het streven geformuleerd om Nederland tegen 2020 de positie te laten innemen van meest creatieve economie van Europa.⁹

Ten grondslag aan het succes van de creatieve industrie ligt het creatief scheppend vermogen.¹⁰ Om dit optimaal te faciliteren dient er een sterke kennisinfrastructuur alsmede dienstensector aanwezig te zijn. Daarnaast moeten de zakelijke netwerken op orde zijn en op zijn minst dient de creatieve capaciteit te worden gestimuleerd om beter en groter te worden. In menig westerse natie is het belang van deze aspecten inmiddels verankerd in het overheidsbeleid. Dat geldt ook voor Nederland, waar in beleidsbrieven zoals *Cultuur beweegt* (2013) talentontwikkeling wordt uitgeroepen tot één van de prioriteiten van het cultuurbeleid. Dit vertaalt zich hoofdzakelijk in het stimuleren van culturele instellingen en fondsen om zich hierop toe te leggen door hen te voorzien van de nodige financiële middelen. Een andere wijze waarop de Rijksoverheid talent stimuleert is door het onderwerp aan te snijden in de wereld van het primair, voortgezet en in het bijzonder het beroepsonderwijs.

II. Theoretisch kader

De onderwijssector is zich al geruime tijd bewust van haar positie als belangrijke speler in de ontwikkeling van het creatief scheppend vermogen. Beleidsnotities als *Doorstroom en Talentontwikkeling* (2007) van de onderwijsraad, het *Sectorplan Focus op Toptalent* (2011) en de speciale Taskforce Talentontwikkeling van het hbo-kunstonderwijs pleiten allemaal voor het belang

⁷ British Council (2010), 21.

⁸ Topteam Creatieve Industrie (2014) (1), 10.

⁹ Rutten (2014), 7.

¹⁰ Idem, 72.

van adequate scholing die het grootste potentieel in studenten naar boven haalt en hen ondersteunt om hun talent tot bloei te laten komen. Deze opvatting heeft reeds geresulteerd in cultuurprogramma's in het primair en secundair onderwijs waarbij kinderen en jongeren (buitenschoolse) activiteiten krijgen aangeboden om hun talent te ontplooien. De grootste speler vormt echter het hoger onderwijs, omdat dit de plek is waar studenten worden opgeleid tot een vak en waarin talenten worden gestimuleerd om op goede wijze de eerste stappen te zetten in de ontwikkeling tot een succesvol creatief pionier. Jaarlijks worden circa 6000 toekomstige professionals opgeleid in het hoger onderwijs bij opleidingen die zijn gekoppeld aan de creatieve sector.¹¹ Ruim driekwart hiervan wordt op hoger beroepsniveau opgeleid en een resterend deel universitair. Vooral het aantal hbo-diploma's neemt jaarlijks toe.¹²

Het enkel opleiden van creatieve, ruimdenkende geesten is heden ten dage echter niet meer voldoende. Reeds in 2007 zette Arthur le Cosquino de Bussy het creatieve vakonderwijs in een negatief daglicht. De onderwijsinstellingen en haar opleidingen zaten volgens hem teveel in een ivoren toren en koesterden te veel een achterhaalde 'kunst-om-de-kunstopvatting'.¹³ Studenten werden te weinig gestimuleerd om een zakelijke houding aan te nemen, open te staan voor commerciële mogelijkheden en om overige ondernemersvaardigheden te ontwikkelen die steeds belangrijker zouden worden binnen de moderne creatieve industrie. De hogere onderwijssector reageerde aanvankelijk op dit beeld met de reactie dat het ging om een kwaadaardige karikatuur. De kritieken volledig van de hand wijzen kon de sector echter niet. Vanuit overheidswege werd namelijk de druk om als onderwijsinstelling maatschappelijk en economisch relevante kunstenaars af te leveren steeds groter. Zo blijkt wel uit het adviesrapport *Onderscheiden, verbinden, vernieuwen: de toekomst van het kunstonderwijs* (2010) dat is uitgebracht door de Commissie Dijkgraaf. Een van de conclusies van het rapport luidt als volgt:

*“De kwaliteit van het kunstonderwijs in Nederland is uitstekend, maar het profiel moet scherper. Het beroep kunstenaar verandert snel. De creatieve industrie vraagt om multidisciplinaire opleidingen met meer aandacht voor cultureel ondernemerschap.”*¹⁴

De bevindingen werden kort daarna nog meer kracht bijgezet door een rapport van de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (2013). Hierin werd het belang van ondernemerschap in combinatie met creatieve competenties voor het verdienvermogen van Nederland onderstreept. Van onderwijsinstellingen werd gevraagd dit naar het beste van hun kunnen te bevorderen. Dit deden zij door programma's samen te stellen waarin deskundigen werden afgeleverd die niet alleen artistiek en technisch sterk waren, maar die daarmee dienst konden doen aan de samenleving en haar economie.

¹¹ Het hoger beroepsonderwijs kent zeven onderwijssectoren, te weten: economie, gedrag en maatschappij, gezondheidzorg, kunst, landbouw, leraren en techniek. Als onderdeel van de sector kunst is het creatieve vakonderwijs divers en leidt het op tot een scala aan beroepen variërend van autonoom kunstenaarschap tot toegepaste opleidingen op het gebied van design en leraarschap. www.lkca.nl en www.vereniginghogescholen.nl, beide geraadpleegd op 3 februari 2016.

¹² Cijfers van ResearchNed en Platform Bèta Techniek, december 2011

¹³ Buisman et al. (2010), 54.

¹⁴ Idem, 54.

Het punt lijkt te zijn bereikt waarop veel belangrijke spelers in het onderwijsveld het erover eens zijn dat er behoefte is aan de ontwikkeling van ondernemersvaardigheden in het onderwijsprogramma. Het beleid en alle bijbehorende begrippen (bijlage 1) kunnen echter ook rekenen op tegengeluiden. Wie de literatuur over talentontwikkeling in het creatieve vakonderwijs erop naslaat zal menigmaal worden geconfronteerd met de kritische stemmen die vooral vanuit de richting van docenten en directiehoofden van creatieve vakopleidingen hoorbaar zijn. Zorgen worden geuit over de grote focus op ondernemerschap en de mate waarin het talent van een kunstenaar of andere creatieve geest steeds meer wordt gezien in het licht van zijn of haar economische succes als cultureel ondernemer. Te midden van de politieke en maatschappelijke druk om creativiteit aan te wenden om relevante innovatieve producten te ontwikkelen, benadrukken zij juist het ideaal van de artistieke autonomie.

Sinds de eerste pleidooien in de achttiende eeuw is het autonomiebegrip nooit echt van de radar verdwenen in de kunstwereld. Gezien de maatschappelijke veranderingen van recente jaren is het echter niet verrassend dat juist nu deze kwestie door critici naar voren wordt gedragen. De grote bezuinigingen die in veel westerse naties, niet op de laatste plaats in het voormalig subsidieparadijsje Nederland, plaatsvinden, maken dat veel mensen op zichzelf worden teruggeworpen. De overheidsbudgetten voor kunst en cultuur evenals sociale voorzieningen in de sectoren als zorg en onderwijs zijn immers aan het slinken. De financiële kopzorgen van velen leiden ertoe dat begrippen als autonomie en daarmee gepaard gaande noties van zelfredzaamheid weer uiterst aantrekkelijk klinken.¹⁵ Voortbordurend op de romantische idealen over zelfregulering betogen de tegenstanders van het hedendaagse overheidsbeleid dat juist studenten aan creatieve vakopleidingen in staat dienen te worden gesteld uit innerlijke noodzaak en in artistieke vrijheid te handelen.

Op dit punt deelt echter niet iedereen dezelfde mening. Betrokken actoren, waaronder ondergetekende, spreken deze ‘artistiek conservatieven’ tegen. Eén van hen is Joost de Bloois die het huidige debat ziet als problematisch. Volgens hem wordt er namelijk uitgegaan van ideeën over wat artistieke autonomie nu eigenlijk is die vooral berusten op behoeften. Zij gaan in wezen juist voorbij aan de relatie tussen de kunst en het publieke domein.¹⁶ Anderen haken hierop aan door te stellen dat de hedendaagse ontwikkelingen juist voortborduren op tradities die al vele malen langer de norm bepalen dan de idealen omtrent autonomie dat ooit hebben gedaan. Volgens wetenschappers als Giep Hagoort, voormalig docent van het lectoraat Kunst en economie aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, zijn de huidige ontwikkelingen namelijk niet te omschrijven als een radicale afscheiding van de geschiedenis van het kunstenaarschap of het creatieve vakonderwijs. Zij gaan juist terug op de nauwe samenwerking met het werkveld zoals die er tussen studenten en docenten heeft bestaan gedurende tijdsperiodes als de middeleeuwen en renaissance.¹⁷

¹⁵ Lütticken (2012), 4.

¹⁶ Bloois, de (2012), 72.

¹⁷ Hagoort (2013), 4.

II-I. Specifieke focus

In dit onderzoek zal er worden voortgeborduurd op de gedachtegang van De Bloois en Hagoort. Er zal worden gezien hoe het hedendaagse cultuur- en onderwijsbeleid en de bijbehorende focus op ondernemerschap aansluiting vinden op de voorwaarden van het kunstenaarschap. De situatie wordt daarbij geanalyseerd aan de hand van een historische studie. Omdat het creatieve vakonderwijs met haar schare aan disciplines echter een te groot onderzoeksveld vormt voor deze studie zal de aandacht specifiek uitgaan naar het beleid en de historie van het architectuuronderwijs. De keuze voor uitsluitend deze discipline is gebaseerd op een aantal redenen. Allereerst is er een motivatie van puur praktische aard die tegemoet komt aan de beperkte omvang van dit onderzoek. De creatieve industrie bestaat uit een veelvoud aan sub-sectoren, waaronder ook moderne vakgebieden als gamedesign. Gezien het feit dat in dit onderzoek op basis van een historisch comparatieve studie het hedendaagse beleid in perspectief zal worden geplaatst, is het zaak om zich te wenden tot een discipline die een lange geschiedenis kent. De keuze voor architectuur komt hieraan tegemoet. Tevens toont deze zich op basis van haar karakter een interessant focuspunt. Bij verwijzingen naar het cultuurbeleid wordt namelijk vaak gedacht aan disciplines als de schilderkunst en podiumkunsten. Architectuur krijgt de minste stemmen, al is zij als onderdeel van de beeldende kunst wel degelijk door het beleid omarmd. De reden dat deze discipline niet snel met de andere kunstvormen in één adem wordt genoemd is dat deze discipline van oudsher de spanning tussen enerzijds artistieke en anderzijds marktwerking belichaamt. Al eeuwen worden er discussies gevoerd rondom de vraag of architectuur wel te bezien is als een kunstvorm. Het kamp dat zich positief uitlaat, wapent zich met de gedachte dat de architect net als de beeldende kunstenaar een visionair is die uitgaat van een creatieve drang. Door het uitdragen van artistieke concepten in de buitenwereld draagt hij bij aan de ontwikkelingen in de kunstwereld.¹⁸ Anderen onderstrepen de dienstbare aard van de architect aan het ruimtelijk programma van de maatschappij. Waar een schilder zijn kunst kan tonen in de beslotenheid van het atelier maakt de schaal van bouwwerken het noodzakelijk dat de architect zich in het publieke domein beweegt. Daarbij is hij zelfs afhankelijk van de gratie van de markt. Om namelijk zijn hoofd boven water te kunnen houden in de concurrerende economie maken architecten bewuste keuzes om tot dié innovaties te komen waar de samenleving op zit te wachten. Deze laatste opmerking in ogenschouw nemend is het niet verrassend dat in het huidige beleid de architectuur is geschaard onder de creatieve industrie. Weliswaar is dat domein onderdeel van het bredere cultuurbeleid, maar daarbinnen is het wel de sector die het nauwst verbonden lijkt te zijn met zowel financiële als maatschappelijke ontwikkelingen.

Wel dient te worden opgemerkt dat binnen het huidige architectuuronderwijs er twee varianten zijn te onderscheiden. Eén van hen is vooral technisch van aard en leidt op tot bouwkundig ingenieur. De andere legt de basis voor een carrière als ontwerpspecialist. In dit onderzoek zal de focus liggen op laatstgenoemde tak, omdat deze het nauwst aansluit bij noties van architectuur als kunst discipline.

¹⁸ Peckham (2006), 62.

Architectonische bouwsels, zowel oud als nieuw, nemen een zeer prominente positie in de leefwereld van de mens in. De vervaardiging van nieuwe bouwwerken vindt daarbij niet plaats achter gesloten deuren, maar juist in de openbaarheid. Hierdoor krijgt de sociale buitenwereld een glimp van de verschillende partijen die, zowel aan de technische als aan de financiële kant, betrokken zijn bij de realisatie. Het lijkt daarom niet meer dan voor de hand liggend dat de Rijksoverheid de architectuur onder de noemer van de creatieve industrie verbindt aan de markteconomie. Is dit echter wel juist? Hoe vanzelfsprekend deze aanname ook klinkt, het neemt niet weg dat zij gebaseerd kan zijn op visies die achterhaald zijn of zelfs nooit hebben geklopt. Hebben de critici niet gelijk door te betogen dat deze benadering averechts werkt en dat de politieke wil de architect juist tegenstaat in zijn werk? Om het overheidsbeleid alsmede de stemmen van de critici naar waarde te schatten is het van belang om alle aangedragen, en als vanzelfsprekend beschouwde, noties uiteen te zetten. Daarbij wordt er naar de visie van onderzoeker Preben Mortensen gehandeld. Mortensen beschrijft hoe gedurende de loop van hun ontwikkeling, ideeën en instituten veel fasen doormaken waarin deze telkens hun ‘raison d’être’, de reden van het bestaan, dienen uit te leggen.¹⁹ Zij doen dit in strijd met andere ideeën en instanties om terrein te winnen en herhalen dit proces en hun argumenten net zo lang tot hun belang en vanzelfsprekendheid niet meer in twijfel worden getrokken. Belangrijke veronderstellingen waarop de zegevierende ideeën rustten dalen vervolgens tot het niveau van stilzwijgende kennis. Bijgevolg zijn sommige categorieën van denken en handelen zelfs al zo lang onderdelen van het menselijk denken dat deze onderdeel van het collectieve onderbewustzijn zijn geworden.²⁰ Dit maakt dat zij niet meer onder een vergrootglas worden geplaatst en daarmee worden beoordeeld op effectiviteit of juistheid.

Heden ten dage wordt er dus een discussie gevoerd over de gewenste inrichting van het creatieve vakonderwijs. Hierin wordt er veelvuldig gebruik gemaakt van aannames over de aard van zowel het autonomiebegrip als de behoeften en voorwaarden die gepaard gaan met het kunstenaarschap. Dit onderzoek beoogt met een uiteenzetting op basis van historische gronden al deze aannames te analyseren. Bijgevolg wordt getracht tot enkele concluderende bevindingen te komen over hoe de doelstellingen van de Rijksoverheid corresponderen met de kunstenaarspraktijk. Het architectuuronderwijs als uitgangspunt nemend zal in dit onderzoek daarom de volgende hoofdvraag leidend zijn:

Op welke wijze biedt een historische studie van de idealen en praktische invulling van het architectuuronderwijs in West-Europa een verhelderend perspectief op de hedendaagse focus op het cultureel ondernemerschap in de kunstwereld en de daarop geuite kritiek die het gevolg zijn van een groeiend belang dat de Rijksoverheid aan dit begrip hecht?

II-II. Status Questionis

Al eeuwen wordt nagedacht over beleid. De ontwikkeling van de beleidswetenschap als zelfstandige, academische discipline dateert echter in het Nederland van de Tweede Wereldoorlog, toen de overheid

¹⁹ Mortensen (1997), 5.

²⁰ Idem, 5.

zich ontwikkelde van een nachtwakersstaat tot een verzorgingsstaat.²¹ Door de complexiteit van het beleid toonde een monodisciplinaire benadering zich gaandeweg steeds minder effectief om voldoende inzicht te bieden. Een diversiteit aan wetenschappelijke disciplines werd betrokken bij de bestudering, waaronder de geschiedkunde. Zo maakte Roel Pots een historische studie van de relatie tussen overheid en cultuur in zijn werk *Cultuur, koningen en democraten* (2000). Gaandeweg werden er specifieke domeinen tot focuspunt gemaakt, waaronder de creatieve industrie. Ter illustratie dienen studies als *Introducing the Creative Industries* (2013) van Rosamund Davies en Gauti Sigthorsson en *De kracht van verbeelding: perspectieven op creatieve industrie* (2014) van Paul Rutten.

Het focuspunt in dit specifieke onderzoek is de wijze waarop creatieve talenten middels onderwijs worden klaargestoomd voor een leven als werkend professional. Op dit vlak is er in de afgelopen jaren eveneens een rijke hoeveelheid aan relevant studiemateriaal voorhanden gekomen. Studies als *Wat we hebben geleerd over talentontwikkeling* (2015) van Koen van Eijck en het werk *Talent, Art, Policy* (2013) van Nicole Mooij analyseren de problemen en knelpunten van overheidsstimulering bij talentontwikkeling in de kunsten. Een ander relevant onderzoek dat de verbinding legt tussen talent en ondernemerschap is dat van Sanne Douma. In het kader van haar opleiding Vrijtijdsmanagement schreef zij het werk *Een vak apart: ondernemerschap en het kunstonderwijs* (2011). Hierin beziet ze in hoeverre onderwijsinstellingen ondernemerschapsvaardigheden opnemen in het curriculum.

Een ander onderzoeksterrein is dat van de artistieke autonomie. Als gevolg van de veranderingen in de maatschappij en daaropvolgend in het overheidsbeleid, zijn er de afgelopen jaren vanuit de hoek van de kunst- en cultuurwetenschappen evenals de kunstkritiek een reeks onderzoeken verschenen die het autonomiebegrip bezien. Deze hebben vooral aandacht voor de moderne ontwikkelingen in de kunstwereld. Eén van de onderzoekers is de Vlaamse socioloog Rudi Laermans. Hij beschrijft hoe menig kunstwetenschapper het kunstwerk beschouwt als een autonoom artefact en deze benadert met vragen gericht op de interne kwaliteiten, zoals bijvoorbeeld de stijlkenmerken van architectuur.²² Daartegenover staan wetenschappers die het discours over artistieke autonomie met meer of minder krachtsvertoon ontmaskeren door te wijzen op de vele sociale afhankelijkheden, die staan voor even zo talrijke invloeden of determinanten, in de processen van kunstproductie- en distributie.²³ Zo zijn er de teksten van Andrea Fraser die, beïnvloed door het werk van de ‘eerste generatie’ beoefenaars van institutionele kritiek én door de geschriften van critici als Peter Bürger (1936-), in de jaren negentig van de vorige eeuw al expliciet en scherp ingingen op het concept autonomie. In studies als *Museum Highlights; The Writings of Andrea Fraser* (2005) wordt duidelijk gemaakt hoe Fraser niet simpelweg het autonomiebegrip heeft aangevallen. Zij heeft vooral benadrukt dat het ideologische karakter juist door voorstanders wordt aangehaald op die momenten dat velen in de samenleving vooral erkenning hebben voor de heteronomie waaraan de kunstenaar onderhevig is. Bijgevolg wordt er door hen grote

²¹ Hoeven, van de (2012), 35.

²² Laermans (2013), 76.

²³ Laermans (2013), 76.

nadruk gelegd op de maatschappelijke rol van kunst.²⁴ Heden ten dage wordt Fraser bijgestaan door kunstsociologen die de draagkracht van de romantische idealen op kritische wijze analyseren.

Voorbeelden van treffende studies zijn *The Artist in the Modern World* (1997) van Oskar Bätschmann en Howard Beckers' *Art World* (1982). Beide auteurs bieden op analytische wijze inzicht in de heteronomie van de kunstwereld en de wijze waarop kunstenaars bewust zichzelf positioneren in de markt. Daarbij geeft, weliswaar vanuit de thematiek van de kunsttentoonstelling, eerstgenoemde inzicht in de situatie van de achttiende tot en met de twintigste eeuw. Becker daarentegen biedt een wezenlijke aanvulling door vooral de hedendaagse kunstwereld te analyseren.

Dit onderzoek zal voortborduren op de bevindingen van bovenstaande auteurs. Onderscheidend is echter dat naast enig inzicht in algemene aspecten van het kunstenaarschap vooral de praktijk van de architect centraal zal staan. Omwille hiervan zullen studies over deze specifieke kunstdiscipline eveneens worden geraadpleegd. Een groot gedeelte van de literatuur over architectuur toont zich direct irrelevant. Deze analyseert namelijk specifieke bouwwerken of geeft een biografie van het leven van een kunstenaar. Positief is dat er wel enkele studies zijn verschenen waarin uitsluitend de focus ligt op het architectuuronderwijs. Uiterst relevant toont zich de studie *The architect: chapters in the history of the profession* (2000). Gebaseerd op het werk van architectuurhistoricus Spiro Kostof geeft dit werk een uitgebreid overzicht van één van de oudste professies van de wereld. Beginnend bij het oude Egypte en uitkomend in de twintigste eeuw, wordt inzicht verworven in hoe het architectuuronderwijs zich met de eeuwen heeft ontwikkeld. Beperkend aan dit soort studies is dat deze veelal voorbij gaan aan een uitvoerige beschrijving van de politieke beleidscontext waaronder dit architectuuronderwijs tot stand is gekomen. Dit specifieke onderzoek heeft daarmee als insteek om te doen wat nooit eerder is gedaan. De huidige benaderingswijze van het overheidsbeleid zal worden gezien vanuit een historisch perspectief waarbij de tradities van het architectuuronderwijs en de aard van het vak centraal staan.

III. Methode

In dit onderzoek zal aan de hand van een comparatieve historische studie worden gezien in hoeverre het hedendaagse overheidsbeleid tegemoetkomt aan de voorwaarden die gepaard gaan met het architectenberoep. Met behulp van primair bronmateriaal wordt er gestart met een analyse van het hedendaagse beleid, de daaropvolgende ontwikkelingen in het onderwijsveld en de bijbehorende kritiek. Er is oog voor de herkomst en de introductie van de creatieve industrie in het cultuurbeleid en de wijze waarop de doelstellingen van de Rijksoverheid een vertaalslag hebben gemaakt naar de praktijk van het onderwijs. Daarbij dient het Nederlandse beleid als uitgangspunt, maar is er eveneens oog voor de ontwikkelingen in het Verenigd Koninkrijk, waar de herkomst van het concept ligt. Voor de literatuurstudie wordt er hoofdzakelijk gebruik gemaakt van bronnen uit het politieke domein. Voorbeelden hiervan zijn de beleidsnota's en brieven die het Nederlandse kabinet in recente jaren

²⁴ Lütticken (2012), 91.

heeft gepubliceerd en de zogenaamde ‘white papers’ die in het Verenigd Koninkrijk door de overheid zijn uitgegeven. Bronnen als *Meer dan kwaliteit: een nieuwe visie op cultuurbeleid* (2011) vormen het uitgangspunt om de doelstellingen van de overheid te achterhalen. Om niet alleen deze beleidsteksten, maar ook het overheidsbeleid en specifiek haar focus op talentontwikkeling en ondernemerschap in perspectief te plaatsen worden enkele beschouwende studies geraadpleegd. Buiten eerder genoemde studies zijn relevante werken *Nodes of Creativity* (2012) van Vera de Jong en *Talent voor de creatieve economie* (2015). Vooral laatstgenoemde is een grote bijdrage. Het is een verkennend onderzoek naar de wijze waarop hogere onderwijsinstellingen talent voeden en studenten uitrusten met vaardigheden die hen voorbereiden op een professionele aansluiting op de creatieve arbeidsmarkt.

Vervolgens wordt aan de hand van secundair bronmateriaal in kaart gebracht hoe het moderne onderwijssysteem zich verhoudt ten opzichte van de historische voorgangers in het architectuuronderwijs. Bijzondere aandacht gaat daarbij uit naar de wijze waarop ondernemerschapsvaardigheden en marktprofilering onderdeel hebben uitgemaakt van de praktijk en in hoeverre visies over artistieke autonomie en expressieve vrijheid daarbij stand hebben weten te houden. Door het centrale thema van dit onderzoek wordt er bewust voorbijgegaan aan noties over stijl en andere finesses van het vak zoals de ordenleer. De aftrap voor deze historische duiding is de periode van de middeleeuwen. Dit tijdperk toont zich omwille van twee redenen zeer geschikt als uitgangspunt. Allereerst omdat de kunstenaarspraktijk in deze historische periode nauw was verbonden aan het werkveld. Daarnaast is er van dit tijdperk uitgebreide informatie overgeleverd over de inwijding in het architectenberoep door scholing. Voor dit tweede deel van het onderzoek zal er worden teruggevallen op bronnen die spreken over het architectenberoep en het aanverwante onderwijs. Opnieuw worden daarbij de eerder genoemde studies geraadpleegd. Daarnaast zijn er enkele relevante studies die een blik werpen op het architectenberoep, de onderwijsmethodes en bijkomende noties van ondernemerschap door de eeuwen heen. Een voorbeeld hiervan is *Architecture, art or profession?: three hundred years of architectural education in Britain* (1994) van Mark Crinson en Jules Lubbock.

Tenslotte zal de vergaarde informatie inzicht bieden in hoe het huidige overheidsbeleid de student ondersteunt in het verkrijgen van de nodige vaardigheden waarover deze als toekomstig architect dient te beschikken. Tevens wordt gezien hoe deze zich verhouden tot noties van artistieke autonomie.

IV. Relevantie

Wanneer dit onderzoek in perspectief wordt geplaatst dan dienen een aantal opmerkingen te worden gemaakt met betrekking tot de relevantie. Allereerst dient te worden opgemerkt dat in de nationale politiek enige historische kennis wordt beschouwd als een essentiële kwalificatie voor politici. Het lijkt ook niet meer dan redelijk om op zijn minst van hen die betrokken zijn bij de formulering van beleid te verwachten dat zij enig historisch besef hebben. Dit onderzoek beoogt daaraan bij te dragen door een nieuwe toevoeging te bieden aan een lijst van wetenschappelijke studies die focussen op het cultuurbeleid. Het biedt de gelegenheid om bewustwording te creëren voor, en te reflecteren op, de

historische context waarin het hedendaagse cultuurbeleid kan worden geplaatst.

Grotendeels is dit onderzoek dan ook het resultaat van een studie naar cultuurbeleid. Dit toont zich een intrigerend onderzoeksdomein. De politieke wil leidt namelijk nogal eens tot spanning en conflicten in de cultuursector alwaar de uitvoeringsplannen niet zonder meer worden geaccepteerd. Niet verassend wordt onderzoek naar de implementatie van het cultuurbeleid dan ook weleens beschreven als het met naald en draad aan elkaar verbinden van twee zeepbellen. Dit onderzoek heeft zeker niet de intentie de bubbel te laten barsten. Het doel is om de actuele spanningen en vraagstukken waar het beleid mee te kampen heeft in kaart te brengen. Daarbij dient wel de kanttekening te worden geplaatst dat dit onderzoek niet het voornemen heeft om in de details een volledige beschrijving te geven van alle aspecten die aan bod zullen komen. Dat toont zich namelijk te ambitieus gezien de omvang van dit onderzoek. Daarnaast gaat het voorbij aan het tijdsbestek en doel. Met het oog op het centrale thema zal op de activiteiten in sommige historische periodes, naties en van enkele betrokken actoren daarom uitgebreider worden ingegaan dan op andere. Bijgevolg dient te worden benadrukt dat er geen aanspraak kan worden gemaakt op de volledigheid van alle gegevens.

V. Leeswijzer

Dit onderzoek vindt haar vertrekpunt in wat kan worden beschouwd als het, vooralsnog, laatste hoofdstuk in de historie van het architectuuronderwijs. Voor een goed besef van de uitgangssituatie wordt er allereerst een schets gemaakt van de omstandigheden waaronder het concept van de creatieve industrie is geïntroduceerd in het cultuur- en onderwijsbeleid van Nederland. Daarbij is er ook nog oog voor de kritiek die daarop is verschenen. Dit inzicht biedt de ankerpunten voor het overige onderzoek waarin met terugwerkende kracht de finesses van de situatie in perspectief worden geplaatst.

In het tweede hoofdstuk zal de historische context van het kunstenaarschap van de architect en het bijbehorende onderwijs in de westerse wereld centraal staan. Als uitgangspunt daarvoor dient de middeleeuwse meester-leerling relatie. Vanuit dit model zal de weg leiden langs andere invloedrijke ontwikkelingen, zoals de geboorte van de academies van de schone kunsten en de opkomst van noties over autonomie. Uiteindelijk wordt de cirkel rond gemaakt door uit te komen bij de huidige situatie.

In hoofdstuk drie zal het comparatieve element van de studie haar intrede doen. Bijzondere aandacht gaat daarbij uit naar de wijze waarop ondernemerschapsvaardigheden als reputatievorming een essentieel onderdeel uitmaken van het architectenberoep zowel in het verleden als het heden. Vervolgens wordt gezien hoe visies over artistieke autonomie zich hiertoe verhouden door het betoog van de critici te analyseren en te voorzien van tegenargumenten op basis van historische gronden.

In de conclusie zal het onderzoek worden afgerond. Daarbij zal allereerst een samenvatting worden gegeven van de (historische) bevindingen over de aard van het architectenberoep. Specifieke aandacht gaat uit naar een drietal dimensies van het autonomiebegrip en hoe deze stand houden in de dagelijkse realiteit van de kunstenaarspraktijk. Vervolgens zal met de nodige reflectie worden gesteld of het huidige beleid tegemoetkomt aan de voorwaarden van het kunstenaarsvak van de architect.

Hoofdstuk 1

Holland's got talent

Gezien het onderwerp van dit onderzoek is het slechts gepast om aan te vangen met de woorden die de Amsterdamse wethouder Emanuel Boekman in 1939 op schrift heeft gesteld in wat kan worden beschouwd als het eerste proefschrift over het Nederlandse cultuurbeleid:

*“Wie de betrekkingen tussen overheid en kunst op een bepaald territoir, in casu Nederland, wil leren kennen en begrijpen, moet uitgaan van de ontwikkeling der feiten en denkbeelden. Deze nu is voor Nederland niet dezelfde als voor andere landen. Bij vergelijking met wat men elders voor de kunst deed of doet, mag dit dan ook nimmer uit het oog worden verloren.”*²⁵

1.1 Het Nederlandse cultuurbeleid: een korte exposé van haar historie

Het culturele leven in Nederland kent een lange historie, maar wel één waarbij de invloed van de Rijksoverheid pas relatief kort geleden voelbaar is geworden. Eeuwenlang waren het vooral de burgers en lokale stadsbesturen die een stempel drukten op het culturele leven. Zelfs nadat de Rijksoverheid op tal van terreinen zeggenschap naar zich toetrok, kende deze zichzelf op het vlak van kunst en cultuur een passieve houding toe. Ingegeven door het protestantisme was er een algemene weerzin tegen het gebruik van kunst ter verheerlijking van de autoriteit of gezag. Daarnaast redeneerde de Rijksoverheid vanuit het zogenaamde ‘subsidiariteitsbeginsel’. Dit kwam erop neer dat deze pas geneigd was om op te treden wanneer het particulier initiatief of de markt tekortschoot in het realiseren van volgens hen belangrijke doelen en functies van de kunsten.²⁶ Tel daar de roemruchte toespraak²⁷ van liberaal staatsman Johan Rudolph Thorbecke (1798 -1872) bij op en er was voldoende aanleiding voor een afzijdige houding ten opzichte van een samenhangende en systematische bemoeienis met de kunsten.²⁸

Nadat de Tweede Wereldoorlog was beslecht, werd er door de Rijksoverheid een nieuwe koers ingezet. Deze ontwikkelde zich in snel tempo en in brede zin tot een sturende verzorgingsstaat die veel taken van de burger overnam, zo ook met betrekking tot de kunsten.²⁹ Wat betreft de architectuur gold dat er op dit terrein gehoor werd gegeven aan de hartenkreet die Victor de Stuers (1843-1916) al in de negentiende eeuw in zijn pleidooi *Holland op zijn smalst* (1873) had geuit. Er ontstond een steeds grotere overheidszorg met betrekking tot het behoud van monumentale panden en het overige cultureel

²⁵ Bever.s et al. (2015), 396

²⁶ Hoeven, van der (2005), 32.

²⁷ Op 25 november 1862 werd er in de Tweede Kamer gedebatteerd naar aanleiding van de kunstbegroting. Een vraag die in dit debat werd gesteld was of de kunsten nu wel of niet een regeringszaak moesten zijn. Tijdens dit debat deed Thorbecke, inmiddels voor de tweede maal regeringsleider, zijn later veelvuldig aangehaalde uitspraak dat de regering geen oordelaar van wetenschap en kunst was. Lange tijd is deze uitspraak vervolgens geïnterpreteerd als argument tegen overheidssteun van de kunsten. Dit was echter niet wat Thorbecke bepleitte. De overheid moest volgens hem vooral voorwaarden scheppen voor kunstenaars zodat zij in alle vrijheid hun werk konden maken en verkopen. De latere maatregelen zoals de reizen die jonge getalenteerde kunstenaars konden maken sluiten hierop aan. Winsemius (1999), 2.

²⁸ Winsemius (1999), 52.

²⁹ Hoeven, van der (2005), 32.

erfgoed.³⁰ In de context van de nieuwe overheidsmentaliteit expandeerde de ondersteuning van de kunst- en cultuursector snel. Sterker nog, aan het einde van de jaren zestig werd ook voor het eerst de term ‘kunstbeleid’ in de politieke arena uitgesproken en toegepast toen minister Jo Cals (1952-1963) deze in 1963 introduceerde.³¹ Politiek Den Haag begon in toenemende mate een gepast beleid te ontwikkelen vanuit de redenatie dat kunst een maatschappelijk relevant instrument was dat kon worden ingezet ter ondersteuning van sociale zaken als cohesie, integratie en het overdragen van de belangrijke normen, waarden en idealen die in de samenleving werden gekoesterd.³² Bijgevolg bloeiden tal van cultureel-kunstzinnige initiatieven met ondersteuning van de Rijksoverheid op gedurende de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog. Voor de architectuurdiscipline betekende dit dat er een eerste architectuurnota genaamd *Ruimte voor Architectuur* (1991) werd geformuleerd. Hierin werden de intenties vastgelegd om een levendige ontwerpcultuur te bevorderen voor een zo breed mogelijk publiek. Dit streven werd kracht bijgezet door een gunstig premie- en subsidiestelsel en door de oprichting van instanties als het Berlage Instituut (1990), het Stimuleringsfonds voor de Architectuur (1993) en het Nederlands Architectuurinstituut (NAi) (1988).³³ De gekozen insteek leidde tot veel stadsvernieuwingsprojecten en architectonisch experimenten, die op hun beurt weer resulteerden in lofprijzingen in zowel de binnen- als buitenlandse pers.

Wie terugblijkt op de verdere gang van zaken in de historie van het Nederlandse cultuurbeleid zal zien dat dit zogenaamde ‘welzijnsbeleid’ relatief snel weer door de Rijksoverheid is losgelaten.

Weliswaar werd in 1993 nog een zeer belangrijke stap gezet toen de zogenaamde Wet op het specifiek cultuurbeleid³⁴ in werking trad, maar langzaam verschoof de politieke aandacht in de richting van de vraagkant.³⁵ Waar eerst nog volgens de aanbodgedachte een divers scala aan culturele en kunstzinnige uitingen in stand werd gehouden, zelfs wanneer er nauwelijks publieke belangstelling voor was, werd daar nu korte metten mee gemaakt. De toon van de Rijksoverheid werd zakelijker en onder de ideologie van het nieuwe publieke management werd er ingezet op marktwerking.

Het was voormalig staatssecretaris Rick van der Ploeg (1998-2002), die in de jaren negentig als eerste het concept ‘cultureel ondernemerschap’ introduceerde in de Nederlandse politiek. Van culturele instellingen en kunstenaars werd verwacht dat zij marktgericht zouden gaan opereren, met veel aandacht voor de vraagkant, om alzo hun eigen financiële positie te versterken en minder afhankelijk te worden van overheidsgeld. De steeds grotere focus op dit ondernemerschap was passend in een tijd waarin de overheid de broekriem zelf ook diende aan te halen en op tal van terreinen pogingen deed om de subsidieafhankelijkheid te verminderen. De acceptatie en omarming van het

³⁰ Winsemius (1999), 54.

³¹ In 1968 verscheen het ‘kunstbeleid’ voor het eerst in een Memorie van Toelichting (MvT) bij de begroting.

³² Winsemius (1999), 61.

³³ Bevers et. al. (2015), 166.

³⁴ Deze wet belast de verantwoordelijke bewindspersoon met ‘het scheppen van voorwaarden voor het in stand houden, ontwikkelen, sociaal en geografisch spreiden of anderszins verbreiden van cultuuruitingen’ (staatsblad 1993, 193). Het specifiek cultuurbeleid richt zich niet op cultuur in de ruime betekenis van het woord, maar op enkele onderdelen hiervan, namelijk kunsten, media, letteren, bibliotheken en cultureel erfgoed, vandaar de term ‘specifiek’. Hoeven, van der (2005), 18.

³⁵ Winsemius (1999), 61.

belang van ondernemerschap wist echter pas echt te aarden enkele jaren na zijn aftreden. Zowel voor de architectuur als de andere kunstdisciplines zou naarmate de jaren voorbij gingen namelijk pas blijken hoezeer het subsidiariteitsbeginsel weer zeer nauw werd genomen. Zeker na het uitbreken van een nieuwe economische crisis in 2008 werd het overheidsbeleid drastisch geherformuleerd. Dit werd met name zichtbaar in de beschikbare budgetten. Het kabinet Rutte I (2010-2012) geniet de twijfelachtige eer de eerste regering na de Tweede Wereldoorlog te zijn die daadwerkelijk heeft gesnoeid in het cultuurbudget. Dit betekende dat er ook een nieuwe wind waaide in de sector, een die in haar kielzog bezuinigingen en decentralisatie met zich meebracht.³⁶ In de culturele sector kwam een beweging tot stand waarbij cultureel ondernemerschap uitgroeide tot het nieuwe toverwoord.

De keuzes en bijbehorende ontwikkelingen die in de afgelopen jaren tot stand zijn gekomen hebben de basis gelegd voor de opkomst van de creatieve industrie als belangrijk beleidsterrein. De zakelijke, marktgerichte houding van de Rijksoverheid enerzijds, gevolgd door de professionaliseringsslag van de instellingen en andere actoren in het culturele veld, vormden namelijk een uiterst gepast uitgangspunt. Het is geen toeval dat de politieke waardering voor de creatieve industrie samenvalt met een koerswijziging in het cultuurbeleid, waarin de prioriteit ligt bij het bevorderen van cultureel ondernemerschap en het verminderen van de subsidieafhankelijkheid. Frappant detail is dat als econoom en anglofiel Van der Ploeg ook als eerste met een geïnteresseerde blik naar de intensieve ontwikkelingen op het gebied van de creatieve industrie in het Verenigd Koninkrijk heeft gekeken.³⁷ Het was echter pas onder staatssecretaris Medy van der Laan (2003-2006) dat in een eerste beleidsbrief genaamd *Ons Creatieve Vermogen* (2006) de creatieve industrie als sector werd aangewezen.³⁸ Tot deze sector werd ook de architectuur gerekend, omdat deze met zijn van oudsher maatschappelijke, dienstverlenende karakter en verwantschap met de markt als uiterst passend werd beschouwd. Het was in deze hoedanigheid dat de architectuur dus onder het eerste kabinet Rutte en het beleid van staatssecretaris Halbe Zijlstra (VVD, 2010-2012) samensmolt met andere maatschappelijke toegepaste kunsten in het diffuse begrip ‘de creatieve industrie’. Als gevolg hiervan werd het Stimuleringsfonds voor de architectuur gereorganiseerd tot het Stimuleringsfonds voor de Creatieve Industrie en veranderde het NAI in het Nieuwe Instituut.³⁹

Voordat er verder wordt ingegaan op de creatieve industrie en de ontwikkelingen en het beleid voor deze sector in Nederland, dient er een kort uitstapje te worden gemaakt naar een westelijk gelegen buurnatie, en wel het Verenigd Koninkrijk. Het is namelijk aldaar dat het begrip ‘creatieve industrie’ haar oorsprong vindt. Het geheel van conceptontwikkeling tot het daarop voortbouwende beleid evenals de aansluitende uitvoering hiervan in deze natie, dient te worden beschouwd als de bakermat voor de ontwikkelingen in Nederland.

³⁶ Altink M. en Zee, van der A., *Management voor de culturele sector*, Bussum 2011, 27.

³⁷ Chabot et al. (2013), 52.

³⁸ Idem, 53.

³⁹ Bevers et. al. (2015), 211.

1.2 Een uitstapje over de Noordzee: het cultuurbeleid in het Verenigd Koninkrijk

Nederland was niet het enige land waar de betrokkenheid van de overheid bij de wereld van de kunsten een langzame start genoot. De geschiedenis van het cultuurbeleid in het Verenigd Koninkrijk kent een equivalent van de Nederlandse Thorbecke in de persoon van de liberale minister-president William Lamb (1779-1848), die omstreeks 1830 de inmiddels befaamde woorden sprak:

*“God help the government that meddles with art.”*⁴⁰

Het was geen verrassende uitspraak voor een man geboren en getogen in een natie als het Verenigd Koninkrijk. Deze natie was namelijk protestants in traditie en het kapitalisme maakte er al vroeg haar opwachting. In principe was dat ook onnodig, want het gebrek aan financiële steun van overheidswege werd gecompenseerd door de grootschalige particuliere giften van welvermogenden. Met name tijdens de industriële revolutie, die startte omstreeks 1750 en tot in de negentiende eeuw voortduurde, stegen de uitgaven aan de kunst doordat er nieuwe kopers werden aangeboord onder de bourgeoisie.⁴¹ Overheidsgeld werd door het parlement pas ingezet na de Tweede Wereldoorlog, toen in het kielzog daarvan de financiële malaise veel particuliere gevers de das omdeed. Om de bevolking toch wat verlichting te bieden en eveneens weer een zeker gevoel van beschaving te creëren, werden er op grote schaal zogenaamde ‘noodprogramma’s’ georganiseerd door een speciaal daarvoor in het leven geroepen Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA).⁴² Wat begon als een tijdelijke programma werd wat later omgezet tot een permanente ondersteuning voor de kunsten. Geïnspireerd op de woorden van econoom John Maynard Keynes (1883-1946), begon de overheid zich verantwoordelijk te stellen voor het garanderen van de toegankelijkheid van kunst voor een breed publiek. Met de jaren nam de overheid een steeds nadrukkelijker rol aan ten opzichte van de kunsten. Zeker tijdens de jaren vijftig en zestig, bekend als de zogenaamde ‘gouden eeuw’ van het kapitalisme, toen de welvaartstaat opbloede, kwamen er steeds meer culturele voorzieningen tot stand.⁴³

In de laatste jaren van de twintigste eeuw veranderde het overheidsbeleid inzake de kunst in het Verenigd Koninkrijk echter aanzienlijk. De financiële crisis van de jaren tachtig en de bijkomende inflatie veranderden het economische klimaat dusdanig dat de overheid zich genoodzaakt achtte om sterk te korten op publieke uitgaven. Het gevolg was dat staatsbedrijven werden geprivatiseerd, overheidsdiensten steeds meer enkel tegen betaling werden verricht en er sprake was van devaluatie van de rol van de publieke sector in het economische en sociale leven. Onder deze omstandigheden en het bewind van conservatieve boegbeelden als ‘iron lady’ Margaret Thatcher (1979-1990) en John Major (1990-1997) werd kunst bestempeld als één van de grootste bezuinigingsposten.⁴⁴

⁴⁰ Harris (1970), 13.

⁴¹ Idem, 13.

⁴² Gray (2000), 39.

⁴³ Idem, 46.

⁴⁴ Flew (2012), 166.

Eén van de weinige redenen die in deze tijd nog kon worden aangehaald om overheidsgeld te krijgen voor kunst en cultuur was wanneer er een duidelijke toegevoegde waarde voor de economie was te behalen. Ook toen in 1997 de sociaaldemocraten aan de macht kwamen, deed dit geen afbreuk aan de inmiddels gemeengoed geworden gedachte die pleitte voor het uitdrukken van de waarde van kunst in economische termen. Hiermee gepaard gaande ging de aandacht in het bijzonder uit naar het bevorderen van excellentie en innovatie in de kunstsector.⁴⁵ De opkomst van de zogenaamde ‘creatieve industrie’ dient in het licht van deze jaren te worden gezien.

1.2.1. De herkomst van het concept ‘creatieve industrie’

De formele herkomst van het concept ‘creatieve industrie’ ligt in het besluit dat in 1997 is genomen door de sociaaldemocratische premier Tony Blair (1997-2007). Hij begreep hieronder:

*“...those activities which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have the potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property.”*⁴⁶

Het concept vond zijn intrede in het cultuurbeleid op een moment dat er grote vraagtekens werden geplaatst bij de toekomst van de arbeidsmarkt. Het was een tijd waarin veel werd nagedacht over de banen en industrieën die de toekomst van het Verenigd Koninkrijk op succesvolle wijze zeker dienden te stellen nu aan de bloei van de traditionele mijnindustrie een einde was gekomen.⁴⁷

Kijkend naar de industrieën die wel succesvol waren, kwam men tot de verrassende bevinding dat de export van de Britse muziekindustrie die van de staalindustrie overtrof. Deze bevinding illustreerde eerdere gedachten dat de economie aan het veranderen was en dat zich andere bronnen van waarde en welvaart aandienen.⁴⁸ Om te bepalen of de sector van kunst, creativiteit en cultuur daadwerkelijk kon worden gezien als een belangrijke speler voor de toekomst werd door Blair een uitvoerig onderzoek ingesteld. Onder zijn leiding ging een speciale commissie, de zogenaamde ‘Creative Industries Task Force’, van start met het in kaart brengen van de activiteiten van de verschillende betrokken disciplines en hun verdiensten voor de economie. De eerste bevindingen, die werden vastgelegd in het zogenaamde *Creative Industries Mapping Document* (1998) toonden aan dat de sector al voor de eeuwwisseling een grote en groeiende component was van de Britse economie. In enkele delen van de natie, zoals Londen en omgeving, was de contributie van kunst en cultuur op het totale inkomen en de werkgelegenheid zelfs zeer groot.⁴⁹ Kortom, de conclusie werd getrokken dat het economische beleid van de overheid aan bijstelling toe was en dat cultuur en de creatieve industrie hierbinnen de sectoren van betekenis dienden te worden.⁵⁰

⁴⁵ Flew (2012), 163.

⁴⁶ Idem, 9.

⁴⁷ Idem, 14.

⁴⁸ Rutten (2014), 13.

⁴⁹ Flew (2012), 9.

⁵⁰ Rutten (2014), 13.

1.2.2. Focuspunten in het creatieve vakonderwijs

Startend met het initiatief van Blair, investeerde de overheid in de daaropvolgende jaren in de zogenaamde creatieve industrie sector. Het voornaamste doel was om het creatieve talent van mensen dusdanig te ontwikkelen dat zij de Britse economie in de eenentwintigste eeuw zou kunnen dragen.⁵¹ Met de jaren kwam er daarbij ook steeds meer ruimte om gericht beleid te ontwikkelen voor aan de creatieve industrie gerelateerde, aangrenzend sectoren. Kenmerkende voorbeelden hiervan spelen op het terrein van ondernemerschap en handel, maar ook op het vlak van onderwijs. Om de creatieve motor aan te zwengelen en intellectueel kapitaal voor de toekomst te kweken zag de overheid namelijk in dat het van groot belang was om creatief talent op te voeden en tot bloei te laten komen.

Om onderwijsinstellingen te sterken in hun bezigheden presenteerde de kunstraad in samenhang met onderwijsinstellingen en nationale instanties zoals het zogenaamde Higher Education Funding Council for England in 2006 een strategie. Deze strategie beaamde dat het voor de creatieve vakopleidingen niet alleen van belang was om innovatie en excellentie te stimuleren, maar riep ook het begrip ondernemerschap uit tot een nieuw en belangrijk focuspunt. In lijn met de wens om de economische situatie te versterken onderstreepte de raad het belang van een duidelijke afstemming tussen de vraag vanuit de markt en het aanbod vanuit de opleiding. Deze diende te worden gerealiseerd op basis van goede contacten en samenwerkingsverbanden tussen de onderwijsinstellingen en het bedrijfsleven.⁵²

Geïnspireerd op dit rapport presenteerde de overheid in 2008 in *Creative Britain: new talents for the New Economy*, een viertal doelstellingen die werden gepresenteerd als voorwaarden voor een succesvolle creatieve industrie, te weten:

1. Talenten dienen in hun ontwikkeling te worden ondersteund door hen te voorzien van duidelijke loopbaanschema's, zodat zij zicht krijgen op hoe zij hun carrière succesvol kunnen vormgeven.
2. Ondersteuning bieden aan hogere onderwijsinstellingen opdat zij niet alleen de benodigde kennis, maar ook ondernemerschapsvaardigheden kunnen overdragen aan studenten, zodat laatstgenoemden een zo effectief mogelijke bijdrage kunnen leveren aan de creatieve economie.
3. Het realiseren van voldoende formele stages en traineeships voor studenten en pas-afgestudeerden bij bedrijven die opereren in de creatieve industriesector.
4. Stimuleren van baanbrekende nieuwe innovatieve werkplaatsen en leercentra.

Uitgangspunt tijdens zowel de formulering als de uitvoering was de opvatting dat innovaties, ideeën en creativiteit niet uit de grond konden worden gebikkeld, zoals dat bij de traditionele industrieën het geval was. Er diende aandacht te zijn voor het aanwakkeren van creatief talent bij de jongste garde van de samenleving om vervolgens deze creatieve personen ook met de nodige ondersteuning van stages en werkervaringsplaatsen de mogelijkheid te bieden tot bloei te komen en zich te ontpoppen tot succesvolle professionals die met beide benen stevig verankerd in het werkveld zouden staan.

⁵¹ Flew (2012), 11.

⁵² Department of Culture, Media and Sport (2008), 7.

Binnen aanzienlijke tijd wist de overheid aan de overzijde van de Noordzee successen te behalen met haar beleid (bijlage 2). In het vervolg van deze studie zal blijken dat de Nederlandse overheid soortgelijke, of zelfs nog betere resultaten wenst te behalen en daarom veelal op dezelfde voet het beleid heeft ingericht. Nu is deze redenering niet vreemd in relatie tot wetenschappelijke bevindingen over de wisselwerking tussen landen. In de literatuur over culturele mondialisering wordt namelijk meer dan eens gesproken over het zogenaamde ‘centrum-periferiemodel’.⁵³ Ontleend aan de vierdelige studie van de Amerikaanse socioloog Immanuel Wallerstein over het kapitalistische wereldsysteem, veronderstelt dit model dat er een wisselwerking is tussen een zeker centrum, dat toonaangevend is, en de kleinere periferie. Laatstgenoemde bestaat weer uit één of meerdere partijen die te bestempelen zijn als meegaand en volgend.⁵⁴ Daarnaast is er nog een semi-periferie te onderscheiden, die bestaat uit regio’s of landen die weliswaar niet centraal staan maar evenmin perifeer zijn en zich ertussen bewegen. In de dynamiek van deze ongelijke verhouding wordt er geconcentreerd en proberen partijen die semi-perifeer of perifeer zijn te groeien en dichterbij een positionering in het centrum te komen.⁵⁵

Deze theorie is relevant, omdat deze ook van toepassing lijkt te zijn voor het domein van de creatieve industrie en die zelfs verklarend kan zijn voor het handelen van de Nederlandse overheid. Nederland wordt veelal omschreven als een land dat in deze moderne tijd behoort tot de semi-periferie, samen met nog enkele West-Europese landen zoals België, Denemarken, Spanje en Italië. Het concurreert en beweegt dus tegelijkertijd in de richting van de meest prominente centra. Op het gebied van cultuur zijn deze dominante wereldmachten naties als de Verenigde Staten, Duitsland, Frankrijk en ook het Verenigd Koninkrijk.⁵⁶ Zo toonde laatstgenoemde al vroeg in de twintigste eeuw haar voortrekkersrol door waardering uit te spreken voor cultuur als bijdrage voor de algehele economische situatie van de natie. Dit werd zichtbaar in een sterk daarop geënt beleid dat gepaard ging met talloze culturele uitingen en initiatieven. Gezien Nederland al sinds de zeventiende eeuw niet meer de uitstraling geniet van een culturele grootmacht met bijbehorende economische verdiensten, is het niet geheel onverwacht dat zij in het licht van de hedendaagse ontwikkelingen een voorbeeld heeft genomen aan het Verenigd Koninkrijk. Laatstgenoemde heeft als bakermat van de creatieve industrie de basis gelegd voor wat door menig westers en later ook niet-westers land is gevolgd.

1.3. Terug naar Nederland: de ontwikkeling van de creatieve industrie

Nadat staatssecretaris Medy van der Laan in de beleidsbrief *Ons Creatieve Vermogen* (2006) de creatieve industrie als sector had geïntroduceerd, werd aan het einde van de eerste beleidsperiode de balans opgemaakt. De zogenaamde Commissie Scheepsbouw bracht in 2009 een negatieve evaluatie uit waarin werd geconcludeerd dat er te weinig collectieve regie was voor de sector. In reactie hierop investeerde de Rijksoverheid in een passende infrastructuur met nieuwe instanties die de opdracht

⁵³ Bevers et al. (2013), 13.

⁵⁴ Wallerstein I., *World-Systems Analysis: An Introduction*, Durham 2004

⁵⁵ Bevers et al. (2013), 13.

⁵⁶ Idem, 380.

kregen om het overheidsbeleid en haar doelstellingen naar de praktijk te vertalen (bijlage 4).⁵⁷ Eén van hen, de zogenaamde Federatie Dutch Creative Industries, speelde al direct een belangrijke rol met de uitgifte van het rapport *Prioriteiten in de creatieve sector* (2011). Hierin worden naast enkele positieve ook negatieve bevindingen gepresenteerd. Weliswaar werd het grote aanbod aan creatief talent en aantrekkelijke vestigingsklimaten gevierd, maar de federatie concludeerde ook dat de Rijksoverheid nog te sterk leunde op oude vormen van succes en een zeker ‘professioneel conservatisme’.⁵⁸ In lijn daarmee focusten de professionals en docenten van creatieve vakopleidingen te sterk op de artistieke van de creatieve ambacht en te weinig op de zakelijke aspecten. Volgens de federatie diende het onderwijs te worden gestimuleerd de blik te verruimen richting ondernemerschap en alles wat daarmee verband hield, zoals financieel inzicht, marktprofilering en internationalisering.⁵⁹ Op hun beurt klonken deze laatste bevindingen ook door in de expertmeetings en evaluaties die de Rijksoverheid voorafgaand aan de formulering van het beleidskader 2013-2016 organiseerde. Met name de behoefte om in onderwijsprogramma’s in te zetten op cultureel ondernemerschap en om onderwijsinstellingen nauwer te laten samenwerken met de beroepspraktijk was een veelgehoorde wens.

1.3.1. De ontwikkeling van de creatieve pioniers

Onder voormalig staatssecretaris Halbe Zijlstra (2009-2012) werd in het kader van de internationale positionering ingezet op het bevorderen van het Nederlands talent door het de weg te wijzen naar de top en te voorzien in de nodige broedplaatsen. Eén welbekend voorbeeld hiervan is het initiatief *Creative co-makership*.⁶⁰ Het beleid richtte zich hoofdzakelijk op de economisch rendabele disciplines die reeds bewezen hadden van aanzienlijke marktwaarde te zijn, zoals de architectuur.

Onder zijn opvolger, de huidige minister Jet Bussemaker (2012-heden), vormt talentontwikkeling nog immer een belangrijk aandachtspunt en ook zij legt daarbij duidelijk verband met de ontwikkeling van ondernemerschapsvaardigheden.⁶¹ Onder invloed van de *Human capital agenda* die in februari van 2012 door het Topteam werd gepresenteerd, kwam er in recente jaren in het beleid zelfs een grote nadruk te liggen op de verbinding tussen het onderwijs en ondernemerschap. Marieke Rietbergen, privaatsecretaris van het Topteam, stelt hierover:

*“We willen jongens en meiden die vanuit hun creativiteit multidisciplinair kunnen samenwerken met programmeurs en ondernemers. En we willen een ondernemerscultuur ontwikkelen, waarin (toekomstige) creatieve professionals lol hebben om bedrijven te laten groeien in omzet en personeel.”*⁶²

⁵⁷ Jacobs en Hofman (2011), 2.

⁵⁸ Idem, 7.

⁵⁹ Idem, 9.

⁶⁰ Rutten et al. (2015), 14.

⁶¹ Al dient te worden opgemerkt dat zij in tegenstelling tot haar voorganger Halbe Zijlstra meer oog heeft voor kansrijke initiatieven die hun waarde voor de samenleving nog dienen aan te tonen en die evenals menig wetenschappelijk onderzoek alvorens enige financiële ondersteuning nodig hebben. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2011), 9.

⁶² Topteam Creatieve Industrie (2014) (2), 2.

De bevinding was dat veel afgestudeerden in hun creatieve studie onvoldoende waren voorbereid op het ondernemerschap. In de discussie hierover werd dit gepresenteerd als kwalijk, zeker gezien cijfers aantoonde dat het overgrote deel van hen op een bepaald moment in hun carrière werkzaam zou zijn als zelfstandig ondernemer.⁶³ Daarnaast, zo concludeerde het Topteam, was er te weinig aansluiting tussen de tekortkomingen bij het bedrijfsleven en het aanbod van de onderwijsinstellingen.

Het bedrijfsleven gaf aan behoefte te hebben aan talent dat niet enkel in het bezit was van uitstekende vakinhoudelijke en technologische kennis, maar die ook in staat zou zijn om de creatieve ideeën een praktische vertaalslag te geven door nieuwe producten en diensten tot uitvoering te brengen.⁶⁴

Het zijn argumenten als deze geweest die de Rijksoverheid hebben laten overgaan tot een beleid dat grote nadruk legt op ruimte voor talent gekoppeld aan ondernemerschap in sterke beroepsopleidingen in het creatieve vakonderwijs. Zo is er onder regie van Bussemaker een speciaal sectorplan voor het hoger beroepsonderwijs opgesteld onder de gebruikelijke titel *Focus op toptalent (2012-2016)* (2012). In dit sectorplan wordt geopend met de bevinding dat weliswaar het onderwijs in recente jaren al een goede stap heeft gezet door klemtoon te leggen op de terreinen van vraag en aanbod, profilering en ondernemerschap, maar dat er voor de toekomst nog immer behoefte is aan versterking op deze fronten.⁶⁵ Met het oog op de duidelijke focus van het overheidsbeleid formuleerde zij samen met het Topteam een reeks doelstellingen die moesten zorgen dat er nadrukkelijk meer aandacht naar uitging.

In het hier volgende zullen de doelstellingen evenals de navolging in de praktijk kort uit de doeken worden gedaan (bijlage 3). De gepresenteerde bevindingen zijn gebaseerd op officiële publicaties en evaluatierapporten waarin de onderwijsinstellingen in hun algemeenheid worden gepresenteerd. Om het beeld te verrijken is er tevens veldwerk verricht waarin nadrukkelijk de aandacht ligt op individuele onderwijsinstellingen. Opgemerkt dient te worden dat de bevindingen tonen dat onderwijsinstellingen door het beleid zijn aangezet om daadwerkelijk nog meer oog te hebben voor ondernemerschap en het bieden van de nodige randvoorwaarden om studenten te voorzien van de vaardigheden die zij nodig hebben in het werkveld.

❖ Praktijkervaring

Om studenten een zo goed mogelijke aansluiting te laten ervaren op de arbeidsmarkt en hen daarvoor de nodige relevante kennis, praktijkervaring en onderzoeks- en ondernemerschapsvaardigheden te laten opdoen, heeft de Rijksoverheid ingezet op het realiseren van samenwerkingsverbanden tussen onderwijsinstellingen en het bedrijfsleven. Daarbij is de volgende doelstelling geformuleerd:

⁶³ Cijfers van het CBS tonen dat waar van de creatieve afgestudeerden in 2002 nog 17 procent een jaar na afstuderen als zelfstandige werkte dat percentage in 2010 al was gegroeid naar 25 procent en in het daaropvolgende jaar zelfs met 30 procent. Dit is ruim drie keer zoveel als voor de hbo-afgestudeerden gemiddeld Centraal Bureau voor de Statistiek (2014), 28.

⁶⁴ Topteam Creatieve Industrie (2012) (1), 7.

⁶⁵ Idem, 7.

Doelstelling 1

Praktijkervaring dient nadrukkelijk in het onderwijs te worden gebracht. Het uitgangspunt dient te zijn om als onderwijsinstellingen een alliantie aan te gaan met het (regionale) bedrijfsleven.

Reeds zijn er op dit punt aanzienlijke successen behaald. Hoewel de mate waarin onderwijsinstellingen aansluiting zoeken met het werkveld varieert en het nog zeker geen vast gegeven is, is het wel duidelijk dat er wordt geïnvesteerd in samenwerkingsverbanden met bedrijven en creatieve professionals, waaronder ook met alumni. Stages blijven een belangrijk (optioneel) onderdeel van het curriculum uitmaken en relevante initiatieven als bedrijfsexcursies en speciale kennis- en ontmoetingscentra zijn gerealiseerd. Tevens is er geïnvesteerd in andere leertrajecten die in samenwerking met het bedrijfsleven zijn samengesteld.⁶⁶

❖ Ondernemerschapsvaardigheden

Studenten dienen te worden opgeleid tot bevlogen beoefenaars van een artistieke discipline, die tevens in staat zijn talent te vertalen naar de maatschappelijke en economische praktijk. Om dit te realiseren zet de Rijksoverheid in op de ontwikkeling van ondernemerschapsvaardigheden met de doelstelling:

Doelstelling 2

Onderwijsinstellingen dienen de kennis van de studenten over ondernemerschap te versterken, zodat zij in staat worden deze effectief in te zetten om zelfstandige werkplaatsen en ondernemingen op te zetten en op gepaste wijze te leiden.

Naar aanleiding van deze doelstelling is het de afgelopen jaren voor veel onderwijsinstellingen een uitdaging geworden om ondernemerschap te incorporeren in de curricula van hun opleidingen.

Ter kennisgeving is het van belang om te beseffen dat per 1 januari 2015 stedenbouwkundigen en architecten pas de erkende architectentitel mogen dragen wanneer zij een speciaal tweejarig beroepservaringstraject hebben doorlopen. Dit traject stelt starters op de arbeidsmarkt in staat om speciale modules te volgen waarin de aandacht uitgaat naar onderwerpen als projectmanagement, marketing, organisatiekunde, recht en bedrijfsfinanciering. Het veldonderzoek toont in welke mate onderwijsinstellingen hierop met hun studieprogramma's een voortraject bieden (afbeelding 2).

In algemene zin kan worden gesteld dat de onderwijsinstellingen allen, doch op verschillende wijze, studenten vaardigheden en kennis bijbrengen die relevant is om op geschikte wijze vorm te geven aan het ondernemerschap. Geleid door verschillende onderwijsvisies heeft het tot dusverre geresulteerd in een uiteenlopend scala van mogelijkheden, variërend van vakkenpakketten, speciale honoursprogramma's, deelname aan competities en natuurlijk stages en afstudeeropdrachten bij bedrijven. Niet enkel onderwijsinstellingen hebben echter bijgedragen aan het creëren van mogelijkheden. Instanties zoals het Stimuleringsfonds voor de Creatieve Industrie bieden eveneens studenten en afgestudeerden de kans om aan hun kwaliteiten als cultureel ondernemer te werken.

⁶⁶ Onderwijsinstellingen die hier tot op heden bij betrokken zijn, zijn onder andere de Hogeschool van Amsterdam en de Hogeschool Utrecht. Topteam Creatieve Industrie (2012) (1), 12.

❖ Internationalisering

De Rijksoverheid is van mening dat de creatieve industrie een sector is die op internationaal vlak bijdraagt aan de concurrentiekracht van de Nederlandse economie en het bevorderen van het aantrekkelijke vestigingsklimaat. Toch zorgt een relatieprobleem ervoor dat deze internationalisering niet optimaal tot stand komt. De volgende doelstelling is geformuleerd ter verbetering:

Doelstelling 3

De internationale competenties van zowel studenten als onderwijsinstellingen dienen vergroot te worden. Internationale samenwerking dient te worden gestimuleerd evenals het zoeken van aansluiting bij internationale evenementen.

In navolging van deze doelstelling zijn onderwijsinstellingen, ondersteund door fondsen, zich de afgelopen jaren steeds meer gaan toeleggen op het bieden van buitenlandervaring aan hun studenten. Dit gebeurt op tal van manieren, waaronder door internationale opleidingstrajecten en deelname aan internationale evenementen. Samenwerkingsverbanden met het buitenland worden eveneens opgezocht. Zo bieden hogescholen niet alleen studenten de mogelijkheid tot stages in het buitenland, maar heeft hogeschool NHL zelfs een speciale internationale onderzoekopdracht ontwikkeld waarbij haar studenten intensief samenwerken met studenten uit vijf andere landen.

❖ Regionale clusters

Om te voorkomen dat steden en regio's voor creatieve inwoners en bedrijven onaantrekkelijk worden om zich te vestigen heeft de Rijksoverheid in de afgelopen jaren bij gemeenten en provincies het belang van creatieve broedplaatsen en een aantrekkelijk cultureel programma in de steden geuit. Voor een succesvolle realisatie dienen zowel onderwijsinstellingen als commerciële partijen samen te komen in een lokale creatieve industrie. Daarbij aansluitend is de volgende doelstelling geformuleerd:

Doelstelling 4

Er moet meer aandacht uitgaan naar de versteviging van regionale clusters met werkplekken. Er dienen locaties te zijn waar jonge entrepreneurs uit de creatieve, zakelijke en wetenschappelijke wereld kunnen samenkomen en samenwerken en waarmee regio's kunnen uitgroeien tot hotspots met internationaal aanzien.

Tot dusverre heeft de aanpak erin gerealiseerd dat de creatieve industrie sector in grote mate is geclusterd in een aantal regio's. Ieder van hen is zich een eigen creatief, economisch profiel gaan aanmeten (afbeelding 1). Neem bijvoorbeeld de stad Rotterdam, die focust op een sterk architectuurcluster. Zij neemt reeds een bijzondere positie in met enkele wereldvermaarde architectenbureaus en een aantal ondersteunende (kennis)instituten zoals Het Nieuwe Instituut.⁶⁷ In dergelijke steden zijn creatieve broedplaatsen ontstaan die (pas) afgestudeerde, creatieve talenten de kans geven op een succesvolle start.

⁶⁷ Topteam Creatieve Industrie (2014) (1), 9 en 10.

1.4. Op de barricaden: het geluid van de critici

De veranderingen die de afgelopen jaren als gevolg van het overheidsbeleid hebben plaatsgevonden in de kunstwereld zijn niet uitsluitend omarmd door de sector. Verschillende actoren die opereren in de culturele sector uiten publiekelijk hun kritiek op het handelen van de Rijksoverheid. Volgens hen bemoeit deze door de grote nadruk op het nieuwe toverwoord ‘cultureel ondernemerschap’ zich te veel met een sector die juist vrijheid dient te genieten. Eén van de personen die openlijk wantrouwen uit ten opzichte van dit begrip is Melle Daamen, directeur van de stadsschouwburg in Amsterdam. Volgens Daamen leeft de moderne mens in een tijdsgewricht waarin de waardering voor de kunsten aan sich het in de publieke opinie lijkt af te leggen tegen waardering voor ‘de zaakjes op orde hebben’.⁶⁸ In zijn pleidooi wordt hij bijgestaan door andere critici die de discussie zelfs naar een hoger plan tillen.

Critici beschouwen de rijkssteun voor cultureel ondernemerschap slechts als een klein onderdeel van een onjuist handelen van de Rijksoverheid in algemene zin. Professor Giep Hagoort beschrijft hoe tegenstanders in de al gewilde focus op maatschappelijke betrokkenheid van de kunst de oorzaak zien voor de afbreuk van de kunstsector. Dit zou namelijk ten koste gaan van de artistieke vrijheid.⁶⁹ Opnieuw treedt Daamen hierbij met een groots standpunt naar voren door de creatieve industrie sector als ultiem voorbeeld te bestempelen van het foutief handelen van de Rijksoverheid. Door bijbehorende disciplines, die al naar behoren functioneerden voordat deze rijkssubsidie ontvingen, te scharen onder deze zogenaamde ‘topsector’, zijn deze zonder dat dit volgens hem noodzakelijk was in de bubbel van overheidsinitiatieven getrokken.⁷⁰ Het was een handeling die ongevraagde gevolgen had voor de kunstenaars in deze sector. Laatstgenoemden dienen nu namelijk noodgedwongen te voldoen aan alle doelstellingen die de Rijksoverheid voor deze sector heeft geformuleerd en zijn niet meer vrij om zelf te beslissen of zij de focus leggen op aspecten als internationale waarde of juist prioriteit geven aan artistieke expressie. Volgens critici als Daamen is het daarmee een ultiem voorbeeld van het nieuwe cultuurbeleid dat in belangrijke mate er een is van etatisme, met een overheid die een sterke bemoeizucht en een té groot vertrouwen in zichzelf en in zijn eigen modellen kent. Volgens hen toont de geschiedenis van het cultuurbeleid dat in recente jaren de Rijksoverheid daarmee van de eigen uitgangspunten en idealen is afgestapt. In dit argument steunen critici op de dikwijls aangehaalde, maar veelvuldig verkeerd geïnterpreteerde woorden van staatsman Johan Rudolf Thorbecke (1798-1872) dat de regering geen oordelaar dient te zijn van kunst. Zo wordt er door hen beargumenteerd:

*“De Rijksoverheid bemoeit zich veel intensiever met de kunsten dan voorheen. De Thorbeckiaanse adagia van ‘Overheid op afstand’ en ‘De overheid is geen oordelaar over de kunsten’ zijn passé. Vroeger waren dit standaardzinnen in elke nota van politici en ambtenaren, maar langzaam verdwenen deze verwijzingen naar de achtergrond. Sinds de kabinetten Balkenende is het gedachtegoed van Thorbecke niet meer in officiële stukken terug te vinden.”*⁷¹

⁶⁸ <https://www.cultureelpersbureau.nl/2014/12/de-mythe-van-cultureel-ondernemerschap/>, geraadpleegd op 7 juni 2016.

⁶⁹ Hagoort en Winkel, van (2013), 1 en 2.

⁷⁰ Daamen (2013), geraadpleegd op 8 juni 2016.

⁷¹ Idem, geraadpleegd op 8 juni 2016.

Te midden van deze tegenargumenten van algemene aard, kon ook het beleid van de Rijksoverheid omtrent de doelstellingen voor het creatieve vakonderwijs rekenen op flinke kritiek. In dit specifieke onderzoek zijn juist deze laatstgenoemde kritische pleidooien tot focuspunt gemaakt.

1.4.1. Onrust in onderwijsland

Zoals dit hoofdstuk reeds toont hebben de veranderingen in het cultuurbeleid ook het creatieve vakonderwijs niet ongemoeid gelaten. Er is sprake van een beroepspraktijk waarin (aankomend) professionals hybride rollen zullen vervullen en waarin de vanzelfsprekendheid van overheidssteun ontbreekt. Om studenten beter voor te bereiden is er een aantal jaren geleden vanuit overheidswege met ferme nadruk aan de creatieve vakopleidingen meegegeven grote aandacht te besteden aan het cultureel ondernemerschap. Een goede toepassing hiervan zal de creatieve denker namelijk in staat stellen innovaties te genereren en aldus maatschappelijke en economische verbeteringen te verwezenlijken. Meer dan voorheen worden onderwijsinstellingen geacht de daarvoor relevante vaardigheden op te nemen in het curricula of deze anderszins aan de student te onderrichten.⁷²

Voor het hedendaagse architectuuronderwijs geldt dat in algemene zin de architectuur- en bouwkundestudenten aan Nederlandse hogescholen en universiteiten gedurende hun vier- tot vijfjarige opleiding hoofdzakelijk theoretisch onderwijs genieten, met hier en daar praktijkgerichte elementen. De basis voor een dergelijke opleiding vormt het opdoen van kennis in bouwtechnieken, fysica, tekenvaardigheden en constructie- en ornamentiekler. Tevens is er ruimte voor lessen in de historie van de architectuur en de plaats van de discipline binnen de kunstgeschiedenis. De kennis die tijdens deze lessen wordt opgedaan wordt aangevuld met vakken waarin de actuele (wetenschappelijke) kennis en de (internationale) ontwikkelingen uit het werkveld worden geanalyseerd zodat met al deze inzichten de studenten kunnen komen tot de meest verantwoorde en innovatiefste ontwerpkeuzes. Zoals de bevindingen uit dit hoofdstuk reeds tonen zijn er daarnaast lessen en andere onderwijsvormen aan de curricula toegevoegd waarin praktische ondernemerschapsvaardigheden en inzichten aan de orde komen.⁷³ Een voorbeeld daarvan zijn cursussen op het vlak van management en financiën waarbij studenten onder andere leren om aanvragen voor commissies en subsidies te schrijven (afbeelding 2). Te midden van al deze theoretische kennis kunnen studenten aan de meeste onderwijsinstellingen gebruik maken van de (beperkte) mogelijkheid om praktijkscholing te genieten bij een gevestigd architectenbureau. Aldaar worden zij in de gelegenheid gesteld om kennis en praktische inzichten over het werkveld op te doen en leren zij functioneren binnen verschillende beroepssituaties en arbeidsorganisaties. Aldus leren studenten ook over de grenzen van hun eigen discipline te kijken doordat zij zien hoe werkende professionals zich moeten verhouden tot de economische, sociale en politieke omstandigheden van het beroepenveld.

⁷² Peters (2012), 4.

⁷³ De Bruyne (2012), 149.

Wie tegenwoordig een creatieve vakopleiding volgt kan dus niet terugvallen op het romantische ideaal van de vrije, autonome kunstenaar die in relatieve afzondering een eigen taal en identiteit ontwikkelt. De student moet zich al tijdens de studie engageren in de maatschappij waarin deze zijn beroep gaat uitoefenen.⁷⁴ Dat dit niet alleen een ideaal van de Rijksoverheid is, maar tevens een noodzakelijke voorwaarde voor de beoefening van het beroep, beschrijft een docent die anoniem wil blijven:

*“Autonomie is niet de norm en in grote delen van de wereld is het die ook nooit geweest. Ik ben ervan overtuigd dat we teruggaan naar het kunstnijverheidsonderwijs. Dat is tegelijkertijd ook de legitimatie, die ligt in de maatschappelijke rol.”*⁷⁵

Tegenover dit vertoog van winst uit onderneming heeft zich in de kunstwereld een discours van verlies van waardigheid, autonomie en beschaving ontwikkeld. Niet alle actoren die betrokken zijn bij het creatieve vakonderwijs staan namelijk positief tegenover de doelstellingen van de Rijksoverheid en de veranderingen die deze tot op heden hebben bewerkstelligd. In *Talent voor de creatieve economie* (2015) geven directeuren van onderwijsinstellingen te kennen dat er sprake is van een keurslijf door de grote nadruk die er wordt gelegd op de economie en het realiseren van maatschappelijke innovaties.⁷⁶ Waar voorheen studenten nog werden geprezen als zij ervoor kozen zichzelf te profileren als autonoom en zich in hun artistieke proces door niets of niemand lieten leiden, wijzen de critici erop dat er nu juist sprake is van de omgekeerde wereld. Individualiteit wordt genegeerd ter voorkeur van een dienende positie aan de samenleving en de daarmee gepaarde economische realiteit.⁷⁷ Bijgevolg is er sprake van stress en een grote druk onder zowel professoren als studenten, die het gevoel hebben dat aan het belang van artistieke autonomie voorbij wordt gegaan en dat zij hierdoor in hun vrijheid van handelen worden beperkt. De meeste docenten en leidinggevenden uit de onderwijswereld die in het bovengenoemd onderzoek aan het woord zijn gekomen vinden niet afdoende reflecties op deze beperkingen terug in het beleid dat ten aanzien van de creatieve industrie en de strategie van de sector is geformuleerd. Eén van de uitspraken die deze visie kracht bijzet is die van een anonieme directeur:

*“De culturele uitvalsbasis, de vrije ruimte die je hebt voor het creatieve, die is waanzinnig belangrijk. Als je lang genoeg in het buitenland bent geweest denk je, wat heerlijk dat we dat in Nederland hebben, en laat ons dat vooral niet verliezen. De autonomie in Nederlands design is belangrijk. Het heeft ons land de huidige mondiale positie opgeleverd. Wanneer je internationaal kijkt, blijkt de artistieke kant van onze creatieve sector juist hetgeen waarop we herkend en gewaardeerd worden.”*⁷⁸

Deze docenten en directies zien veeleer de noodzaak om het creatieve vakonderwijs te maken tot een omgeving waarin voorbij wordt gegaan aan de maatschappelijke eisen. Hierin dienen de studenten alle vrijheid te krijgen om een eigen esthetische vormtaal te ontwikkelen en te ontdekken wie zij zijn als mens en als professional. Een hierbij relevante uitspraak wordt gedaan door een docent:

⁷⁴ Peters (2012), 5.

⁷⁵ Rutten (2015), 29.

⁷⁶ Idem, 28.

⁷⁷ De Bruyne (2012), 150.

⁷⁸ Rutten (2015), 28.

*“Je mag de traditie van creatieve vrijheid nooit loslaten. Als je dat doet ben je een reactionair. Ik zal in deze positie vechten voor de ruimte in de kunsten en ook voor de ruimte die je moet geven aan de persoonlijke verbeelding. Die mag niet gevangen raken in kleinzielig functioneel denken.”*⁷⁹

De pedagogen Masschelein en Simons ondersteunen de critici door te stellen dat het van groot belang is dat de schoolse ruimte op zichzelf staat en als autonome plek fungeert. Willen studenten komen tot pure artistieke expressie en hun eigen emotionele wezen leren kennen dan dienen de instellingen hen geen beperkingen op te leggen maar juist alle vrijheid toe te kennen.⁸⁰ Volgens bovenstaande zou dit niet alleen de student en toekomstig kunstenaar goed doen. Het is ook hetgeen waarmee het onderwijs tot de ‘potentieel revolutionaire plek’ wordt gemaakt waar de Rijksoverheid zo naar verlangt. Zij stellen dat door te zeggen, “dit is van belang, en zo moeten jullie hier mee omgaan”, de nieuwe generatie kunstenaars namelijk geestelijk wordt beperkt. De critici beweren dat de huidige insteek de verbeeldingskracht van de samenleving vernauwt tot datgene wat berekenbaar is. Bijgevolg wordt hen de kans ontnomen om de wereld te vernieuwen en tot de zo gewenste innovaties te komen.⁸¹

Niet alleen op het vlak van de esthetische vrijheid en het verkrijgen van autonomie ten opzichte van sociaal-maatschappelijke kwesties hebben de critici echter iets te zeggen. De kapitalistische tijdsgeest benadert het ondernemerschapsgedachte vooral vanuit een financieel perspectief. De grote focus die daardoor wordt gelegd op het economisch gewin baart eveneens zorgen. Directies en docenten beargumenteren juist dat studenten zich tijdens de studie volledig moeten kunnen toeleggen op hun creatieve ontwikkeling. Daarbij dienen zij niet te worden beperkt door noties over marktpositionering, de aansluiting bij de gevestigde praktijk en in samenhang daarmee gedachten over commercie en winst.⁸² Reeds in 1997 onderstreepte Preben Mortensen in zijn studie *Art in the Social Order* dat de kunstenaar geen subjectieve waarheid presenteert en dat deze sector fundamenteel verschilt van de wetenschap waarbij er juist objectieve feiten worden gepresenteerd. Door dit unieke karakter is het uiterst lastig, laat staan gewenst, de kunst te verbinden aan de systematische modellen en cijfertabellen over waardebepaling en winst waar de maatschappij zoveel waarde aan hecht.⁸³ Het huidige pleidooi dat studenten zich afzijdig dienen te houden van de financiële buitenwereld is een directe bevestiging van het wantrouwen dat in de kunstwereld nog immer wordt geuit ten opzichte van de marktwerking en economische macht. De focus op ondernemerschap geeft daarbij kracht aan de gedachte dat het financieel gewin boven de artistieke waarde wordt verkozen.⁸⁴ De uitspraak van de directie van één van de kunstvakopleidingen sluit op deze gedachtegang aan:

*“Dingen over bedrijfsvoering en nota's schrijven ligt niet binnen de scope van studenten. Er wordt zoveel mogelijk werk gemaakt van hun intrinsieke motivatie.”*⁸⁵

⁷⁹ Rutten (2015), 28.

⁸⁰ Masschelein en Simons (2013), 63.

⁸¹ Idem, 63.

⁸² Caves (2000), 4.

⁸³ Mortensen (1997), 1.

⁸⁴ Chabot et al. (2013), 49.

⁸⁵ Rutten (2015), 45.

1.4.2. Een romantische inslag

Dergelijke gedachten borduren voort op romantische noties over artistieke autonomie zoals deze reeds in de achttiende, maar vooral in de negentiende, eeuw hoogtij vierden. Romantici beschouwden de eigentijdse creatieve vakopleidingen die de academies aanboden als onder de maat. Studenten werden namelijk vooral gestimuleerd om mee te gaan in de maatschappelijke eisen van rede en zakelijke calculatie. In tegenstelling daartoe waren de romantici van mening dat studenten een reeds afgestudeerden juist in staat dienden te zijn om als ware vrije kunstenaars te werken.⁸⁶ Geïnspireerd door de visies van de achttiende-eeuwse filosoof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) benadrukten de romantici het aangeboren talent waarbij ieder individu zichzelf diende te kunnen uitdrukken op een unieke, intense en persoonlijke wijze. Figuren als Rousseau zette zich af tegen het aristocratische en het geïndustrialiseerde ‘sociale’ leven, waarbij alles werd bepaald door rede, calculerend vermogen, strategisch denken en propaganda. In tegenstelling daartoe wezen de romantici juist op het belang van het gevoelsleven en legden zij de nadruk op de noodzaak van de vrijheid van meningsuiting.⁸⁷

De romantische idealen wisten zowel in de eigen tijd als daarna te aarden in de kunstwereld. In de daaropvolgende eeuw werd het handelen vanuit innerlijke noodzaak volop onderstreept. Zo beschrijft Jeroen Chabot, directeur van de Willem de Kooning Academie, in *Re-inventing the Art School, 21st Century* (2013) hoe in de eerste helft van de twintigste eeuw binnen het architectuuronderwijs, mede onder invloed van het Bauhaus in Duitsland, sterk de nadruk is komen te liggen op de ontwikkeling van individuele creativiteit.⁸⁸ Visies worden geuit over de kunstenaar als een visionair die de ruimte dient te krijgen om op vernieuwende wijze te denken en te handelen. In de loop van de twintigste eeuw zou het autonomiebegrip nog meer navolging en bekendheid krijgen onder invloed van de benadering van kunstcriticus Clement Greenberg (1909-1994). Hij stelde dat het kunstobject in de eerste plaats naar zichzelf en zijn eigen formele eigenschappen diende te verwijzen.⁸⁹ Met de recente ontwikkelingen als gevolg van de nieuwe beleidsdoelstellingen van de Rijksoverheid zijn dergelijke pleidooien enkel sterker geworden. Zo is één van de personen die het belang van het autonomiebegrip ondersteunt Jos van Hest, directeur van de Fontys Hogeschool voor de Kunsten in Tilburg. In het onderzoek *Talent voor de creatieve economie* reageerde hij op hoe zijn instelling onder druk van de doelstellingen van de Rijksoverheid besloot om de autonome opleiding uit het opleidingsaanbod te schrappen. Het prikkelde Van Hest om juist de artistieke autonomie te gaan verdedigen. Zo stelde hij:

*“Het is de taak van directies en het onderwijsmanagement om de ruimte tussen docent en student zo vrij mogelijk te laten, en niet alleen in het kunstonderwijs. Het is onze opdracht om ervoor te zorgen dat deze ruimte niet wordt dichtgetimmerd met bureaucratische regels en competenties die braaf moeten worden afgevignt. Alleen via de autonomie van de ‘schoolse’ ruimte kan de werkelijke kwaliteit van het Nederlandse onderwijs worden gegarandeerd.”*⁹⁰

⁸⁶ Bättschmann (1997), 65.

⁸⁷ Jacobs (2014), 9.

⁸⁸ Chabot et al. (2013), 49.

⁸⁹ Lütticken (2012), 4.

⁹⁰ Corsten (2013), 150.

Volgens onderzoeker Barrington Kaye heeft de tweestrijd tussen enerzijds het vooropstellen van de artistieke autonomie en anderzijds de inzet van kennis en vaardigheden ter dienst van de economische en maatschappelijke vraag, de koers van de geschiedenis van het architectuuronderwijs gedomineerd.⁹¹ Voortbouwend op deze constatering zal in het vervolg op comparatieve wijze worden gezien hoe het hedendaagse beleid evenals de aanverwante discussie zich verhouden tot het kunstenaarschap en het bijbehorende onderwijs in vergane tijden. Daarbij zal elke tijdsperiode die aanbod komt worden gezien met een reeks vragen in het achterhoofd. Geïnspireerd op bevindingen uit dit hoofdstuk luiden deze:

Welke ondernemerschapsvaardigheden werden van belang geacht en hoeveel ruimte was er voor het opdoen van deze vaardigheden in het architectuuronderwijs, bijvoorbeeld middels praktijkervaring?

Hoe reageerde het architectuuronderwijs op maatschappelijke ontwikkelingen en droeg het in navolging daarvan bij aan de marktprofilering van de architect?

De romantische notie van het autonomiebegrip heeft vanaf de negentiende eeuw de nodige navolging gekregen in de kunstsector en kan tot op de dag van vandaag rekenen op een frequente aanhaling in de nodige discussies over de aard van het kunstenaarschap. Iemand die dit zeker niet is ontgaan is Andrea Fraser. Deze performancekunstenaar maar tevens kunstcritica heeft nauwkeurig verscheidene betogen over autonomie geanalyseerd en daaruit drie specifieke dimensies weten te onderscheiden, te weten⁹²:

De politiek-esthetische dimensie:

De focus op autonomie zal de kunstenaar in staat stellen om in alle vrijheid van censuur en in zijn eigen vormtaal zijn innerlijke gevoelens en denkbeelden tot uiting te brengen.

De maatschappelijke dimensie:

De focus op autonomie behoedt de kunstenaar ervan om volgzzaam te voldoen aan de verwachtingen van de samenleving en oplossingen te bieden op bijbehorende maatschappelijke vraagstukken.

De economische dimensie:

De focus op autonomie zal de creatieve geest van de kunstenaar beschermen tegen de dwang van marktcriteria en andere financiële overwegingen.

Niet toevallig zijn ook de in dit hoofdstuk aangedragen kritische pleidooien onder te brengen in deze drie dimensies. De antwoorden op bovenstaande deelvragen bieden de nodige inzichten om verderop in dit onderzoek deze dimensies nader toe te lichten. Tevens zullen de bevindingen uit een historische studie van het architectuuronderwijs de mogelijkheid bieden om kritisch op de pleidooien te reflecteren door juist onderstaande deelvraag voor ogen te houden:

In hoeverre stelt de aard van het vak de architect zowel in het verleden als heden in staat om in volledige artistieke autonomie te werken en hoe reflecteert dit zich in het architectuuronderwijs?

⁹¹ Kaye (1960), 23.

⁹² Andrea Fraser, *Museum Highlights; The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge 2005, 56.

Hoofdstuk 2

De opkomst van een professional

2.1. Het ambacht staat voorop

Sinds de mens zijn nomadische bestaan vaarwel zei en zich vestigde in vaste nederzettingen is er weinig meer in de bewoonde omgeving aan te wijzen dat niet door mensenhanden is aangeraakt. Opgemerkt dient te worden dat de rol van de architect daarbij lange tijd ondergeschikt is geweest. Sterker nog, er is sprake van een lange aanlooptijd om uiteindelijk uit te komen bij de hedendaagse status en verantwoordelijkheden van het beroep. Het is echter juist op deze geschiedenis dat de dilemma's omtrent de invulling van het moderne architectenonderwijs zijn terug te leiden en die zin geven aan de waarde van de gekozen doelstellingen en kritieken die in dit onderzoek centraal staan.

2.1.1 De middeleeuwse bakermat

De alledaagse praktijk op het vlak van architectuuronderwijs in de middeleeuwen (500-1500) is in niets te vergelijken met de hedendaagse standaard. Gedurende dit tijdperk was de architect bovenal een ambachtsman en stond hij nog niet te boek als een autonoom creatieve of theoretisch onderlegde, denker. Het ontwerp van een gebouw lag in handen van timmerlieden of metselaars die voldoende reputatie hadden opgebouwd om de commissie voor een bouwproject toevertrouwd te krijgen.⁹³ Daarbij fungeerden deze ambachtsmannen niet alleen als conceptueel ontwerpers maar waren zij ook de zakelijk leiders die de verantwoording droegen voor de financiële begroting. Tevens hielden zij toezicht op het project en leverden deze tevens een fysieke prestatie door met hun handwerk bij te dragen aan de verwezenlijking van het ontwerp. Niet verrassend was het moderne begrip 'architect' in deze jaren dan ook nog niet zo in omloop. Veel geschikter is de term 'bouwmeester', omdat de werkzaamheden van deze ambachtsman het louter ontwerpen van bouwsels wisten te overstijgen.

Zijn rol als meewerkend voorman tijdens het constructieproces van de bouw gaf de middeleeuwse bouwmeester een andere sociale positie dan die zijn voorgangers uit de klassieke oudheid kenden. Zowel in het oude Egypte en Griekenland als ten tijde van het Romeinse Rijk waren zij die voor ons moderne begrip aan te duiden zijn als architect uitsluitend werkzaam als ontwerper dan wel leidinggever van een bouwproces. Zij stonden bekend als de 'meesterbouwers' of 'opzichters van werk' en omwille van de uitzonderlijke sociale en economische impact van monumenten in deze oude tijden bekleedden zij posities in de toplagen van de samenleving.⁹⁴ De nodige expertise die zij

⁹³ Men ging er in deze periode vanuit dat een ieder die toegang had verkregen tot de ambachtsgilde en die genoeg betrouwbaarheid had opgebouwd in staat was om de ontwerpen voor bouwprojecten te maken. Ottenheym en De Jonge (2013), 74.

⁹⁴ Sterker nog, legendarische meesterbouwers zoals Imhotep (2655-2600 v. Chr.) werden zelfs in hun eigen tijd reeds als verwant aan priesters gesteld en in navolging van de farao gold ook voor hen dat de bevolking van mening was dat zij van hogerhand een roeping hadden gekregen. Aan de overzijde van de Middellandse Zee gold in de oudheid eveneens dat aan de meesterbouwers een bijzondere status werd toegekend. Historische bronnen duiden erop dat vanaf de vierde eeuw voor Christus in het oude Athene officiële staatsarchitecten werden aangesteld die een voorname maatschappelijke positie bekleedden en als gevolg veel secundaire voordelen ontvingen. Kostof (1977), 6.

daarvoor aanleverden op talloze domeinen van constructie verkregen zij in de praktijk, waarbij er werd teruggesproken op aloude tradities. De geheimen van het vak werden binnen de familiesfeer overgedragen. Hierbij leerden veelal vaders of ooms in hun eigen werkplaats de jongere generatie de praktische taal van het bouwen. Voor de theoretische taal was eveneens aandacht. De traktaten van klassieke auteurs als Vitruvius (85-20 v. Chr.) omschrijven hoe er in het architectuuronderwijs oog is geweest voor de intellectuele ontwikkeling van het individu door theorie. Een leerwerktijd bij een praktiserend meesterbouwer werd dan ook doorgaans vergezeld door lessen in kleine gezelschappen. Aldaar werd onder begeleiding van geleerden de aspirant-meesterbouwers gestimuleerd inzicht te verwerven in de algemene wetenschappen, met name de liberale kunsten.⁹⁵

Deze context toont zich relevant in het licht van de ontwikkelingen die zich voordeden in de middeleeuwen. Door de gunstige tijden had de meesterbouwer zijn stempel weten te drukken op de bebouwde omgeving en zichzelf in de publieke kijker gespeeld. Dat gold allereerst ten tijde van het Romeinse Rijk toen er in de vele grote steden met bevolkingsaantallen variërend van 10.000 tot ruim een miljoen inwoners altijd wel een statige woning of een publieksgebouw was om te ontwerpen.⁹⁶ Onder deze omstandigheden kwamen bouwwerken tot stand als het Colloseum (70) en het Pantheon (126) die ieder nog eeuwen werden gevierd om het hoogwaardige technische en innovatieve karakter.

Aan deze goede tijden kwam een einde met de val van het rijk in het westen in 476. Steden krompen als gevolg van de minder gunstige economie die in haar kielzog de trots en wil voor intensieve bouwprogramma's teniet deed. Dit had aanzienlijke gevolgen voor de professie van de bouwmeester. De middeleeuwse bouwmeester diende zich hierdoor namelijk tevreden te stellen met relatief kleinschalige en bescheiden bouwsels waarbij de realisatie een minder gecompliceerde set van kennis en kunde vereiste. Hierdoor dienden zij in de daaropvolgende decennia in te boeten aan een hoge maatschappelijke status. Dit had als gevolg dat het aantal participerende bouwmeesters gestaag terugliep en dat er andere eisen werden gesteld aan het onderwijs. Dit mondde uit in de praktijk zoals deze bestond in de middeleeuwen en die eeuwenlang de toon zou bepalen. Dat gold zelfs toen aan de dip in grootse bouwactiviteiten een einde was gekomen.

Onder invloed van de woorden van Vitruvius werd er ten tijde van het Romeinse Rijk binnen het architectuuronderwijs gelegd op een brede theoretische basis met een grote aandacht voor de zusterkunsten en wetenschappelijke disciplines. In de middeleeuwen werd er gebroken met deze traditie. De reden lag in het werkveld. Aspirant-bouwmeesters kwamen namelijk uit verschillende sociale bevolkingslagen. Anders dan in de wereld die Vitruvius voor zich zag en waarin de architect een man was van hogere sociale klasse, was de middeleeuwse praktijk dus ook in handen van ambachtslieden met een bescheiden afkomst. Zij beschikten veelal niet over de financiële middelen noch voelden zij de behoefte voor uitgebreid theoretisch onderwijs. Daarnaast werd dit in het werkveld ook niet meer

⁹⁵ Kostof (1977), 21.

⁹⁶ De staat bood daarnaast financiële ondersteuning bij dure publieke bouwprogramma's en er was een aanzienlijk aantal rijke mecenasen die figuurlijk een steentje bijdroegen. Kostof (1977), 67.

vereist. De eigentijdse opdrachtgevers die met name bestonden uit geestelijken en aristocraten vroegen namelijk niet aan de bouwmeesters om een filosofische reflectie te geven op constructies of deze met theorie te onderbouwen. Deze diende allereerst een ambachtsman te zijn die op praktische wijze invulling gaf aan de wensen van de gemeenschap. Dit werd gereflecteerd in het onderwijs waar de focus kwam te liggen op kwaliteiten die hoofdzakelijk door praktijkvorming werden bijgebracht.⁹⁷

Deze scholing bestond uit een leerwerkperiode in de werkplaats van een gevestigd ambachtsman, waar onder jarenlange intensieve begeleiding praktisch inzicht en kunde werden vergaard in het relevante timmer- of metselaarsvak evenals in zakelijke aspecten die samenhangen met de beroepspraktijk.⁹⁸ In het kader van de werkveldoriëntatie was het tevens gebruikelijk dat een leerling in speciaal avondonderwijs kennis opdeed van de nevenkunsten zoals beeldhouwkunst, schilderkunst en glasbewerking. Dit zou hem in staat stellen om op het bouwterrein ter plekke het gehele bouwproces te overzien en multidisciplinair samen te werken.⁹⁹ Doorgaans duurde een leerwerkperiode zeven jaar waarbij een jonge knaap begon op dertien of veertienjarige leeftijd en werd begeleid tot in zijn volwassen leven. Dit betekende dat hij tenminste tot zijn twintigste of eenentwintigste levensjaar scholing ontving.¹⁰⁰ Dit was echter nog niet het einde van een periode van onderwijs in het ambacht. Na zijn periode als leerling moest de jongvolwassen bouwmeester namelijk nog ongeveer drie jaar werken om zijn kennis over het werkveld aan te vullen. Daarna werd hij pas als volledig geschoold beschouwd. Het waren daarbij deze jaren waarin van hem werd verwacht dat hij ondernemend was door reizen naar het buitenland te maken en van werkplaats naar werkplaats te trekken. Hierdoor zou hij veel inspiratie en ervaring opdoen die hem later zouden sterken in zijn professionele werkzaamheden aan verschillende opdrachten.¹⁰¹ Deze scholingspraktijk gaf de ruimte om in het werkveld zelf en door het experimenteren met de vele verschillende handelwijzen en materialen naar nieuwe innovaties te komen. Het bracht bijvoorbeeld tot de overstap van de ronde gewelven in de Romaanse bouwsels tot de spitse gewelven en de naar de hemel reikende geraamtes van gotische kerken als de Saint-Chapelle (1243-1248) in Parijs.

De nu zo gewenste praktijkervaring waarin de aspirant-bouwmeester leert te anticiperen op de markt, was in de middeleeuwen dus de norm, sterker nog, het was de enige optie. De bouwmeester diende als een ware ondernemer te vechten voor zijn positie in de samenleving en vooral zijn broodwinning. Als gevolg daarvan werd er vanuit het werkveld steeds luider een stem hoorbaar die pleitte voor een stelsel van bescherming dat zich zowel toelegde op de status van de bouwmeester als ook het reguleren van voldoende werkgelegenheid. De gilden, met hun functionele werking, boden hiervoor uitkomst. Er is voldoende reden om aan te nemen dat ook deze broederschappen een voortvloeisel zijn geweest uit eerdere tijden. Het is namelijk aannemelijk dat hun origine ligt in het zogenaamde ‘collegium’. Dit

⁹⁷ Pevsner (1973), 549.

⁹⁸ Harvey (1972), 170.

⁹⁹ Idem, 170.

¹⁰⁰ Idem, 90.

¹⁰¹ Idem, 91.

was een soort vrijwillige beroepsvereniging ten tijde van het Romeinse Rijk. Het collegium wist onder controle van de staat wetgeving in te voeren omtrent de vestiging van ateliers en andere ambachtsbedrijven. De overgeleverde Theodiaanse Code, een edict opgesteld door keizer Constantijn de Grote (272-337), maakt duidelijk hoe meesterbouwers als onderdeel van een dertigtal beroepen destijds zijn vrijgesteld van een reeks verplichtingen, opdat zij:

*"... hun vrije tijd kunnen benutten voor het bestuderen van hun kunst en het vergroten van de vaardigheden opdat zij deze kennis kunnen overdragen aan hun zonen".*¹⁰²

Met de val van het Romeinse Rijk moet het karakter van het collegium wel enigszins zijn veranderd. Een dergelijke beroepsvereniging voor bouwmeesters lijkt echter immer te hebben bestaan. Om het plaatselijke ambacht te beschermen diende een ieder die in een stad een zeker beroep wilde uitoefenen en nering met zijn producten wilde bedrijven lid te worden van een gilde.¹⁰³ Eén van de redenen hiervoor was om de onderlinge concurrentie te verkleinen door het aantal leerjongens en knechten te limiteren. Daarnaast hield zij er toezicht op dat uitsluitend kennis en vaardigheden werden vergaard die van voldoende kwaliteit was om in de praktijk te worden ingezet.¹⁰⁴ Wilde een aspirant-bouwmeester na een zowel extensieve als intensieve periode van scholing toetreden tot het gilde dan diende hij een meesterproef af te leggen. Met dit type examen controleerden de gilden welke mannen over voldoende vaardigheden beschikten om het beroep te mogen beoefenen. Bijgevolg drukten zij hiermee een stempel op de specifieke standaard waaraan professionals dienden te voldoen.¹⁰⁵

2.2. Het renaissancistische ideaal: een wedergeboorte van de theorie

Reeds in de late middeleeuwen begonnen zich veranderingen voor te doen die uiterst relevant waren voor de professionele ontwikkeling van het architectenberoep. Toen de zogenaamde donkere eeuwen langzaam overgingen in het tijdperk van de wedergeboorte, de renaissance (1400-1600), vond ook het beroep van de architect zichzelf opnieuw uit. De ambachtsman bleef weliswaar trouw aan zijn praktische vaardigheden maar begon zich daarnaast in toenemende mate weer te onderrichten op theoretisch vlak. Deze verandering was een logisch gevolg in een periode die zich kenmerkte door fundamentele maatschappelijke en economische veranderingen.

Te midden van een periode gekenmerkt door politieke chaos en de emigratie van grote groepen mensen hebben de zuidelijke regionen nabij de Middellandse Zee, het gebied dat zich heden ten dage het beste laat aanduiden als Italië, zich weten te profileren als een machtig gebied met een cultuur om trots op te zijn.¹⁰⁶ De weergaloze rijkdom die dit gebied bezat doordat de kooplieden wat betreft de handelsroutes het dichtst zaten bij de oostelijke bronnen van weeldeartikelen, gebruikten deze regionen om te wedijveren tegen wat zij beschouwden als de 'barbaren van boven de Alpen'.

¹⁰² Als te lezen in de originele bron Theodosiaanse Code 13.4.2. Kostof (1977), 69.

¹⁰³ Krabbe (1998), 17.

¹⁰⁴ Idem, 17.

¹⁰⁵ Kostof (1977), 162

¹⁰⁶ Dit was zeker het gevoel toen ook in het oosten het Romeinse Rijk viel nadat in 1453 Constantinopel werd veroverd door de Ottomaanse Turken. Als gevolg kwamen er grote hoeveelheden Grieken naar Italië.

In lijn hiermee verschoof met de komst van de renaissance de machtsbalans in toenemende mate van het platteland en de agrarische sector naar de steden, waar een economie op basis van handel en geldverkeer de norm was. Bijgevolg kwam er in deze steden een nieuwe groep machthebbers op. Naast de Kerk en de aristocratie waren het nu de bankiers en ondernemers zoals de Florentijnse Medici familie die de macht naar zich toetrokken. De kunsten, waaronder de architectuur, profiteerden van deze nieuwe omstandigheden. Zij werden namelijk door deze bevolkingsgroepen ingezet als middel ter propaganda en informatieoverdracht om alzo hun maatschappelijke profilering kracht bij te zetten.¹⁰⁷ In de realisatie van een bebouwde omgeving die zowel de macht van individuele burgers als de bloeiende Italiaanse gemeenschap diende uit te stralen, speelde de architect een belangrijke rol. Er kwam een einde aan de dip in bouwactiviteiten en bouwcommissies namen steeds grotere vormen aan. Voor de vormgeving van hun nieuwe, verbeterde regio werden de machthebbers geïnspireerd door de klassieke oudheid. Dit was immers het tijdperk waarin de dwingende macht van de Kerk nog niet alles overheersend was en er de mentale ruimte was om in de diverse stadsstaten aandacht te laten uitgaan naar de burger en alle genoegens en ondeugden van het aardse leven, zo ook machtsvertoon. Met in het hoofd de praktijken uit de klassieke oudheid als ideaal, grepen ook de professionals terug op de beroepspraktijk die toentertijd de norm was. Wat betreft de architectuur was het werk *De Architectura Libri Decem* (geschreven tussen 33 en 14 v. Chr.) van de Romein Vitruvius (85-20 v. Chr.) van groot belang. Het geschrift gaf niet alleen bruikbare informatie over de bouwkunst en het bijbehorende decorum, maar bevatte eveneens een precieze beschrijving van de gewenste rol van de architect. In zijn geschrift onderscheidde Vitruvius twee componenten van het bouwen, namelijk de praktijk en de theorie. Enerzijds was er de zogenaamde ‘fabrica’, hetgeen met name betrekking had op het handwerk en de tekenvaardigheid die dienden te leiden tot een tastbare vorm. Anderzijds was er de zogenaamde ‘ratiocinatio’, duidend op de ter voorbereiding van de bouw noodzakelijke geestelijke arbeid waarvoor kennis was vereist. Geleerde architecten onderscheidden zich volgens Vitruvius juist door deze geestelijke vaardigheid, waartoe ook het maken van een ontwerp behoorde. Wilde een ambachtsman een bekwaam ‘architect’ in Vitruviaanse zin worden, dan diende hij zowel de praktische kunde als de kennis te bezitten over wetenschappelijke onderwerpen als filosofie.¹⁰⁸ Zo stelde hij:

*“Alleen zij die vanaf hun jeugd de sporen dragen van studie, die zijn opgeleid in de kunsten en wetenschappen, hebben de top van de architectuurdiscipline bereikt en mogen zich met recht architect noemen. De architect moet kennis bezitten op uiteenlopende terreinen en over variërende kunstvormen, want het is zijn oordeel dat alle werken van de andere kunsten op de proef stelt. Deze kennis is het kind van praktijk en theorie. Laat hem geschoold, kundig met het potlood en geleerd in geometrie zijn alsmede veel kennis hebben van geschiedenis, de filosofen met aandacht hebben gevolgd, verstand hebben van muziek, beschikken over enige kennis van geneeskunde, begrijpen wat de adviezen zijn van de jurist en bekend zijn met de sterrenkunde en theorie van de hemel.”*¹⁰⁹

¹⁰⁷ Wilt de (2013), 13 en 15.

¹⁰⁸ Krabbe (1998), 29.

¹⁰⁹ Kostof (1977), 37.

De woorden van deze klassieke auteur werden in de renaissance gretig gelezen en onderdeel gemaakt van de bestaande leer. In navolging hiervan ontstond er een nieuw ideaalbeeld van een volwaardig zowel theoretisch als praktisch geschoold man. Deze nieuwe profilering kwam niet op een toevallig moment. In de veranderde maatschappelijke structuur van de steden waarin de macht lag bij een klein gedeelte van de bevolking en niet meer bij een collectief, boette het gildesysteem in aan macht. Bijgevolg werd de toegang tot het beroep vrijer en werd er steeds meer sprake van concurrentie tussen de ambachtslieden voor voldoende werkgelegenheid. Zonder het toezicht van de gilden verschoof de verhouding namelijk volledig naar de vraagkant van de markt en daarmee de grillen van de opdrachtgevers. Zo kwam het dat ondanks de talloze bouwprojecten de architecten toch langzaam maar zeker verweekt raakten in een onderlinge concurrentiestrijd. In deze competitief ingestelde maatschappij diende de architect als een ware ondernemer zijn werkmentaliteit te veranderen, zijn onderhandelingscapaciteiten te verscherpen en zich bovenal sterk te profileren op de markt. De weg die werd ingeslagen focuste zich op kennis als onderscheidend middel.

In navolging van het ideaal van de klassieke oudheid ging de architect zichzelf profileren als theoreticus met een hooggewaardeerde specialistische kennis. Een bijzondere rol in het zich aanmeten van een status als theoretisch doch creatief denker vervulde de dichter en tevens architect Leone Battista Alberti (1404-1472). Hij schreef een invloedrijk en wijdverspreid traktaat over architectuur genaamd *De re aedificatoria* (1450). Niet zonder toeval echode hierin de visie van de klassieke auteur Vitruvius. Alberti onderstreepte de rol van de architect als excellent, theoretisch geschoold ontwerper die zijn weg wist te vinden in de meest nobele takken van de wetenschap. Alzo was deze in staat alles in een stad uit te tekenen. Dit onderstreepte hij met de volgende woorden:

*“Voordat ik verder ga, dien ik precies uit te leggen over wie ik spreek wanneer ik het over een architect heb; het is namelijk geen timmerman die ik vergelijk met de grootste exponenten van de andere kunstdisciplines; de timmerman is slechts een instrument in de handen van de architect. Een architect in mijn mening is iemand die door zekere en prachtige rede en methode door zowel zijn eigen geest als energie weet hoe hij iets moet beramen en realiseren door constructie. Het maakt niet uit wat het is, alles kan hij prachtig laten aansluiten bij de nobele behoefte van de mens door te spelen met gewichten en verschillende massa's aan elkaar te verbinden. Om dit te doen moet hij zowel begrip als kennis hebben van de hoogste en meest nobele disciplines. Dit is dan de architect.”*¹¹⁰

De woorden van Alberti vonden ook hun weg naar het onderwijssysteem, dat als gevolg van de nieuwe beroepsprofilering aan verandering onderhevig was. Nog steeds werd de kennis en kunde over de professie vooral mondeling overgedragen binnen families. Er werd daarbij stevig vastgehouden aan een oriëntatie in het werkveld door in de werkplaats van de gevestigde architect aan de leerling zowel praktische kunde als zakelijke kwaliteiten over te dragen. Daarnaast werden in toenemende mate echter stappen gezet tot een geïnstitutionaliseerd onderwijsstelsel met academies waaraan theoretisch onderwijs werd gegeven. Het waren deze onderwijsinstellingen die de rol van de gilden deels

¹¹⁰ Alberti L., *On the art of building in ten books*, Cambridge 1996, 3.

overnamen en de architect bijstonden in zijn profilering.¹¹¹ Evenals bij de gilden kwamen ook in deze nieuwe instanties architecten en kunstenaars samen, was er overleg en werd er gewerkt aan de sociale positionering van deze beroepsgroepen op de nieuwe marktsituatie. Met betrekking tot laatstgenoemde was het een streven dat de architect net als tijdens de klassieke oudheid een positie werd toegekend als wetenschapper.¹¹² De academies zoals die toen ontstonden zouden tot op de dag van vandaag bepalen wie er toetrad tot de beroepspraktijk. Tevens zouden zij erop toezien dat iedere aspirant-architect de nodige kennis en kunde bezat die gepaard ging met de werkzaamheden van de architect in de praktijk.

De eerste onderwijsinstellingen van deze soort, namelijk de academies in Florence (1563) en Rome (1593), boden niet alleen ruimte aan de vertrouwde praktijkervaring, maar gaven hun studenten tevens de mogelijkheid tot een bijkomende theoretische onderlegging. Daarbij refereerde de academie van Florence aan Alberti's fundamentele opvattingen door praktijklessen in tekenvaardigheid en techniek te verbinden met kennis over de zusterkunsten en zaken als filosofie en wiskunde.¹¹³ Hierdoor werd het maken en bestuderen van het architectonisch ontwerp de bezigheid van een heer die een opleiding in de vrije kunsten en wetenschap had genoten.¹¹⁴ Deze inrichting van het onderwijs wist innovaties voort te brengen als de koepel van de Florentijnse kathedraal (1420-1436). De ontwerper Filippo Brunelleschi (1377-1446) had veel inzicht in wiskunde en geometrie nodig om tot het juiste systeem te komen dat het mogelijk maakte om het beoogde architectonische effect van perspectief te realiseren. Niet verrassend begon de term 'architectus' in dit nieuwe speelveld aan zeggenschap te winnen. Architecten gingen steeds meer een onderscheidende rol vertolken ten opzichte van de overige ambachtslieden. In toenemende mate begonnen boekverluchtingen te tonen hoe deze opnieuw steeg tot een positie waarin hij de werklieden aanwijzingen gaf en niet langer zijn eigen handen vuil maakte aan de arbeid. Dat de eerste gevoelens van enige intellectuele afstand tussen de ontwerper en de werklieden reeds in de dertiende eeuw al kwamen bovendrijven, toonde predikant Nicolas de Biard:

*"De meesterbouwer, met meetlinten en handschoenen in zijn handen, zet tegen de anderen: 'breek het daar!', en zij zelf doen niets; maar krijgen toch de hogere lonen...."*¹¹⁵

2.3. De eeuwen van de aristocratie en de opkomende rede

De academies die in de zestiende eeuw het licht zagen in Italiaanse steden als Florence en Rome vormden de opmaat voor de grootschalige institutionaliseringsslag die in de daaropvolgende eeuwen werd gerealiseerd in landen gelegen ten noorden van de Alpen. Geheel in lijn met de algemene machtsverschuiving in de moderne westerse wereld, waarbij het economische en politieke centrum van het mediterrane gebied naar de Noordzee en Atlantische Oceaan verschoof, wist Frankrijk uit te groeien tot het nieuwe centrum waar een ieder de ogen op richtte.¹¹⁶

¹¹¹ Boschloo et.al. (1989), 305.

¹¹² Pevsner (1973), 54.

¹¹³ Ottenheym en De Jonge (2013), xiv.

¹¹⁴ Kostof (1977), 125.

¹¹⁵ Idem, 76.

¹¹⁶ North (1997), 1.

2.3.1. De Franse leer

Met de succesvolle bloei van de Italiaanse streken was het enkel logisch dat machthebbers in andere landen hun ogen richtten op de zuidelijke architecten die daar een steentje aan hadden bijgedragen. Met hun ambitieuze hofcultuur wilden met name de Franse aristocraten niet onderdoen voor de rijke kooplieden in het zuiden. Zeker toen hun macht alsmáar groter werd, ontstond er de behoefte om dit te tonen met statige architectuur die verbeeldde dat aan hun bewind niet te torren was. Het was de architect Philibert Delorme (1514-1570) die in Frankrijk voor het eerst de renaissance bouwstijl samenbracht met de gotische traditie uit de middeleeuwen. Daarin werd hij in toenemende mate bijgestaan door een stroom aan architecten die, veelal op uitnodiging van aristocraten of religieuze leiders, hun weg hadden gevonden over de Alpen.¹¹⁷ In hun kielzog namen zij niet alleen de voorkeur voor de klassieke bouwstijlen mee, maar tevens het academische onderwijsideaal. Voortbordurend op hun Italiaans geïnspireerde visie werd er in de zestiende eeuw onder koning François I (1515-1547) en diens Italiaanse hofarchitect Sebastiano Serlio (1475-1554) een nieuwe invulling gegeven aan de middeleeuwse architectuurpraktijk, waaronder ook aan het onderwijssysteem.¹¹⁸ Nog immer zetten de leerlingen hun leerwerktijd in de werkplaatsen van de gevestigde architecten voort, maar in toenemende mate werd dit aangevuld met gespecialiseerde scholing waarbij theoretische kennis werd overgedragen. Opnieuw lag de oorzaak voor deze ontwikkelingen in het werkveld.

Onder de nieuwe omstandigheden werd in toenemende mate van de ambachtsman vereist dat hij als een ware ondernemer op zoek ging naar zijn positie in de markt en naar mogelijkheden om deze te versterken. De veranderende structuur in renaissancistisch Italië waarbij de macht steeds meer in handen kwam te liggen van een schaars gezelschap, vormde de opmaat voor de ontwikkeling van het vorstelijk absolutisme in het zeventiende-eeuwse Frankrijk. Door specifieke wetten en bouwcodes zagen ambachtslieden zichzelf in verdergaande mate onder het gezag en de verantwoording van een officieel erkend architect vallen. Indirect betekende dit ook dat er veel gezag in handen werd gelegd van de Franse koning die er groot belang aan hechtte dat er hofarchitecten waren die de nodige professionele kwalificaties hadden behaald. Van hen werd namelijk verwacht dat zij het aanzien van het vorstenhuis optimaal zouden uitdragen.¹¹⁹ In formele zin kende de koning nu de commissies toe en daarbij hanteerde hij dus hoge standaarden.¹²⁰ De meesterbouwer werd niet langer als voldoende geschoold beschouwd om op adequate wijze om te gaan met de taken die diende te worden vervuld. Wilde de architect in de toekomst nog kunnen rekenen op bouwcommissies van de koning dan diende deze zijn kennis te vergroten en zich vooral op theoretisch vlak te profileren als een geleerd professional. Daarbij was het niet alleen vereist dat hij verstand had van de praktische en zakelijke aspecten rondom de bouwconstructie. Hij diende tevens in staat te zijn om de ontwerpen met enige wetenschappelijke theorie te onderbouwen en alzo het aanzien van de Franse aristocratische macht te

¹¹⁷ Bradbury (1934), 21.

¹¹⁸ Kostof (1977), 161.

¹¹⁹ Idem, 173.

¹²⁰ Idem, 162.

versterken. Zeker vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw werd het onderscheid tussen de zogenaamd bouwmeesters van de oude stempel en de nieuwe generatie architecten groot toen onder het gezag van koning Lodewijk XIV (1643-1715) de eerste officiële academie werd opgericht, de zogenaamde Académie royale de peinture et de sculpture (1648). In eerste instantie bestond het nieuw ingerichte Franse onderwijs uit theoretische colleges die twee dagen per week werden gehouden. Aldaar werden talloze architectonische problemen bediscussieerd, werd de kunstgeschiedenis en bijbehorende architectonische voorbeelden geanalyseerd en traktaten over architectuur bestudeerd. Daarnaast leerde de aspirant-architect, alvorens deze zich in het werkveld begaf, zich alvast te oriënteren op de nodige praktijksituaties door in verscheidene cursussen ervaring op te doen in de abstracte principes van het ontwerpen.¹²¹ De principes van deze scholing werden in 1675 door de eerste directeur van de academie, François Blondel (1618-1686), gepubliceerd in zijn *Cours d'architecture*. Dit werk zou van grote invloed zijn op de wijze waarop architectuur werd gedoceerd in vele landen in West-Europa in de daaropvolgende tijden van de achttiende en negentiende eeuw.

2.3.2. De laatbloei

Waar in Frankrijk en Italië al vroeg stappen werden gezet tot institutionalisering volgden andere landen gestaag. De intrede in het beroep was tot ver in de achttiende eeuw in veel naties en zelfs in de achterliggende gebieden buiten de creatieve clusters van Rome en Parijs nog divers. Tot dat ook daar het landschap werd verrijkt met talloze academies, bleven de gilden in de praktijk de dienst uitmaken. Bijgaand werd er wat betreft het architectuuronderwijs nog lang aan oude standaarden vastgehouden. De leerwerktijd waarbij praktische vaardigheden op het vlak van een ambacht alsmede de zakelijke aspecten van de werkplaats werden bijgebracht bleef doorgaans de norm.¹²² Zo stelde de Dordtse bouwmeester Van Dalen in zijn werk *De Bouwmeester* (1806) dat:

*“Ter verkrijging van deze praktische kennis (...) moet de bouwmeester in zijn jeugd zelf de handen aan het werk slaan, de voornaamste en moeilijkste stukken zelf leren maken, en gedurende enige jaren, terwijl hij, des winters, zich vlijtig in de Tekenkunde en de Theorie der bouwkunde oefent, des zomers, zich tot het helpen bouwen van grote en moeilijke werken verledigen; zijnde het zelf mede arbeiden de allerbeste oefenschool.”*¹²³

In samenhang hiermee is zelfs het begrip ‘architect’ zeker tot aan het einde van de achttiende eeuw in veel landen nog niet gebruikt zoals dat heden ten dage gangbaar is. Van de architect als geleerd theoreticus was geen sprake en de activiteiten betroffen vooral het ontwerp en daarmee verwantschap houdende bezigheden zoals het opstellen van begrotingen. Ten opzichte van veel landen, waaronder Nederland en het Verenigd Koninkrijk, is het daarom logischer om ook voor deze tijd nog te spreken over de bouwmeester.

¹²¹ Kostof (1977), 174.

¹²² Krabbe (1998), 13.

¹²³ Idem, 15.

Hoewel de leerwerktijd zeker tot in de achttiende eeuw in veel landen de enige structurele scholing bleef, werden er wel stappen, al zij het bescheiden, gezet in de richting van een nieuwe marktprofilering. Dit zou uiteindelijk een onderscheid bewerkstellingen tussen de bouwmeester en de verschillende andere professionals in de bouwwereld. Zo werd het praktijkonderwijs in het Verenigd Koninkrijk op twee verschillende wijzen ingevuld. Allereerst was er het oude vertrouwde leerlingschap waarbij een jonge knaap als een soort assistent zijn werkkraft inzette in ruil voor instructies van een gevestigd professional. Daarnaast was er sprake van wat toentertijd kon worden beschreven als een ‘protegé’. Deze jongeman betaalde om in de werkplaats mee te draaien en instructies te krijgen en was op contractuele basis verbonden aan de meester.¹²⁴ Gedreven door commerciële redenen werd laatstgenoemde vorm van scholing gedurende de achttiende eeuw het meest gangbaar in deze natie. Het was echter niet uitsluitend de bouwmeester die hiervan profiteerde. In deze praktijkinrichting oefenden zowel de leerling als de protegé zich in het ontwerpen en aanverwante zaken als perspectief alsmede technische vaardigheden. Voor de protegé lag er echter meer in het verschiet. In lijn met de hedendaagse doelstellingen leerde deze hoe hij zelfstandig een werkplaats diende te runnen door zich te trainen in kwaliteiten die gepaard gingen met de bedrijfspraktijk.¹²⁵ Daarnaast ontving hij idealiter prominentere opdrachten en maakte hij grotere stappen op het vlak van technisch inzicht. Dit onderscheidende profiel werd in toenemende mate belangrijk. Dit gold zeker toen er van de bouwmeesters steeds meer werd verlangd als gevolg van de toenemende marktvraag naar bouwsels die een steeds grotere en complexere vorm aannamen.

Uiteindelijk toonde ook deze extra moeite zich niet meer zaligmakend en stemmen voor hervorming van het onderwijs werden in de late jaren van de achttiende eeuw steeds luider en dwingender. Ondanks de terughoudendheid van de bouwmeesters en overige kunstbeoefenaars, gingen de onderwijsinstellingen in het Verenigd Koninkrijk overstag en conformeerden zij zich aan de idealen van de Franse academie. Concreet betekende dit dat in toenemende mate het opdoen van praktijkervaring werd teruggedrongen door theoretische scholing.¹²⁶ Zo werd in 1768 de Royal Academy of Arts gesticht. De destijds prominente architect William Chambers (1723-1796) had daarvoor zijn connecties met de Britse koning George III (1738-1820) ingezet om zo de nodige ondersteuning, zowel op financieel als politiek vlak, te realiseren. Wel dient te worden opgemerkt dat hierbij aan de architectuur als onderwijsdiscipline nog aanzienlijke tijd slechts een nominale rol was toebedeeld. Zeker ten opzichte van de door de staat georganiseerde architectuurscholing in Frankrijk was zij ondergeschikt.¹²⁷

¹²⁴ In de praktijk bleek dit onderscheid echter niet altijd even strak te worden gemaakt en hing het verschil in status samen met de werkwijze van het architectenbedrijf en de kwaliteiten van de meester. In de slechtste bedrijven werden de protegees zelfs uitgebuit door de architecten en kregen zij in plaats van lessen en representatieve taken voor hun geld huishoudelijke klussen. Crinson en Lubbock (1994), 45.

¹²⁵ Crinson en Lubbock (1994), 24.

¹²⁶ Kaye (1960), 156.

¹²⁷ Crinson en Lubbock (1994), 9.

In Nederland nam het middeleeuwse architectuuronderwijs eveneens andere vormen aan als gevolg van een veranderende behoefte van de markt in het type bouwconstructies. De eerste aanzet tot de verwezenlijking van een geïnstitutionaliseerd onderwijssysteem werd gegeven toen Lodewijk Napoleon (1778-1846), de broer van de Franse keizer Napoleon Bonaparte (1769-1821), tussen 1806 en 1810 als plaatsvervangend vorst van de Republiek der Nederlanden optrad. De door hem aangetroffen Nederlandse bouwkunst met haar ambachtelijke, burgerlijke karakter en minimale hofcultuur toonde niet het aanzien dat hij zich wenste. Zo bestond het binnenhof in Den Haag, hét regeringscentrum van de Republiek, uit een allegaartje van gedeeltelijk zelfs nog middeleeuwse bouwsels met een wanordelijk karakter.¹²⁸ Onder zijn gezag zouden de Franse academische idealen een sterke uitwerking krijgen op het Nederlandse architectuuronderwijs.¹²⁹ Hoewel de eeuwenoude traditie van bouwmeesters en de leerwerktijd in deze vroege jaren nog als een hoofdstroom bleef doorleven, trachtte Lodewijk Napoleon een bovenlaag van goed opgeleide, artistiek ontwikkelde en theoretisch onderlegde hofarchitecten te creëren.¹³⁰ Een voorbeeld nemend aan de Franse academie, kreeg onder zijn gezag een kleine selectie van Nederlandse bouwmeesters de kans om zich in de monumentale bouwkunst te bekwamen. Daarin werden zij bijgestaan door onderwijs dat zich vooral kenmerkte door een theoretische insteek. Deze nieuwe benadering van het creatieve vakonderwijs werd onder het bewind van koning Willem I (1772-1843) voortgezet. Na de overwinning op de Fransen gaf hij namelijk aan de door deze tegenstander geïntroduceerde wijze van scholing gevolg. Zo gaf hij orders tot het realiseren van een instelling die als aanvulling diende op de talloze stedelijke tekenscholen. Bijgevolg werd in 1817 de eerste Koninklijke Academie van Nederland opgericht. Deze academie functioneerde weliswaar wat betreft de architectuur niet als een fulltime opleiding, maar de eerste stappen in de richting van een geïnstitutionaliseerd onderwijssysteem waren gezet.

Nog tot aan het einde van de achttiende eeuw deelden de West-Europese landen geen universeel begrip van het architectenberoep en werd het aanverwante onderwijs op verschillende wijzen vormgegeven, telkens navenant dat relevant was voor de maatschappelijke ontwikkelingen. In de eeuwen die zouden volgen veranderde laatstgenoemde uitgangspunt niet. Toch leidden de debatten die werden gevoerd wel tot de uiteindelijke triomf van een geprofessionaliseerde visie op de architect. Dit ging ook gepaard met een daarop aansluitend geïnstitutionaliseerd onderwijssysteem.¹³¹

2.4. De tijd van kritiek en de vele veranderingen

In de negentiende eeuw veranderde er veel voor de architect. Een reeks economische en maatschappelijke ontwikkelingen leidde ertoe dat de architect zijn profilering in de markt opnieuw diende te bezien. Allereerst was er de Franse Revolutie (1789–1799), waarvan de nasleep tot in de negentiende eeuw voelbaar was. Conflicten als deze maakten dat veel aristocratische families aan gezag moesten inleveren en dat in het kielzog hiervan hun rol als mecenas van de kunsten flink werd

¹²⁸ Krabbe (1998), 43.

¹²⁹ Idem, 67.

¹³⁰ Idem, 42.

¹³¹ Crinson en Lubbock (1994), 138.

teruggedrongen. De zelfbewuste bourgeoisie die ervoor in de plaats aan de macht kwam, kende in eerste instantie andere prioriteiten dan het verlenen van commissies voor exorbitante geldbedragen. Wat betreft de architectuur steunden zij dan ook niet op een extensief bouwprogramma om hun macht te tonen, maar prefereerden totaal andere constructies om zich juist af te zetten van hun voorgangers. De bouwsels die er werden gerealiseerd, waren wezenlijk anders van karakter. Waar de hoofse kunst zich uitte in sierlijke stijlen als de barok en rococo, verkozen de nieuwe machthebbers, met name in de late achttiende en begin negentiende eeuw, voor een kunststijl die rationeel was. In de architectuur vond er een stijlontwikkeling plaats die heden ten dage wordt aangeduid als de zogenaamde ‘greek revival’. Hierbij werd juist de rechtlijnige stijl uit de klassieke oudheid weer ten volle nagestreefd.¹³²

Weliswaar nam de vraag naar grote bouwprojecten met veel bravoure dus af, maar dit nam niet weg dat het aanbod van commissies met een lager budget extensief toenam. De voornaamste reden hiervoor was de industriële revolutie die in het Verenigd Koninkrijk al in de tweede helft van de achttiende eeuw, maar in de rest van West-Europa in de vroege jaren van de negentiende eeuw, haar opwachting maakte. De toenemende werkgelegenheid ten gevolge van de industrialisatie zorgde voor een explosie van de populatie in de steden. Om de vele arbeiders te voorzien van woonruimte was er grote behoefte aan zowel het ontwerp als de uitvoering van woningen en nieuwe bouwtypen als treinstations en fabrieken. In deze nieuwe wereld speelde de architect een belangrijke rol, al waren de omstandigheden voor hem niet uitsluitend positief. Het vele werk leidde er namelijk toe dat veel anderen, in de volksmond beter bekend als ‘beunhazen’, een graantje wilden meepikken. Deze onvoldoende of zelfs ongeschoolde architecten waren paria’s in de ogen van de professionals. Dat gold zeker toen laatstgenoemden niet alleen met hen de concurrentie dienden aan te gaan, maar het werkveld dienden te delen met nieuwe beroepsbeoefenaars. Zo maakte de zogenaamde ‘aannemer’ zijn intrede als gevolg van de nieuwe werkomstandigheden tijdens de industrialisatie. Deze professional bekommerde zich over de financiële gang van zaken rondom het bouwproces. Werkend volgens een principe waarbij de aannemer de beste werklieden tegen een zo laag mogelijke prijs in dienst stelde, had hij het gezag over wie er werkte aan een specifiek bouwproject. De architect behoorde ook tot één van de professionals die onder dienst van een aannemer werkte. De rol van de architect kwam nog meer onder druk te staan toen ook de zogenaamde ‘ingenieur’ een speler werd in de bouwwereld. Nu er een steeds groter beroep werd gedaan op nieuwe industriële materialen als staal en ijzer en er nieuwe grote constructies werden gebouwd zoals fabrieken was het deze professional die de verantwoordelijkheid droeg voor technische aspecten zoals het landmeten en de constructieberekeningen. Voor deze professional werd er zelfs in een land als Frankrijk een speciale technische opleiding ingericht aan de zogenaamde ‘École Polytechnique’ (1795).

Ten gevolge van deze ontwikkelingen diende de architect zich opnieuw te positioneren in de markt om zo toch telkens nieuwe commissies toevertrouwd te krijgen en het hoofd financieel boven water te

¹³² Meyers en Copplestone (1986), 763.

kunnen houden.¹³³ Werkend volgens de leus dat de aanval de beste verdediging is, werd de status van de architect als onmisbare creatieve, ontwerpspecialist van het bouwproces benadrukt. Architecten als George Wightwick (1802-1872) onderstreepten het artistieke aspect van de professie met woorden als:

*“It is presumed your primary object in securing the services of an Architect involves the recognition of his pretensions as an Artist. The ordinary Builder may construct the edifice required; you apply to an architect for the superadded graces of correct design and suitable decoration....”*¹³⁴

De academies ondersteunden opnieuw de aspirant-architecten in hun zoektocht naar uniciteit en een positie binnen het nieuwe werkveld. Ditmaal resulteerde dit in voltijdsopleidingen die werden afgesloten met officiële staatsexamens. Deze gang van zaken diende de status van de architect als deskundige te waarborgen.¹³⁵ Binnen dit nieuwe onderwijssysteem ging er niet meer zoveel aandacht uit naar financieel besef en andere zakelijke ondernemersvaardigheden. De nadruk werd nu hoofdzakelijk gelegd op vaardigheden die enkel aan de architect als ontwerpspecialist toebehoorden, zoals de kennis van ornamentleer en het beheersen van theorie over perspectief en geometrie. Nog immer vormde Frankrijk bij deze ommezwaai de bakermat voor ideeën. Onder de nieuwe benaming ‘L’École des Beaux-Arts’, besteedde aldaar de student zijn tijd aan de academie met het volgen van colleges en het opdoen van vaardigheden in één van de speciale studio’s die daarvoor was ingericht in het onderwijsgebouw. Niet te verwarren met werkplaatsen, was ieder van deze studio’s erop gericht bepaalde competenties te trainen. Het hoogtepunt van het systeem was de kans om als student deel te nemen aan de prestigieuze competitie voor de Prix de Rome en bij een overwinning de scholing af te ronden in Italië. Deze voorloper op de moderne ontwerpprijzen bood de architect de kans om zich internationaal te profileren. Een veelbelovende carrière lag daarna vrijwel zeker in het vooruitzicht.¹³⁶ Door positieve verhalen van buitenlandse architecten die in Frankrijk dit onderwijs hadden genoten werd er al snel in andere landen een overname van eenzelfde onderwijssysteem nagestreefd. In vrijwel alle naties in de westerse wereld, waaronder ook Nederland en het Verenigd Koninkrijk, werd definitief de leerwerktijd binnen een werkplaats vervangen door onderwijs in een academische omgeving waar in speciale ruimten lessen werden gegeven die de situatie uit het werkveld nabootsten. Een zeer kenmerkend voorbeeld van de navolging van het Franse ideaal was de Brixton School of Building (1906). Hier waren eveneens studio’s ingericht waarin de verschillende competenties van de studenten werden getraind (afbeelding 3).¹³⁷

2.5. De zoektocht naar artistieke autonomie

De achttiende en negentiende eeuw waren ongetwijfeld periodes die gepaard gingen met een verscheidenheid aan ontwikkelingen als gevolg van de revoluties, zowel op politiek als industrieel vlak. Te midden van deze snel veranderende wereld voelde echter niet iedereen zich bevredigd, omdat

¹³³ Denis en Trodd (2000), 184.

¹³⁴ Kaye (1960), 54.

¹³⁵ Wendt (2008), 13.

¹³⁶ Crinson en Lubbock (1994), 76.

¹³⁷ Idem, 69.

er voorbij werd gegaan aan de rol van de mens in deze nieuwe maatschappelijke context. Filosofen en denkers zoals Arthur Schopenhauer (1788-1860) gingen terugkijken naar het menselijk verleden en concludeerden dat de rede en de wetenschap omwille van de technologische uitvindingen veel hadden gebracht. Beide gaven echter geen antwoorden op de ultieme levensvragen, noch hadden zij oog voor de mens als persoon.¹³⁸ Zij begonnen in te zien dat de acties en reacties van de mens niet zozeer werden bepaald door rede en calculatie, maar juist door gevoelens, instincten en andere irrationele factoren. De vroegtijdige erkenning van de wiskundige en theoloog Blaise Pascal (1623-1662) dat “het hart redenen heeft waar het verstand niet van af weet” werd in deze tijd een gemeenplaats.¹³⁹

2.5.1. Het romantische gedachtegoed

Vertrekkend vanuit bovengenoemde inzichten kwam er parallel aan eerder genoemde academische ontwikkelingen een anti-academische stroming op waarin de zinnen werden gezet op individuele vrijheid en het gevoelsmatige. Deze beweging ging bij de naam de ‘Romantiek’ (1750-1850) en won met name omstreeks 1800 aan bekendheid.¹⁴⁰ Geïnspireerd door de visies van de achttiende-eeuwse filosoof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) vroegen aanhangers van deze beweging zich af wat de mens verloren kon hebben door het verkrijgen van sociale status en het verwerven van materiële voordelen.¹⁴¹ Het antwoord was de vrijheid. Rousseau’s uitspraak “De mens is vrij geboren, maar wordt overal in de boeien gehouden!”, die hij gaf in de opening van zijn werk *Du contract social ou Principes du droit politique* (1762), werd door veel aanhangers van de beweging in hun hart gesloten. De Romantiek werd ondersteund door kunstenaars en de intellectuele elite, waaronder belangrijke dichters en filosofen als Friedrich von Schelling (1775-1854). Laatstgenoemden deden dit niet in de laatste plaats omdat de competitieve kunstwereld hen tegenstond.¹⁴² De opinie was dat nu de Franse revolutie de vrijheid had gebracht de kunstenaars niet langer met hun werken het aristocratische noch het nieuwe bourgeoisie regiem dienden te ondersteunen. Zij moesten zich juist op ondernemende wijze ter dienst stellen van de vrijheid en het herstel van het individuele, intellectuele en morele besef.¹⁴³

De revolutie mocht dan weliswaar vrijheid van de aristocratische dwang hebben gebracht, maar dit vergrootte ook de financiële onzekerheid. Het vermoeden bestond dat kunstenaars, waaronder ook de architecten, nu te werk gingen volgens een strategie waarbij zij werden geleid door de smaak, opinie en het geld van de bourgeoisie. Zij bewogen zich richting het applaus enkel om zo te voldoen aan de opgelegde druk.¹⁴⁴ Aanhangers van de romantische tegenbeweging beschouwden de academies daarin als ondersteunende instanties die vol pretentie niets meer dan ambachtslieden opleidden die te werk gingen volgens rede en zakelijke calculatie, zonder dat zij in staat waren om als ware vrije kunstenaars

¹³⁸ Meyers en Copplestone (1986), 760.

¹³⁹ Idem, 760.

¹⁴⁰ Kleiner (2010), 616.

¹⁴¹ Meyers en Copplestone (1986), 760.

¹⁴² Mortensen (1997), 152.

¹⁴³ Bättschmann (1997), 59.

¹⁴⁴ Idem, 9 en 10.

te werken.¹⁴⁵ Weliswaar waren de romantici niet de revolutionairen die de politieke chaos teweeg hadden gebracht, maar zij waren zich wel bewust van het historische en revolutionaire belang van hun kunst en wat deze teweeg kon brengen in de samenleving.¹⁴⁶ Bijgevolg benadrukten de romantici het belang van onafhankelijkheid en democratie. Zij waren van mening dat vrijheid werd bereikt door het pad van de rede en functionaliteit te volgen. Daarom kozen ze ervoor om hun leven in te richten naar de verbeelding en het gevoel.¹⁴⁷ Voor de architect betekende dit dat hij terugviel op bouwstijlen uit het verleden. Met ontwerpen als de *Houses of Parliament* (1835) en later in Nederland het *Rijksmuseum* (1885), vol van gotische en renaissancistische stijlkenmerken, toonden romantische architecten in heel West-Europa de heimwee die zij hadden naar een tijd voor de rede en industrialisatie.

De romantici waren ervan overtuigd dat door in artistieke vrijheid te werken zij tot een geestelijke verrijking zouden kunnen komen. Deze zou hen in staat stellen om op creatieve wijze het belang van de vrijheid van de mens uit te dragen aan de samenleving. Deze boodschap was hen zo dierbaar dat zij daarvoor zelfs een leven in onzekerheid en financiële armoede niet uit de weg gingen. De bevestiging hiervan toont zich in de woorden van Asmus Carstens (1754-1798). Hij is de eerste kunstenaar van wie documenten zijn overgeleverd die tonen dat hij artistieke autonomie en bijkomend een leven in armoede heeft verkozen boven zijn werkzaamheden voor de staat en de academie:

*“Ik moet u informeren Excellentie dat ik niet het eigendom ben van de Berlijnse Academie maar van de mensheid...Ik zal doorgaan mijn hele leven en kracht te wijden aan het rechtvaardigen van mijzelf aan de wereld door mijn werk. Zoals u ziet, ik doe afstand van alle wereldse voordelen en verkies de armoede, een onzekere toekomst en misschien zelfs een ziekelijke, hulpeloze ouderdom...”*¹⁴⁸

Dergelijke beweegredenen maakten dat de Romantiek een maatschappelijk betrokken beweging was. Aanhangers legden de nadruk op het aangeboren talent, de mening van het individu, het geloof in de rechten van anderen en diepgaande, intense en persoonlijke expressie. De romantische rationalist Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) deelde met de romantici de overtuiging dat het leven niet netjes te ordenen viel. Hij beschreef de visie van de Romantiek met enkele rake woorden. In zijn essay over de gotische bouwkunst, waarbij hij werd geïnspireerd door de kathedraal van Straatsburg (1772), stelde hij namelijk dat:

*“Of kunst nu voortkomt uit barbaarse grofheid of uit verfijnde gevoelens, zij is volmaakt en vitaal. Het genot moet zich niet storen aan voorbeelden of regels, niet de vleugels van anderen gebruiken, maar zelf vliegen.”*¹⁴⁹

Met hun kunst vol pleidooien van vrijheid en aversie tegen propaganda en financiële dwang pretendeerden de romantici tegenstanders te zijn van de op de winst georiënteerde maatschappij.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Bättschmann (1997), 65.

¹⁴⁶ Peckham (2006), 56.

¹⁴⁷ Kleiner (2010), 616.

¹⁴⁸ Bättschmann (1997), 64.

¹⁴⁹ Meyers en Copplestone (1986), 761.

¹⁵⁰ Bättschmann (1997), 75.

Frappant is dat juist dit vrije karakter aan de romantische kunst een exclusief karakter gaf en het gewild maakte op de markt. De kunstenaars toonden dusdanig veel aversie voor commercie dat zij zich nog liever presenteerden als martelaren die in armoede leefden. Zij weigerden iets te produceren dat hun artistieke ideaal in de weg stond. De Franse schrijver Honoré de Balzac (1799-1850) merkte dit in zijn geschriften al op. Volgens hem voelden deze kunstenaars een onverschilligheid ten opzichte van de materiële en immateriële behoeften van het leven en de ondeugden van hebzucht en luiheid. Dit maakte de romantische kunstenaar tot een onbegrijpelijk wezen voor zowel de rechtschapen burger als de brede massa.¹⁵¹ Voor de bourgeoisie stond het leven van deze kunstenaars zover van haar eigen realiteit en belevingswereld af dat zij werd geprikkeld om de wereld, maar ook vooral de eigen rol daarin, opnieuw te bezien. Bijgevolg kocht de bourgeoisie maar al te graag romantische kunstwerken. Hierbij dient te worden opgemerkt dat zij daarbij niet enkel werd gedreven door emotionele motieven, maar dat ook zeker strategische doeleinden een beweegreden waren. In de achttiende en negentiende eeuw was namelijk de geleerdheid gestegen en mede hierdoor ontstond er met name onder de welgestelde bourgeoisie een grotere behoefte om het eigen wezen en functioneren te analyseren. Dit gebeurde niet alleen door zich te scholen in historische en filosofische studies, maar ook door kunstwerken aan te schaffen. Deze diende hen in staat te stellen aan henzelf, maar aan vooral ook de buitenwereld, te tonen dat zij de geestelijke capaciteiten hadden om vol zelfbewustzijn te reflecteren op de eigen positie. Het paste bij het nieuwe zelfbeeld van de bourgeoisie, die zich een intellectuele smaak wilde aanmeten en zich tevens wilde onderscheiden van anderen, met name de aristocratie.¹⁵² Anders dan laatstgenoemde kon de welgestelde industrieel namelijk niet teren op de glorie van culturele smaak van elitair opgevoede voorgangers uit het verleden. De kunst van de Romantiek, die op een grote afstand van de gewaardeerde kunst van de vroegere rivaal stond, toonde zich perfect. De romantische kunst met haar mysterieuze doch sociaalkritische houding had namelijk met behulp van enkele aanhangers van hoog maatschappelijk aanzien een reputatie verworven als beweging van intellect en smaak.¹⁵³ Bijgevolg betekende dit wel dat de romantici ironisch genoeg in aanraking kwamen met de markteconomie. Hoewel zij niet de grootste voorstanders waren van de rijke industriële, stelde de interesse van laatstgenoemden hen wel in de gelegenheid om hun boodschap van vrijheid en maatschappelijke innovatie uit te dragen naar een (groot) publiek. Om van deze mogelijkheid te blijven profiteren, bleven de kunstenaars dezelfde vormtaal hanteren en kwamen zij zo tegemoet aan de aanhoudende koopdrang van de bourgeoisie.

2.5.2. De idealen van expressieve vrijheid leven voort

Het ideaal dat door de romantici is geïntroduceerd heeft de visie over de aard van het kunstenaarsvak en alle bijbehorende idealen nooit meer losgelaten. De kritieken uit het eerste hoofdstuk geven er al blijk van hoe zij nog tot op heden de wortels vormen van menig kunstkritiek en kunstenaarsbeweging.

¹⁵¹ Bättschmann (1997), 70..

¹⁵² Mortensen (1997), 86.

¹⁵³ Idem, 86.

Het voortleven van dit gedachtegoed begon echter al in de daaropvolgende decennia. Het gegeven dat de romantici tegemoet kwamen aan de wil van de koper, en daarmee een verbintenis aangingen met de wereld van geld en commercie, zorgde voor onrust onder kunstenaars. Met name het schare aanhangers dat trouw bleef aan de artistieke vrijheid had twijfels over wat er was overgebleven van de oprechtheid en originaliteit van deze romantische kunst. Het betekende een dilemma dat uiteindelijk de voornaamste beweegreden vormde voor een schare aan kunstenaars om zich te oriënteren op een nieuwe esthetische theorie en om tevens een andere invulling te geven aan hun werkwijze.¹⁵⁴

In de tweede helft van de eeuw kwamen er nieuwe kunstenaarsbewegingen op die in overeenkomst met het oorspronkelijke romantische gedachtegoed het belang van artistieke autonomie onderstreepten. Zij kozen er opnieuw voor om hun expressieve vrijheid aan te wenden en daarmee maatschappelijke misstanden aan de kaak te stellen.¹⁵⁵ Eén van deze navolgers was de stroming van het Realisme, die vooral aanhang kreeg onder schilders. Zij verkozen de achtergestelde leefomstandigheden van de arbeidersklasse tot hun voornaamste inspiratiebron. Ook ditmaal pretendeerden de kunstenaars zich volledig afzijdig te houden van enige afhankelijkheid van de markt. Een toonaangevende uitspraak kwam uit de mond van de schilder Gustave Courbet (1819-1877), die in een brief uit 1854 schreef:

*“Ik hoop altijd mijn levensonderhoud met mijn kunst te verdienen, zonder ook maar één ogenblik mijn geweten te beliegen, zonder zelfs ooit, zoveel als met een handpalm kan worden bedekt, te schilderen, enkel om iemand te behagen en om gemakkelijker te verkopen.”*¹⁵⁶

Er was nog een andere beweging die zich middels de kunst op kritische wijze uitte tegen het keurslijf waar zowel de maatschappij als de kunstenaar in terecht waren gekomen als gevolg van de dwingende stem van de bourgeoisie en de industrialisatie. Dit was de zogenaamde ‘Arts and Crafts movement’.

Het Verenigd Koninkrijk was gedurende het grootste deel van de negentiende eeuw verwickeld in een discussie over de rol van het menselijk ambacht nu er sprake was van een geïndustrialiseerde wereld vol machinale toepassingen.¹⁵⁷ In de late jaren van de negentiende eeuw kwam er onder leiding van kunstenaars als John Ruskin (1819-1900) in lijn met de romantische idealen een beweging op gang die een reactie was op de industriële revolutie. De beweging ging bij de naam ‘the Arts and Craft movement’ en wenste de status van de architect te versterken en de eer van de professie hoog te houden door terug te grijpen op het mythische middeleeuwse verleden. Daarbij dient wel aangekaart te worden dat Ruskin en consorten handelden naar een geïdealiseerd en rooskleurig beeld van deze tijd. Kunstenaars verbonden aan deze beweging zagen de kapitalistische arbeidsverhoudingen en de dwingende wil van de rijke industriëlen als de oorzaken van maatschappelijk en artistiek verval.¹⁵⁸ Met bouwsels als het *Red House* (1860) van William Morris (1834-1896) onderscheidden de volgers zich van de academie en haar strenge regels en tradities.

¹⁵⁴ Mortensen (1997), 152.

¹⁵⁵ Meyers en Copplestone (1986), 761.

¹⁵⁶ <http://www.kunstbus.nl/kunst/l-art-pour-l-art.html> (geraadpleegd op 25 juni 2016).

¹⁵⁷ Meyers en Copplestone (1986), 763.

¹⁵⁸ Bradbury (1934), 6.

2.5.4. De romantische idealen duidelijk verankerd in het architectuuronderwijs

De keus van deze kunstenaarsbewegingen om een nieuwe vormtaal te ontwikkelen confronteerde hen echter wel met een dilemma. Terwijl zij namelijk vaarwel zeiden tegen de geliefde stijl van hun voorgangers, liepen zij het risico hierdoor voorbij te gaan aan het referentiekader van het (kopers)publiek. Het problematische hieraan was dat zij mogelijk daardoor geen kans kregen hun boodschap te verspreiden. Dit doordat het op de markt door niemand werd opgepikt. Althans niet door de bourgeoisie die daadwerkelijk wat aan de omstandigheden kon doen.¹⁵⁹ Gelukkigerwijs werd de boodschap wél opgepikt door zowel het publiek als een jonge garde (aanstormend) kunsttalent. Dit gebeurde ook binnen de architectuurdiscipline. Omstreeks de tweede helft van de negentiende eeuw lieten namelijk veel aankomende architecten, voortkomend uit de romantische traditie, zich negatief uit over de academie. Zij uitte de wens naar een praktische scholing waarin autonomie en de ambachtelijke praktijk met elkaar waren verenigd. Om dit verlangen te stillen werden er in West-Europa ambachtsscholen opgericht. Daarbij was het curriculum zo ingericht dat deze tegemoet kwam aan de wens naar een compromis tussen de leefwereld van de artistiek autonoom kunstenaar en het bevorderen van het leven en aanzien van de hardwerkende, industrieel arbeider en ambachtsman. Het bekendste voorbeeld van een dergelijk onderwijs werd het Bauhaus. Alvorens dienen de ogen echter te worden gericht op het Verenigd Koninkrijk, alwaar de aanhangers van de Arts and Crafts movement een school tot stand brachten die hiervoor als inspiratiebron diende.¹⁶⁰

Omdat de academie te herleiden was tot de late renaissance kozen aanhangers van de Arts and Crafts movement ervoor om terug te keren naar tradities die leefden alvorens klassieke auteurs als Vitruvius waren herontdekt en er aan artistiek zelfbewustzijn was ingeboet.¹⁶¹ Er werd teruggegaan naar het geromantiseerde ideaal van een periode waarin de ambachtsman nog liefde had voor zijn vak. Zij stelden het zich voor als een tijd waarin deze niet op fabrieksmatige wijze hoefde te werken, maar als zelfstandig opererend ambachtsman juist de optie had om alle tijd te nemen om met passie aan zijn product te werken. In navolging van de middeleeuwse omstandigheden maakten aanhangers van de beweging zich hard voor een herleving van het oude gildesysteem. Hierbij lag er niet veel nadruk op theorie, maar juist wel op de praktijk, compleet met een bijbehorende leertijd in de werkplaats van een meester.¹⁶² Daar leerde de aspirant-architect de liefde voor het ambacht. Tevens werd hem bijgebracht hoe hij zich moest verhouden tot het werkveld en als ondernemend ambachtsman een bestaan voor zichzelf kon opbouwen in de geïndustrialiseerde wereld. Specifiek binnen de architectuurdiscipline werd daarbij de wens geuit van een multidisciplinaire benadering waarin er harmonie bestond tussen de kunstvormen. Met haar nauwe samenwerking tussen de zusterkunsten werd de middeleeuwse kerkbouw beschouwd als het summum van sociale en artistieke eenheid.¹⁶³ Het was in dergelijke ruimtes en de nabijgelegen werkplaatsen dat de architect weer een stevigere positie diende te vergaren

¹⁵⁹ Meyers en Copplestone (1986), 763.

¹⁶⁰ Goldstein (1996), 5.

¹⁶¹ Wood (1999), 43.

¹⁶² Wendt (2008), 13.

¹⁶³ Idem, 13.

in het professionele veld.¹⁶⁴

Beginnend in het Verenigd Koninkrijk zouden deze opvattingen in de loop van jaren ook in andere West-Europese landen weten te aarden. Specifiek in Nederland kreeg het middeleeuwse ideaal voeten aan de grond toen het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853 als startsein gold voor een omvangrijke kerkelijke bouwactiviteit. De bekende architect Pierre Cuypers (1827-1921) greep dit moment aan om in de middeleeuwse werkplaats als opleidingsplek nieuw leven in te blazen en het onderwijs meer te integreren met de zusterkunsten.¹⁶⁵ De invloed die de Arts and Crafts movement had op het nevengelegen Duitsland was echter nog van veel grotere betekenis.

2.5.4. De geboorte van het Bauhaus

Hermann Muthesius (1861-1927) verbleef tussen 1896 en 1903 als cultureel attaché van Duitsland in Londen. Het was deze man die met zijn studie *Das English Haus* (1902) de Engelse Arts and Crafts movement introduceerde in Duitsland. In 1907 werd Muthesius samen met Friedrich Naumann (1860-1919) en Henri van de Velde (1863-1957) één van de oprichters van de nieuwe Deutscher Werkbund (gevestigd in 1907). Dit was een soort brancheorganisatie voor architecten en ontwerpers.

Aanvankelijk hield deze organisatie zich net als de Engelse inspiratiebron bezig met noties van kunst, ambacht en autonomie. Het was uit deze ontwikkeling dat het befaamde Bauhausonderwijs (1919-1933) voortvloeide en waarvan de opvattingen door enkele alumni zelfs werden voortgezet in andere landen. Instituten als de Nederlandse Rietveldacademie zouden op hun beurt weer uiterst invloedrijk zijn op het vlak van vormgeving en stijl in de architectuur en kunstnijverheid.

Het Bauhaus, officieel gaande bij de benaming Staatliches Bauhaus Weimar, zag in 1919 het levenslicht als resultaat van een langdurige beweging vol pogingen om de ontwerpstudies in Duitsland te veranderen. De onderwijsinstelling die ontstond was een combinatie van de academie voor de schone kunsten, een school voor de ambachten, het ideaal van de middeleeuwse werkplaats en de geest van de gilden.¹⁶⁶ Teruggaand op de romantische idealen handelde het Bauhaus volgens een visie die tegengesteld was aan de academie. Waar laatstgenoemde uitging van een basisredenering dat objectieve kennis en vaardigheden werden vergaard door voort te borduren op bekende theorieën, voelde het Bauhaus de behoefte om het wiel opnieuw uit te vinden. Het uitgangspunt was om aspirant-architecten in volledige artistieke vrijheid en met een frisse blik bouwconstructies en situaties te laten analyseren. Vandaar ook dat noch de geschiedenis van de kunst, noch de geschiedenis van de architectuur op inhoudelijke wijze werden onderwezen aan deze onderwijsinstelling.¹⁶⁷ In de geest van de oprichter Walter Gropius (1883-1969) was de voornaamste missie van het Bauhaus om de nieuwe generatie van architecten te trainen.¹⁶⁸ Zijn voorstelling was dat al op de lagere school handvaardigheid werd gedoceerd en dat de kunstacademies werden hervormd tot ambachtelijke

¹⁶⁴ Crinson en Lubbock (1994), 39.

¹⁶⁵ Wendt (2008), 13.

¹⁶⁶ Crinson en Lubbock (1994), 91.

¹⁶⁷ Idem, 93.

¹⁶⁸ Goldstein (1996), 5.

werkplaatsen waar studenten een leerwerktijd doorliepen. Hij wilde de kunst terugbrengen naar de kunde van het ambacht en schroomde er daarbij niet voor om net als de Engelse voorgangers multidisciplinair werken voorop te stellen. Alle beeldende kunsten evenals de toegepaste kunst beschouwde hij als essentiële componenten voor goede bouwkunst.¹⁶⁹ Hierover stelde Gropius:

*“Het Bauhaus streeft ernaar om architecten, schilders en beeldhouwers van alle niveaus te scholen op alle niveaus, op basis van hun eigen mogelijkheden en er zo op toe te zien dat zij veranderen in bekwame ambachtslieden of autonome kunstenaars. Het streeft er ook naar om een groep van zowel vooraanstaande professionals als aanstormende talenten te creëren die in staat zijn om een gebouw in zijn totaliteit te ontwerpen – het skelet, de afwerking, de decoratie en de inrichting – alles in gelijkgestemde geest...De school staat de werkplaats ten dienste en zal eens daarin opgaan.”*¹⁷⁰

Het Bauhaus onderwijs was zo vormgegeven dat studenten verschillende fasen doorliepen. Ieder van deze was een afspiegeling van de gangbare praktijk in de middeleeuwen. Van groot belang was de zogenaamde ‘Vorkursfase’, die in 1920 werd ingesteld voor eerstejaarsstudenten. Deze fase was bedoeld om de individuele creativiteit te stimuleren door studenten een serie van opdrachten voor te leggen waarmee zij leerden abstracte relaties tussen vormen te doorgronden. Hierdoor vergaarden zij kennis over materialen en verkregen inzicht in kleurenleer. Gaandeweg volgden meer complexere studies zoals de abstracte analyse van oude meesters in termen van wiskundige proporties en ritmes. Het doel was om studenten te reinigen van enige vooroordelen en hen met deze wedergeboorte te ontwikkelen tot probleemoplossende, innovatieve en expressief vrije denkers.¹⁷¹

Nadat de artistieke autonomie was bewerkstelligd, werden de studenten onderricht in de verschillende ambachten en kregen zij een oriëntatie op het werkveld en de nodige bedrijfskundige aspecten die daarmee samenhingen. Ze studeerden in werkplaatsen waar zij volgens de traditie van de middeleeuwse praktijk inzicht verworven onder leiding van een docent die nu meester werd genoemd. Door aanhoudende financiële problemen en organisatorische beslommingen was er echter lange tijd geen sprake van een sterke verwezenlijking van bovengenoemd ideaal. De enige échte praktijkervaring die aspirant-architecten gedurende de beginjaren van het Bauhaus onderwijs opdeden was een werkopdracht in de persoonlijke werkplaats van Walter Gropius.¹⁷² De gewenste verbintenis met de industrie was eveneens nog niet naar behoren.

2.5.5. Architectuur begint waar techniek eindigt

Vanaf 1925 onderging het Bauhaus echter grote veranderingen die mede werden geïnitieerd door de verhuizing van de onderwijsinstelling van Weimar naar Dessau. Deze nieuwe locatie werd gekozen mede omwille van de grote woningnood die de stad kende en waardoor deze een luisterend oor bood voor Gropius’ ideeën over de mechanisering en rationalisering van de woningbouw. Om actief in te spelen op de noden van de nieuwe samenleving veranderde in de daaropvolgende jaren de focus van

¹⁶⁹ Bättschmann (1977), 180.

¹⁷⁰ Bax (1991), 30

¹⁷¹ Crinson en Lubbock (1994), 93.

¹⁷² Idem, 91.

het onderwijs. Door de opkomende industriële sector, die hoog op de politieke agenda van de Duitse regering stond, richtte zij zich nadrukkelijk op het realiseren van een verbinding tussen architectuur en industrie. De uiteindelijke vorm die het Bauhausonderwijs aannam kende een voorloper in het educatieve verhaal *Histoire d'un dessinateur* (1879) van de architect Viollet-le-Duc (1814-1879). Daarin geeft het fictieve karakter Marjorine aan zijn leerling, de kleine Johannes, onderwijs dat er niet op is gericht om van hem een kunstenaar te maken, maar juist om zijn aangeboren talent en intellect in te zetten ten dienste van de samenleving. Zijn meester laat Johannes de wereld zien en op zijn reis leert hij de verprutste architectonische bouwwerken uit de klassieke oudheid evenals degene die zijn ontstaan onder het egoïstische bewind van Lodewijk XIV te corrigeren. In lijn met de verwachting wordt Johannes na zijn opleiding geen kunstenaar, maar ontwerpt hij modellen voor industriële producten en droomt hij van de oprichting van een leercentrum waar ontwerpers tot de innovaties kunnen komen waar het land naar verlangt.¹⁷³

Net zoals dat in het verhaal van Le Duc het personage Johannes zich afzette van de klassieke kunstbeoefening en juist maatschappelijk relevante industriële producten ging ontwerpen, werd er ook door het Bauhaus langzaam voorbijgegaan aan artistieke vrijheid. De scholing en het werk kwamen gaandeweg ter dienst te staan van de samenleving. Er werd afgeweken van de grote nadruk op individuele expressiviteit en plaatsgemaakt voor een focus op de verwetenschappelijking van de ontwerp- en constructiemethoden die ter dienst stonden van het sociaal collectief. De daadwerkelijke samenwerking tussen de studenten en de industriële bedrijven werd nu steeds meer gerealiseerd en vanaf 1927 was er zelfs sprake van een aparte architectuurafdeling. Onder leiding van Hannes Meyer (1889-1954) voorzag deze in de nodige theoretische ondersteuning om de studenten bij te staan in hun opdrachten voor de industrie.¹⁷⁴ Gedreven door zijn communistische achtergrond, stuurde Meyer daarbij het Bauhaus stevig in de richting van de problemen van de massahuisvesting en standaardisatie met als ondersteuning theoretische colleges over sociologie, economie en psychologie.¹⁷⁵ Onder Meyers opvolger, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), slonken de werkplaatsen in hun overige activiteiten en richtte zich zuiver nog op de vervaardiging van producten en bouwmodellen voor de industrie.¹⁷⁶ Leerlingen werkten aan het ontwerp en de technische ontwikkeling van prototypen die door de industrie in massaproductie konden worden genomen. Deze werkwijze resulteerde in producten als de 'zwevende' buisstoel (1926) van Mart Stam. Met deze aanpassingen kreeg het Bauhaus langzaam maar zeker hetzelfde aanzien als een polytechnische hogeschool en in lijn daarmee ging de onderwijsinstelling voortaan ook de ondertitel 'Hochschule für Gestaltung' voeren.¹⁷⁷ Bijgaand werden leerlingen voortaan aangesproken als 'studerenden' en de meesters als professoren.

¹⁷³ Bättschmann (1977), 76.

¹⁷⁴ Bax (1991), 18.

¹⁷⁵ Crinson en Lubbock (1994), 94.

¹⁷⁶ Bax (1991), 24.

¹⁷⁷ Idem, 17.

Het Bauhausonderwijs ging met de jaren dus steeds meer mee in de moderne ontwikkelingen. Voorgaande toont wel hoe aanvankelijk het curriculum nog werd gevoed door het romantische gedachtegoed. Studenten werd daarbij op het hart gedrukt dat een autonome kunstbeoefening een groot en nastrevenswaardig goed was. Dit ideaal maakte echter na enkele jaren plaats voor een focus op de industriële markt en financieel gewin. Een nieuwe garde aanhangers toonden een geloof in de kracht van de technologische wetenschap en verwelkomde bijgevolg de vernieuwingen die het industriële kapitalisme met zich meebracht. Bouwwerken als het eigen onderwijsgebouw in Dessau, ontworpen door Walter Gropius in 1925, werden illustratief voor de definitieve overstap. Men liet de academisch verfijnde en vaak suikerzoete dan wel classicistische bouwsels los en begon te handelen naar een norm van functionaliteit met constructies vol ijzer, glas en beton.¹⁷⁸ Laatstgenoemde kenmerken zouden in de loop van de twintigste eeuw enkel treffender worden voor het moderne stadsgezicht onder invloed van navolgende bewegingen als het Nieuwe Bouwen en de Internationale stijl. Sprekende voorbeelden hiervan worden met name getoond in de ontwerpen van Le Corbusier (1887-1965). Deze architect en stedenbouwkundige werkte in zijn jonge jaren in het atelier van Peter Behrens (1868-1940) in Neubabelsberg, waar hij onder andere in contact kwam met Gropius en Van der Rohe. Al vroeg in zijn carrière raakte Le Corbusier overtuigd van de toegevoegde waarde van standaardisatie en machinale serieproductie, hetgeen hij gedurende zijn verdere carrière zou blijven verheerlijken. Zo ontwierp hij zijn bouwsels vanuit de toepasselijke gedachte dat het zogenaamde ‘machines à habiter’ zouden moeten zijn. Een werk als de Villa Savoye (1931) is daarvan een sprekend voorbeeld, omwille van de uitzonderlijke manier waarop hij in het ontwerp de verkeersfunctie, namelijk het parkeren van een auto, op het gelijkvloers zichtbaar heeft gemaakt. Zeker na de Tweede Wereldoorlog genoten architecten als Le Corbusier groot succes toen de economische omstandigheden leidden tot een verbeterende levensstandaard voor de middenklasse. In navolging ontstond er een toenemende vraag naar nieuwe huizen die in stijl pasten bij de nieuwe tijd.

2.6. Overige ontwikkelingen in de twintigste eeuw

Nadat de romantici het begrip artistieke autonomie een vlucht hadden gegeven, bleef het in de eeuwen daaropvolgend een kenmerkende rol spelen in de kunstwereld. Met iedere nieuwe tijdsperiode verhielden aanhangers zich, geïnspireerd door deze idealen, tot de maatschappij waarin deze leefden. Zij die behoorden tot de Arts and Crafts movement waren al voorbeelden van hoe het ideaal in de modernistische tijd tot uiting werd gebracht in nieuwe beoefeningen van de professie. Daar hield de navolging echter niet op. Zeker toen de latere navolgers van het Bauhaus zich begonnen toe te leggen op het vervullen van de wensen van de geïndustrialiseerde samenleving werden er harde kritieken hoorbaar. Het romantische gedachtegoed kwam opnieuw bovendrijven en aanhangers hiervan uitten hun betreuren om de koerswijziging en het op afstand rakende ideaal van artistieke autonomie. Ditmaal kwamen er eveneens rebellerende kunstenaars op die zich op hun beurt eind jaren zestig en

¹⁷⁸ Meyers en Copplestone (1986), 763.

begin jaren zeventig keerden tegen dit modernisme en vooral de maatschappelijke wil waar zij onderhevig aan waren geworden. Net zoals dat eerder bij de romantici was gebeurd werd er opnieuw getwijfeld aan de originaliteit en oprechtheid van een door het publiek geliefde kunstvorm. Er kwam een nieuwe generatie kunstenaars op die pretendeerde het anders te gaan doen met meer oog voor artistieke vrijheid. Op onschuldige wijze begonnen wereldwijd enkele architecten de strenge regels en strikte manieren van het modernisme te verwerpen. Heden ten dage bekend als de postmodernisten en de deconstructivisten, vervaardigden architecten als Charles Moore (1925-1993) bouwsels als het Piazza d'Italia (1978). Zij toonden hiermee eveneens zowel de modernistische als de academische conventies niet voor lief te nemen. Zij uitten hun pleidooi voor vrije expressie onder andere door historische verwijzingen en ornamentiek terug te brengen in het architectonische straatbeeld.

Sinds de opkomst van de romantici aan het einde van de achttiende eeuw deed zich een opeenvolging van anti-academische kunstbewegingen voor. Ieder van hen wilden met hun innovatieve denk- en handelingswijze het belang van artistieke autonomie voor de kunstwereld onderstrepen. Dit van oorsprong romantische gedachtegoed groeide met de jaren dan ook uit tot een traditie in de kunstwereld, één waarnaar kunstenaars zich bewust gingen verhouden. Aan het einde van de twintigste eeuw was het zelfs de norm geworden om als kunstenaar te rebelleren en ernaar te streven in volledige autonomie de eigen unieke inzichten te delen met de wereld. De kunstenaar en zijn product stonden op zichzelf en waren onconventioneel, aldus de nieuwe norm. Dit drukte ook een stempel op de inhoud van de vakken in het West-Europese architectuuronderwijs. In de daaropvolgende decennia zou namelijk het uitgangspunt van artistieke autonomie ook zijn intrede maken in het geïnstitutionaliseerde systeem, al zij het gehuld in een wetenschappelijk jasje. Nog immer wenste men de maatschappelijke status van de architect namelijk te vergroten door de wetenschappelijke theorie achter de bouwwerken en ontwerpen te benadrukken. Architecten wensten net als degenen die een medicijn- of rechtenstudie hadden genoten voorzien te zijn van status en verantwoordelijkheid.¹⁷⁹

In de laatste decennia van de twintigste eeuw begon de moeite voor een dergelijke status te lonen. Na de grote wereldwijde oorlogen dienden er in hoog tempo huisvestingsprogramma's te worden ontworpen en uitgevoerd. Deze belangrijke rol wisten de architecten naar zich toe te trekken. Door de helpende hand die zij boden in deze tijd van wederopbouw steeg bijkomend hun (lokale) autoriteit al snel. Architecten begonnen de gemeentelijke afdelingen voor ruimtelijke ordening te leiden en via deze weg ook de moderne bebouwde maatschappij te vormen naar hun idealen.¹⁸⁰ Daarnaast was het in werking treden van specifieke wetgeving een andere ontwikkeling die de architect sterkte in zijn status en hem unieke privileges gaf binnen de bouwprofessie. Zo werd, verankerd in Europese wetgeving, in 1987 de Wet op de architectentitel in Nederland van kracht.¹⁸¹ De wet gaf duidelijkheid over de inhoud van het beroep in binnen- en buitenland en betekende voor het onderwijs dat er nauwkeurig

¹⁷⁹ Kostof (1977), 214.

¹⁸⁰ Crinson en Lubbock (1994), 4.

¹⁸¹ Wendt (2008), 10.

omschreven eisen werden gesteld aan het curriculum. Hiermee ging een eeuwenoud streven om aan de ‘vogelvrijheid’ van de titel teniet te doen in vervulling.¹⁸² De ontwikkelingen sterkte de architect in zijn status en unieke privilege binnen de bouwprofessie. Zoals gezegd had dit natuurlijk ook een weerslag op het architectuuronderwijs. Met de nieuwe status van de architect ging namelijk gepaard dat deze zich diende te blijven ontwikkelen om zich te kunnen profileren als innovatief en maatschappelijk relevant. Achter de schermen van de academies en andere onderwijsinstellingen werd er daarom hard gewerkt aan een heldere en vastomlijnde structuur van het curriculum. Niet langer waren er nog verscheidene routes mogelijk tot toelating tot de professie, maar was er sprake van één uniform systeem, bestaande uit voltijdsopleidingen aan door de staat erkende onderwijsinstellingen.¹⁸³ In navolging van het, inmiddels tot traditie geworden, Beaux-Arts curriculum en de idealen van artistieke autonomie werd er les gegeven in constructie, ordenstijlen, ontwerpen, tekenvaardigheden, compositie, studies van decorum en perspectief.¹⁸⁴ Ambachtelijke training, bijvoorbeeld als metselaar, was waardevol, maar mocht niet langer in de plaats komen van de algemene vorming. Dave Wendt stelt hierover:

*“De universitaire opleiding moet niet als een soort betere, maar als dé opleiding van de architect worden beschouwd. De architect moet iemand zijn van eruditie, en dat zal in verhoogde mate moeten gelden voor een architect met een beschermde titel.”*¹⁸⁵

Ironisch genoeg kwam door het nieuwe uniforme academische systeem vanaf de late jaren negentig de architect tot op zekere hoogte juist steeds verder van de gemeenschap af te staan. De aspirant-architect werkte namelijk hoofdzakelijk op basis van zijn eigen voorkeuren en met artistieke vrijheid binnen de muren van de onderwijsinstelling aan opdrachten. Nu deze niet meer veelvuldig in contact stond met het werkveld, groeide de opinie dat, zoals uit het eerste hoofdstuk wel is gebleken, steeds meer het innovatieve en vooral het aan de maatschappij gebonden karakter van de professie werd tegengewerkt.

De afgelopen jaren is, gestimuleerd door het beleid van de Rijksoverheid, de aandacht daarom verschoven van een esthetisch ideaal naar meer sociaal en economische factoren. Er gaat een nadrukkelijke belangstelling uit naar het leefmilieu van de mens en de wijze waarop de gebouwde omgeving daaraan gestalte geeft en deze zelfs optimaliseert. Deze mentaliteit sluit nauw aan bij wat de bekende Nederlandse architect Piet Blom (1934-1999) heeft beschreven met de stelling dat “architectuur niet slechts de creatie van een plek om te leven is, maar vooral een manier om een gemeenschap te scheppen”.¹⁸⁶ Om de marktprofilering van de architect niet verder in de weg te staan zijn er in lijn met deze mentaliteit recentelijk, eveneens op aandringen van de Rijksoverheid, grote en kleine wijzigingen doorgevoerd in het curriculum van architectuuropleidingen aan hogescholen en universiteiten.

¹⁸² Wendt (2008), 71.

¹⁸³ Crinson en Lubbock (1994), 154.

¹⁸⁴ Idem, 5.

¹⁸⁵ Wendt (2008), 80.

¹⁸⁶ <http://www.archdaily.com/tag/crowdfunding>, (geraadpleegd op 2 januari 2016)

Hoofdstuk 3

De kunst gescheiden van het leven

Door kunstenaars en theoretici wordt er al jaren gedebatteerd over de betekenis van autonomie in de kunstwereld. Door de recente overheidsbezuinigingen op de kunstsector is dit begrip weer zeer actueel geworden. Ditmaal wordt het in het bijzonder afgezet tegenover de focus op ondernemerschap. Reeds heeft dit onderzoek al tot interessante bevindingen geleid door zowel een uiteenzetting van het overheidsbeleid als een historische schets van het architectuuronderwijs te presenteren. De informatie die hieruit is voortgekomen biedt genoeg stof tot nadenken over de herkomst van het autonomiebegrip, de aard van het architectenberoep en wat het betekent om ondernemer te zijn. In tegenstelling tot wat in het eerste hoofdstuk wordt gepresenteerd en waarbij laatstgenoemde vooral een kapitalistische connotatie krijgt, blijkt uit de voorgaande bladzijdes dat het ondernemerschap komt in veel gedaanten. Zo bleek dat de romantici dan wel geen economisch gewin nastreefden, maar zich met hun duidelijke visie en voortvarende inzicht wel degelijk ondernemers toonden. Alvorens in dit hoofdstuk een reeks nieuwe bevindingen de revue zal passeren, dient te worden onderstreept dat iemand zich een cultureel ondernemer toont wanneer deze actief handelt. Een kenmerkende aspect toont zich ook in het gegeven dat deze zichzelf een doel stelt en met inzet en gedrevenheid streeft naar realisatie hiervan (bijlage 1).

Dit hoofdstuk zal uiteenzetten aan welke universele voorwaarden de kunstenaar te allen tijde dient te voldoen om aan de vereisten van zijn professie tegemoet te komen. Op basis hiervan zijn er enkele opmerkingen te plaatsen bij de artistieke autonomie en of verwezenlijking hiervan zich wel realistisch toont. In navolging van de drie dimensies van het autonomiebegrip die Andrea Fraser heeft weten te ontrafelen, zal het begrip nader in beschouwing worden genomen. De historische bevindingen uit voorgaand hoofdstuk dienen daarbij als belangrijke bronnen van argumentatie en reflectie. In lijn met de visie van Joost de Bloois zal het begrip ook vooral ten opzichte van haar functioneren in het publieke domein kritisch worden gezien. Ten slotte wordt er aan het einde van dit hoofdstuk op weloverwogen wijze een standpunt ingenomen in de hedendaagse discussie. Gereflecteerd wordt er tevens op de vraag of het beleid wel of geen aansluiting vindt bij de aard van het kunstenaarschap.

3.1. De politiek-esthetische dimensie

Zoals in het tweede hoofdstuk ter sprake is gebracht, zetten de romantici zich in de achttiende eeuw sterk af tegen de dwang en eisen die aan hun kunst werden gesteld door de leidende figuren in de maatschappij. Volgens hen diende het artistieke domein en alle esthetische criteria en beslissingen die de kunstenaar moest maken niet te worden aangetast door instanties als de Kerk, de staat of de burgerij.¹⁸⁷ Bijgevolg benadrukten zij dat de kunstenaar de vrijheid diende te genieten om expressie te geven aan zijn eigen innerlijke stem en zich op originele wijze diende te kunnen uiten. Niet verrassend

¹⁸⁷ Winkel (2013), 143.

zetten de romantici zich dan ook met een eigen ontwikkelde stijl af tegen de vormtaal zoals die gangbaar was aan de academies en die talloze keren voor propagandistische doeleinden was gebruikt.

Sinds de romantici het autonomiebegrip en de expressieve vrijheid hebben benadrukt zijn deze idealen in de kunstwereld uitgegroeid tot fundamentele waarden. De kunstenaar fungeert als principieel hoeder van het moderne ideaal dat een ieder vrij moet zijn om de persoonlijke ideeën en gevoelens tot uiting te brengen op een eigen gewenste manier met een zelfverkozen vormtaal. Niemand zou moeten worden gehinderd door enige censuur op de stijl waarin deze werkt. Socioloog Ruben Jacobs noemt dit gemakshalve het ‘primaat van het unieke’. Hiermee doelt hij op de diep gewortelde moderne taak van de kunstenaar om het ideaal van vrije authenticiteit te tonen.¹⁸⁸ In lijn met deze bevindingen wordt het volgende pleidooi voor artistieke autonomie geformuleerd:

De focus op autonomie zal de kunstenaar in staat stellen om in alle vrijheid van censuur en in zijn eigen vormtaal zijn innerlijke gevoelens en denkbeelden tot uiting te brengen.

3.1.1. De gedwongen zwijger

De nadruk op artistieke autonomie in z’n algemeenheid, maar in het bijzonder de esthetische autonomie, dient in verband te worden gebracht met de algemenere waardering van individuele autonomie die vanaf de Romantiek en zeker in de moderne tijd sterk wordt benadrukt. Wie twee eeuwen na de kenmerkende uitspraken en handelwijzen van de romantici de balans opmaakt zal concluderen dat de strijd voor het individu en het bijbehorende ideaal van expressieve autonomie zeker navolging heeft gekregen. Dit gaat niet in de minste plaats op omdat sinds de invoering van de wet op vrijheid van meningsuiting in menig westers land de persoonlijke vrijheid van het individu aanzienlijk is toegenomen.¹⁸⁹ De Vlaamse socioloog Rudi Laermans beschrijft hoe binnen de westerse cultuur sindsdien de notie van individuele zelfstandigheid tot grote hoogte is gestegen en tot een centrale waarde is geworden van de moderne, liberale verbeelding.¹⁹⁰ In navolging van de sociologie van de Duitse econoom en socioloog Max Weber (1864-1920) en zijn analyse van de functionele zelf-differentiatie, betekent dit volgens Laermans dat een persoon zichzelf de vrijheid toekent om zowel in de privé als in de publieke ruimte in de eigen verkozen vorm de persoonlijke mening te uiten.¹⁹¹

Gelet op bovenstaande wordt het toekennen of juist ontzeggen van de artistieke autonomie van een kunstenaar door critici in verband gebracht met algemene noties van individuele vrijheid en in het bijzonder de mate van vrijheid van meningsuiting.¹⁹² Ieder verschijnsel dat deze vrijheid mogelijk in de weg staat wordt daarom afgekeurd, waaronder dus ook nadrukkelijk enige censuur op de kunsten.

Zoals Hans van den Heuvel beschrijft wordt censuur uitgeoefend ter bescherming van de veiligheid van de staat, de openbare orde en de goede zeden.¹⁹³ Hoe deze categorieën worden ingevuld en

¹⁸⁸ Jacobs (2014), 51.

¹⁸⁹ Idem, 56.

¹⁹⁰ Laermans (2013), 82.

¹⁹¹ Idem, 83.

¹⁹² Pronk en Schuijt (ed.) (1992), 7.

¹⁹³ Idem, 62.

beoordeeld, is afhankelijk van de mentale cultuur van een samenleving. Iedere samenleving kent een aantal van deze bovenindividuele, confessionele en burgerlijk-esthetische morele waarden, normen en conventies. Deze dienen het bestaande systeem van menselijke omgang in goede banen te leiden of op een aanvaardbaar moreel peil te houden.

Censuur geschiedt op vele manieren, waarbij één van de bekendste die van het overheidstoezicht is. Zoals het voorgaande hoofdstuk wel toont was lange tijd de vrijheid van meningsuiting geen vast gegeven en gingen kunstenaars gebukt onder de censuur die de politieke machthebbers van weleer uitoefenden. Zij bepaalden hoe een kunstenaar werd opgeleid, wat voor een werk hij vervaardigde en welke boodschap deze uitzond. Een zeer treffend voorbeeld daarvan was het handelen van Lodewijk Napoleon (1778-1846), die trachtte een geïnstitutionaliseerd architectuuronderwijs in Nederland te realiseren. De Nederlandse bouwkunst, met haar ambachtelijke, burgerlijke karakter en minimale hofcultuur, toonde namelijk niet de allure en macht die hij zich wenste. Daarom trachtte hij naar Frans voorbeeld enkele top-architecten op te leiden in de monumentale bouwkunst. Een ander welbekend voorbeeld is de zogenaamde ‘Entartete Kunst’ die werd vertoond ten tijde van het Nazi-regiem (1933-1945). Met speciale tentoonstellingen werden er sociale boodschappen gedeeld met het publiek en tevens werd ermee de norm bepaald voor de kunstwereld door juist alles te tonen waarnaar eigentijdse kunstenaars niet dienden te streven. Toen echter eenmaal de vrijheid van meningsuiting onderdeel werd van het handelen van menig overheid in de westerse wereld werd ook de politieke censuur op de kunst teruggedrongen. In Nederland werd het met de grondwetswijziging van 1983 bijvoorbeeld verboden om theatervoorstellingen te verbieden op grond van de inhoud. Dit neemt echter niet weg dat sinds de invoering van dergelijke wetten kunst nog immer met dit verschijnsel wordt geconfronteerd. Eén andere belangrijke partij die namelijk in staat is tot censuur is de samenleving. Het betreft hier vooral een verschijnsel dat nog het beste kan worden aangeduid als ‘sociale censuur’. Hierbij werken burgers de artistieke uitingen van kunstenaars tegen. Te allen tijde heeft het publiek zich gemengd in de wereld van de kunsten en hun oordeel geuit. In de westerse wereld gold daarbij dat de erfenis van de Kerk lange tijd het mentale klimaat bepaalde en dat de christelijke normen en waarden een grote stempel drukten op artistieke werken. Het nodige iconoclasme werd daarbij niet geschuwd en dit had een weerslag op de stijl en inrichting van menig kerkgebouw evenals vele andere artistieke werken.¹⁹⁴ Door secularisatie en individualisering ontstond er enige tijd geleden een nieuw mensbeeld, waarbij opnieuw sommige kunstwerken werden gezien als beledigend en provocerend.¹⁹⁵ Een treffend voorbeeld is de *Venus voor de spiegel* (1647-1651) van de Spaanse schilder Velázquez (1559-1660). Terwijl het op zaal hing in de National Gallery in Londen werd dit werk namelijk aangevallen door de suffragette Mary Richardson in 1914.¹⁹⁶ Eeuwenlang kon artistiek werk dus rekenen op morele veroordeling, gevolgd door vernietiging of verbanning uit het culturele en maatschappelijke leven.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Camille (1998), 140.

¹⁹⁵ Pronk en Schuijt (ed.) (1992), 67.

¹⁹⁶ Camille (1998), 139.

¹⁹⁷ Pronk en Schuijt (ed.) (1992), 22.

Heden ten dage is het monopolie van religieuze en wereldbeschouwelijke instituties op het gedachtegoed van de bevolking vrijwel volledig verdwenen. Dit neemt niet weg dat het publieke discours inmiddels wordt gevoerd over de vroegere grenzen van de verzuiling heen.¹⁹⁸ Stijlideoën en vormtalen dienen nu aan de kapitalistische en geïndividualiseerde bevolking te worden ‘verkocht’. Door dit marktmechanisme zijn kunstenaars nog steeds onderhevig aan een zekere sociale censuur.¹⁹⁹

In de ogen van eerder aangehaalde critici dienen kunstenaars echter aan zo min mogelijk beperkingen onderhevig te zijn die door overheden dan wel burgers aan de kunst zijn opgelegd. Vanuit deze redenering wordt ook het cultureel ondernemerschap afgedaan. Dit voortvloeiende van de politieke censuur belet volgens hen namelijk de kunstenaar om zijn stijl ongehinderd te ontwikkelen en dwingt deze om idealen na te streven die niet door henzelf maar door politici zijn bepaald. Critici grijpen daarom terug op de klassieke vrijheid om zo de onafhankelijkheid van de kunstenaar tegenover de dwingende wil van particulieren en overheid te markeren.²⁰⁰ Het belang van de vrijheid van meningsuiting wordt in dit onderzoek niet ontkend. Wel dient de vraag te worden gesteld of een kunstenaar op esthetisch vlak echt vrij kan handelen. Is het mogelijk om op geen enkele wijze rekening te hoeven houden met de sociale realiteit? Een beschouwing van de professie toont zich op dit vlak interessant.

3.1.2. Een taal om te begrijpen

In hun gedrevenheid om de esthetische vrijheid van kunstenaars veilig te stellen, gaan critici nogal eens voorbij aan de eigenlijke aard van het kunstenaarschap en alle sociale voorwaarden die daarmee gepaard gaan. Er is namelijk sprake van een lange relatie tussen kunst en de maatschappij. Hierbij heeft de kunstenaar zich met zijn stijl immer op specifieke wijze tot de samenleving verhouden.

Het benadrukken van de artistieke autonomie ontstond in een tijd waarin kunstenaars het verlangen voelden om niet langer volgens de normen van de academie en de elite in de samenleving te werken en propaganda te verkondigen. Zij wensten juist met hun kunst te wijzen op de grote maatschappelijke tekorten. Hoewel uit de hedendaagse interpretatie van het begrip anders kan worden opgemaakt, betekende autonomie volgens de romantici niet dat kunst zich afzijdig diende te houden van de samenleving. Noch betekent het dat uitsluitend de zielenroerselen van de kunstenaar het onderwerp van zijn werk dienen te vormen. Weliswaar maten de romantici zich een eigen vormtalen aan, maar dit was een middel om het publiek wakker te schudden en te confronteren met de onrechtvaardigheden van de maatschappij. Dit was in hun ogen noodzakelijk, nu laatstgenoemde gebukt ging onder grote veranderingen als gevolg van de Franse revolutie en de industrialisatie.²⁰¹ De romantici wensten zich met hun autonome ideaal dus niet te onttrekken aan de buitenwereld, maar juist ermee te communiceren. Voor de navolgende kunstenaarsbewegingen gold eveneens dat zij te werk gingen volgens deze mentaliteit. Het kan zelfs worden betoogd dat sinds de Romantiek menig kunstenaar zich zelfs enkel meer is gaan toeleggen op maatschappelijk engagement. Kunstenaars hebben telkens weer

¹⁹⁸ Pronk en Schuijt (ed.) (1992), 65.

¹⁹⁹ Idem, 65.

²⁰⁰ Idem, 9.

²⁰¹ Boomgaard (2013), 112.

een unieke vormtaal ontwikkeld om de sociale realiteit tussen kunst en de samenleving ter discussie te stellen.²⁰² Zeer doelgericht daarbij waren de volgers van het Realisme. Deze zette zich met hun kenmerkende stijl af van de gangbare norm van het klassieke academisme om zo de misstanden van het harde arbeidersleven aan de kaak te stellen. Daarnaast waren er postmodernistische architecten, die met hun historische verwijzingen en ornamentiek te midden van de vele rechtlijnige modernistische bouwsels een gewaagde vormtaal afleverden. Deze diende het belang van vrije expressie te tonen. Er dient te worden benadrukt dat de generaties kunstenaars die werkzaam waren in de eeuwen voor de Romantiek in hun eigen recht ook naar deze werkmentaliteit handelden. Zij waren niet uitsluitend volgelingen van de heersende kerkelijke en aristocratische standaarden. Destijds waren kunstenaars er eveneens op gebrand om in stijl en techniek niet alleen de artistieke scheppingen van hun tijdgenoten en voorgangers te overtreffen, maar ook te reflecteren op de maatschappelijke context. Met hun artistieke hoogstandjes poogden zij de eigentijdse samenleving en de volgende generaties verder te brengen. Overzichtswerken over kunst staan vol middeleeuwse en renaissancistische bouwwerken die lof zijn toegezongen omwille van hun unieke vormtaal en innovatieve karakter. Met name in de architectuur komt dit duidelijk tot uitdrukking in het werk van personen als Brunelleschi (1337-1446). Met zijn werken leidde hij tot grote nieuwe artistieke inzichten die het bouwvak ten goede kwamen.

Uit de historie is duidelijk op te maken hoe door de eeuwen heen menig kunstenaar met zijn werken heeft bijgedragen aan de eigentijdse maatschappelijke ontwikkelingen en de bebouwde wereld. Hiertoe behoort zowel de romantische kunstenaar die anderen tracht te overtuigen van het belang van vrijheid, als de architect die zich heeft ingezet voor de verbetering van de eigentijdse leefomgeving. Daarbij geldt dat voor de verwezenlijking hiervan niet alleen de juiste intentie er moet zijn. Naar deze dient ook actief te worden gehandeld. Om een bijdrage te leveren aan de samenleving is het namelijk van belang om rekening te houden met de wensen en het referentiekader van het publiek en de opdrachtgevers. Zoals Ruben Jacobs onderstreept dient namelijk te worden voorkomen dat de sociale boodschap of waarde van het werk verloren raakt in het vertalingsproces. Dit is namelijk het gevolg wanneer de gekozen uitdrukkingvorm in de weg staat dat het eigentijdse publiek de innovatieve gedachte achter het werk oppikt en erop kan reflecteren.²⁰³ Ondanks dat menig kunstenaar naar deze logica handelt, pretendeert de moderne autonome kunstenaar, in zijn weerszin tegen enige vorm van censuur, hieraan voorbij te gaan. Het kan daarbij niet worden ontkent dat de moderne interpretatie van het autonomiebegrip significant afwijkt van de originele visie en bijkomende handelingswijze van de romantici. Een kritische reflectie op het handelen van de moderne autonome kunstenaar toont echter dat ook deze zich niet afzijdig kan houden van de sociale realiteit. Een zekere mate van heteronomie toont altijd verbonden te zijn aan de esthetische vormtaal. Dat geldt ook voor de architect.

De geschiedenis toont dat de architect op esthetisch vlak altijd erg strategisch te werk is gegaan. Zo werden buiten de eigen esthetische voorkeuren om ook sociaal ingegeven aspecten zoals de wensen

²⁰² Jacobs (2014), 69.

²⁰³ Idem, 44.

en referentiekaders van het publiek evenals ontwikkelingen in de kunstwereld in overweging genomen alvorens deze zich toeleegde op een bepaalde stijl. De autonoom kunstenaar wijkt in zijn werkwijze hier niet vanaf. In dit kader is het belangrijk om te benadrukken dat ook dit schare kunstenaars werkt in navolging van een bepaald streven. Volgens de moderne interpretatie van het autonomiebegrip dient de kunstenaar een ongeëvenaarde stijl te ontwikkelen. Deze vormtentaal dient daarmee als bevestiging van het belang van artistieke vrijheid. Om nog meer nadruk op laatstgenoemde te leggen dient de kunstenaar zich ook verre van enige publieke beïnvloeding te houden. De ontoereikendheid van al deze idealen toont zich echter direct. Net als bij ieder ander geldt ook voor de architect dat deze pas in de gelegenheid is om zich af te zetten van de gangbare praktijk en in vrijheid te handelen als deze ook een duidelijk zicht heeft op hoe deze realiteit is vormgegeven en welke aspecten daarin maken dat de vrijheid wordt beperkt. Enige reflectie op de sociale realiteit toont zich dus een noodzakelijkheid, zelfs voor de autonoom kunstenaar. Voor laatstgenoemde geldt namelijk dat alvorens deze tot een eigen esthetische vormtentaal kan komen en het ideaal van vrijheid kan uitdragen, hij zich doelbewust dient te verhouden tot de buitenwereld en net als ieder ander kunstenaar enige kennis dient op te doen over de wensen, referentiekaders en bestaande vormtenten in de buitenwereld. Daarnaast dient de architect zich ook nog eens te bekommeren om de materialen die hem voorhanden zijn en die mede bepalen welke vormtentaal realiseerbaar is. Zoals socioloog Ruben Jacobs bevestigt maakt dit dat zelfs de meest eigengereide abstracte kunstenaar er in zijn streven naar autonomie niet aan ontkomt om een reflectieve houding te tonen om alzo tot een stijl te komen die zijn ideaal van vrijheid symboliseert.²⁰⁴ Hoewel de kunstenaar dus al lang niet meer bij wet wordt beperkt in zijn vrijheid, gaat deze dus nog immer gebukt onder enige mate van censuur. In zijn denken en handelen is deze namelijk nimmer volledig vrij en wordt hij tot op zekere hoogte beïnvloed door de sociale buitenwereld.

Studies van sociale wetenschappers ondersteunen deze bevinding. Daarnaast voegen zij eraan toe dat het mentaal ook onwenselijk is dat de moderne interpretatie van het autonomiebegrip tot in de puntjes wordt nageleefd. Filosoof Charles Guignon waarschuwt ervoor dat een absolute navolging leidt tot een onrealistische grote druk op de kunstenaar om volledig op te gaan in zelfrealisatie en het handelen in de extreme ik-vorm.²⁰⁵ Het voorbijgaan aan enige vorm van reflectie ten opzichte van de maatschappelijke context beperkt de kunstenaar volgens hem in de noodzakelijke voorwaarde om in vol bewustzijn het eigen handelen en zijn esthetische voorkeuren in perspectief te plaatsen en daarmee deze optimaal vorm te geven. Gaat een kunstenaar hier toch aan voorbij, dan schuilt hierin het risico dat men psychisch verloren raakt in een vorm van zelfabsorptie die niets anders brengt dan frustratie en geestelijke druk. Jacobs ondersteunt deze gedachte eveneens. Hij stelt dat dit autonomiebegrip de kunstenaar in een wurggreep kan houden die zijn mentale bewegingsvrijheid uiterst beperkt.²⁰⁶ Ironisch genoeg ligt in de moderne interpretatie van het autonomiebegrip dus het tegenstrijdige risico verscholen dat het de kunstenaar juist beperkt in zijn vrijheid van handelen.

²⁰⁴ Jacobs (2014), 14.

²⁰⁵ Winkel, van (2007), 27 en 28.

²⁰⁶ Idem, 27 en 28.

Een sterk pleidooi tegen het ideaal van esthetische autonomie toont zich dus in het gegeven dat een kunstenaar nooit volledig afgeschemerd van de sociale realiteit te werk kan gaan. Als deze hier wel naar streeft dan dreigt hij niet alleen zichzelf geestelijk te verliezen, maar ook afstand te nemen van de inspiratiebron en het referentiekader van waaruit zijn vormtaal en overige artistieke proces ontstaat. Dit gezegd hebbende, bovenstaande bevindingen leggen vooral de nadruk op hoe op esthetisch vlak de autonomie geen stand houdt. Er kan echter niet worden ontkent dat ook op andere vlakken het streven naar autonomie vereist dat de kunstenaar aandacht heeft voor de maatschappelijke context. Hij dient te voldoen aan zekere voorwaarden die de sociale buitenwereld aan het kunstwerk stelt om op zijn minst in de gelegenheid te worden gesteld te pretenderen in artistieke autonomie te werken. In het hier volgende zal worden onderstreept welke andere sociale handelingen de kunstenaar dient uit te voeren.

3.2. De maatschappelijke dimensie

Conform de romantische zienswijze ging de westerse kunst vanaf het midden van de achttiende eeuw een steeds autonomere koers varen. De romantici wensten met hun kunst politieke noch religieuze belangen te dienen en weigerden daarmee om onder voorwaarden van dergelijke instanties propagandistische boodschappen te verkondigen die verre van hun eigen idealen lagen.²⁰⁷ Hun idee van artistieke autonomie was om de kunst te scheiden van waarden als bruikbaarheid en andere praktische zaken. Dit had als doel om iedere sociale dwang verre van zich te houden.²⁰⁸ In de eeuwen daaropvolgend ontwikkelde deze opvatting zich tot een autonomiebegrip waarbij er steeds meer nadruk kwam te liggen op afzijdigheid van enige mate van maatschappelijke dwang. De gedachte was dat een focus op de buitenwereld, specifiek de markt en al haar nadruk op het vinden van antwoorden op maatschappelijke vraagstukken, de kunstenaar ervan zouden weerhouden te luisteren naar zijn innerlijke creatieve drang. Bijgevolg stond dit ook de ontwikkeling van zijn artistieke autonomie in de weg. In lijn met deze bevindingen wordt het volgende pleidooi voor artistieke autonomie geformuleerd:

De focus op autonomie behoedt de kunstenaar ervan om volgzzaam te voldoen aan de verwachtingen van de samenleving en oplossingen te bieden op bijbehorende maatschappelijke vraagstukken.

3.2.1. De problematiek van authenticiteit

Recente teksten over het vraagstuk van de artistieke autonomie stellen vaak dat autonome kunst een absolute scheiding impliceert tussen kunst en leven, of tussen kunst en de maatschappij. Critici pleiten volmondig voor de vrije ruimte van de persoonlijke verbeelding. Hiervoor dient het eigen emotionele wezen afgezonderd te zijn van enige beïnvloeding door het alledaagse sociale verkeer. De romantische interpretatie van het autonomiebegrip in ogenschouw nemend, dan kan echter niet anders dan worden gesteld dat dergelijke uitspraken berusten op een, weliswaar hardnekkig, misverstand.²⁰⁹ De romantici, maar zeker ook daaropvolgende generaties kunstenaars zoals de Realisten, wensten naast de artistieke

²⁰⁷ Laermans (2013), 81.

²⁰⁸ Steyerl (2012), 53.

²⁰⁹ Winkel, van (2013), 138

ook maatschappelijke grenzen te overschrijden.²¹⁰ Zoals reeds bij de politiek-esthetische dimensie is aangekaart, kan de kunstenaar zich niet afzijdig houden van de samenleving. Hij dient zich er, tot op zekere hoogte, mee te engageren om aldus op een beeldende manier deze te kunnen analyseren, te bekritisieren en zich zelfs ervan te kunnen afzetten. Om echter ook daadwerkelijk hiertoe in staat te zijn is er naast de nood voor enig reflectievermogen nog een andere voorwaarde van het kunstenaarsvak te benoemen die het werken in autonomie in de weg staat. Opnieuw toont deze zich sociaal van aard.

Zoals ook uit de censuurkwestie reeds is op te maken, mag er niet voorbij worden gegaan aan de collectieve structuren die het kunstenaarschap vormgeven. Rudi Laermans beschrijft op gepaste wijze hoe het moderne autonomiebegrip geen recht doet aan de sociale factor van individuele expressie.²¹¹ Zo geldt voor een geëngageerde kunstenaar dat deze pas van maatschappelijke betekenis kan zijn als zijn kunst binnen de openbaarheid wordt beleefd. Socioloog Paul de Beer, onderstreept het sociale aspect nog eens door in zijn meta-analyse *Individualisering zit tussen de oren* (2004) te stellen dat een persoon zichzelf weliswaar beschouwt als een individu die in compleet eigen wil handelt, maar pas als een dergelijk figuur tot zijn recht komt als hij zich verhoudt tot anderen.²¹² Opnieuw toont de heteronomie een spelbreker te zijn voor de artistieke autonomie. Bekend komen te staan als autonoom betekent namelijk dat iemand deze status niet alleen aan zichzelf toekent, maar dat deze pas de volle lading krijgt wanneer anderen in de samenleving dit erkennen. Binnen dit sociale web doet de kwestie van reputatievorming haar intrede.

3.2.2. De magneet die reputatievorming heet

Socioloog Ruben Jacobs stelt dat de kunstwereld is te beschouwen als een markt waar individuen kunnen ‘shoppen’ voor zelfverwezenlijking, zelfcreatie en reputatievorming.²¹³ De gedachte is dat deze consumptiemarkt de kans biedt aan zowel kunstenaars en kunstkopers evenals andere actoren om zichzelf te zijn of te worden. Daarnaast stelt het in de gelegenheid om de eigen persoon ook te uiten aan anderen. Zo kan het een kunst koper in de gelegenheid stellen zichzelf te uiten als een fortuinlijk man met een groot aanzien. Anderen kiezen ervoor om een reputatie te vestigen als maatschappelijk betrokken door zich te engageren met sociaalkritische kunst. Net als bij zoveel andere producten geldt dus ook voor de kunst dat het een goed is dat door personen wordt gebruikt om zich te identificeren en in de sociale buitenwereld een zekere status te vestigen. Het was aan kunstenaars, waaronder ook de architecten, om vooral op dit laatste punt, namelijk het belang van reputatie, hun voordeel te behalen.

Kunstenaars van alle tijden hebben zich als ware ondernemers actief beziggehouden met hun reputatie. Zij zouden werken vernietigen die in hun ogen niet van voldoende kwaliteit waren of zij zouden deze bestempelen als ‘onaf’ en ze proberen uit de publieke rotatie te houden.²¹⁴ Zoals de historische schets wel toont, waren architecten ook meer dan eens bereid onder andere voorwaarden te

²¹⁰ Winkel, van (2013), 142.

²¹¹ Laermans (2013), 82.

²¹² Jacobs (2014), 56.

²¹³ Idem, 58.

²¹⁴ Becker (1982), 357.

werken en zich een zekere reputatie aan te meten als de omstandigheden daarom vroegen. Zo stapten de middeleeuwse architecten af van de status die hun Romeinse voorgangers nog hadden gekend als geleerden en maten zich de reputatie aan van een simpel ambachtsman. De omstandigheden vroegen namelijk om een man van het volk. Hij diende niet stil te staan om intellectuele vragen te stellen, maar simpelweg zijn handen uit de mouwen te steken. Met de komst van de bloeiperiode van de renaissance mat de architect zich een andere reputatie aan, passend bij de wensen uit de maatschappij. Ditmaal ontwikkelde hij zich tot een geleerde die zich kon meten aan de hoogwaardige intellectuelen naar wie de klassieke auteurs al refereerden in hun geschriften. In de daaropvolgende eeuwen zou onder het gezag van de Franse aristocratie de nadruk op de reputatie van architect als geleerd heer enkel groter worden. Velen van hen streefden naar de gratie van deze opdrachtgever om alzo aanzienlijke commissies toebedeeld te krijgen. Een gepaste reputatie heeft zich dus immer van belang getoond.

Voor al deze generaties geldt dus dat zij met hun kunst een zekere positie willen genereren in de samenleving. Om dit ook daadwerkelijk te realiseren is het echter zaak dat zij hun boodschap, of deze er nu een is van engagement of autonomie, delen met de buitenwereld. Bijgevolg toont het zich niet alleen een noodzakelijkheid om de juiste vormtaal te vinden, maar dus ook dat kunstenaars een zekere reputatie weten te vestigen en te verspreiden. Anders dan bovenstaande voorbeelden doen lijken toont dit zich niet gemakkelijk realiseerbaar. Howard Becker erkent de complexiteit hiervan:

*“What is not distributed is not known and thus cannot be well thought of or have historical importance. The process is circular: what does not have a good reputation will not be distributed.”*²¹⁵

De historische schets toont hoe de kunstenaar zich immer uiterst bewust waren van deze voorwaarden. Deze dreven hen ertoe actief en met een strategische blik te handelen. Zo maakten de aanhangers van de Romantiek erg bewuste keuzes omtrent het soort werk evenals het imago van het kunstenaarschap dat zij in de buitenwereld wilden vestigen. Toch dreef de noodzaak tot reputatievorming zelfs hen ertoe om, hoe ironisch ook, heil te vinden in de bourgeoisie als afnemende en distribuerende partij.²¹⁶ De uitspraak dat het doel de middelen heiligt lijkt hier dus op z'n plaats. Als ware ondernemers zetten zij hun ongenoegens opzij om zo de kans te krijgen een reputatie te vormen die werd omarmd door het publiek. Deze stelde hen in staat een podium te betreden en bijkomend hun boodschap te verspreiden.

Zoals professor Jerome McGann op gepaste wijze opmerkt, maakt dit dat de kunst van de romantische beweging niet wezenlijk anders was dan die uit andere historische periodes als de renaissance.²¹⁷ Voor opvolgende bewegingen zou dit eveneens niet anders zijn. Zo maten de volgers van het Bauhaus zich een reputatie aan die passend was bij het industrieel kapitalisme dat hoogtij vierde in Duitsland en op de agenda stond van talloze opdrachtgevers. Niet veel later gaf het modernistische publiek juist de voorkeur aan een kunstenaar die bekend stond om zijn zelfdefiniëring en authenticiteit. Waar in het verleden de kunstenaar zich nog een reputatie had aangemeten als

²¹⁵ Becker (1982), 95.

²¹⁶ Mortensen (1997), 86.

²¹⁷ McGann (2006), 108 en 109.

ambachtsman, geleerde of armoedig martelaar, streefde deze nu naar een status als kritische denker. Hij werd iemand die zichzelf en noties van het kunstenaarschap op scherpe wijze analyseerde. In navolging hiervan gingen architecten als Robert Venturi (1925-) met ontwerpen als het Vanna Venturi House (1964) op zoek naar de verschillende betekenislagen van architectuur. Venturi gebruikte daarbij tal van symbolische vormen om herinneringen en tegenstrijdigheden van eerdere bouwsels te vertalen naar een nieuwe onafhankelijke Amerikaanse architectuurvorm. Bijkomend wist hij met uitspraken als “less is a bore”, een parodie op de beroemde uitspraak van Van der Rohe, te voldoen aan de publiekswens en aldus een reputatie te vestigen. Deze leverde hem in 1991 zelfs een Pritzker Prize op.

Het dient daarom te worden beargumenteerd dat de wil en zelfs noodzaak tot reputatievorming een ondernemersvaardigheid is die eigen is aan het kunstenaarsberoep. De historie toont hoe telkens weer er geen sprake was van spontane opwelling, maar hoe opvallend gecalculeerd de kunstenaar was wat betreft het vestigen van een reputatie. Deze zou hem namelijk in de gelegenheid stellen om een specifieke boodschap te delen met de buitenwereld. Becker onderstreept dit herhalende aspect:

*“So the end point of the sequence in which an art turns into a craft consists of younger, newer, rebellious artists who refuse to play the old game and break out of its confines.[...] They produce or discover new exemplars, new great works that furnish a new standard of beauty and excellence, works which require a different set of skills and a different kind of vision.”*²¹⁸

Wanneer de kunstenaar zich niet naar deze universele voorwaarde verhoudt, dan zijn er consequenties. Historische overzichten staan vol voorbeelden die onderstrepen dat de kunstenaar zijn reputatievorming in de weg stond doordat hij zijn artistieke vormtaal niet op gepaste wijze conformeerde aan de maatschappelijke conventies. Egbert Dommering haalt het voorbeeld aan van de expositiegeschiedenis van de avant-gardebewegingen. Bewegingen als de impressionisten werden door het eigentijdse publiek niet geaccepteerd en zelfs verbannen uit het officiële circuit. Bijgevolg situeerden deze kunstenaars zich rondom de eigen opgerichte zogenaamde ‘salons des refusés’. Deze zouden pas later een goede reputatie genieten en door de belangstelling wezenlijke veranderingen weten te realiseren in de kunstwereld.²¹⁹ Dergelijke conflicten spelen ook in de architectuurwereld, zoals bij het Piazza d’Italia (1978). Weliswaar wordt dit plein nu beschouwd als iconisch voor het postmodernisme, maar het werd bijna niet gerealiseerd. Zowel de eigentijdse investeerders als het publiek liepen niet warm voor het ontwerp en toonden weinig vertrouwen in de gekozen vormtaal die volgens hen nooit het doel, namelijk om de leefbaarheid in deze achtergestelde buurt in New Orleans te vergroten, kon realiseren. Buiten de schare aan artistieke volgelingen werd de vormtaal van deze kunstenaars niet direct omarmd door het grote publiek. Door het conflict tussen de stijl en hun eigen referentiekader pikten zij de inhoudelijke boodschap niet op en kende het niet de gewenste reputatie toe.

Iedere kunstenaar dient dus ergens in zijn carrière zichzelf een zekere reputatie toe te kennen en zich hiermee te verhouden tot de markt. Zoals reeds verondersteld en door socioloog Hans Abbing

²¹⁸ Becker (1982), 297.

²¹⁹ Pronk en Schuijt (1992), 24.

onderstreept, wordt het voor kunstenaars pas mogelijk zich te profileren als autonoom wanneer anderen in de kunstwereld, zoals het publiek en de critici, hen deze zekere status toekennen. Zij dienen iets bijzonders en een zekere waarde te zien in hun werken of persoonlijkheid.²²⁰ Het verkrijgen van deze erkenning is echter niet gemakkelijk. Zoals het voorgaande wel toont vereist het namelijk dat de kunstenaar actief en met een ondernemende houding naar buiten treedt en streeft naar het verkrijgen van de nodige opdrachten op de zeer competitieve en conjunctuurgevoelige markt. Deze zorgen namelijk voor een constante zichtbaarheid. Pas wanneer de kunstenaar een dusdanig grote status heeft weten af te dwingen dat de samenleving zijn artistiek vrije werken omarmt wordt de autonomie van de kunstenaar niet meer beperkt door deze voorwaarde van reputatievorming. Voor velen, zeker startende kunstenaars, bewijst het autonomiebegrip zich echter ook op dit punt als een bedrieglijke droom en vaak blijven zij immer afhankelijk. Ruben Jacobs benadrukt hoe de kunstenaar, zo ook de architect, veroordeeld is tot de markt als ultieme ontmoetingsplek met de consument. Deze biedt hem namelijk een kans om te voorzien in zijn streven naar individuele zelfbeschikking. Tegelijkertijd stelt deze aan hem echter ook zekere eisen en voorwaarden, waaronder dus op het vlak van reputatievorming.²²¹

Wanneer de tot dusverre besproken dimensies in ogeschouw worden genomen dan kan enkel worden gesteld dat het moderne autonomiebegrip zich op beide punten onrealistisch toont. De reden hiervoor is dat de kunstenaar zich altijd heeft moeten verhouden tot de sociale buitenwereld. Om dit op gepaste wijze te doen wendde hij zich tot ondernemerschapsvaardigheden als reflectievermogen en oog voor reputatievorming. Deze bevinding in acht nemend, kan worden gesteld dat onderwijsinstellingen met de hedendaagse insteek aansluiten bij dit aspect van het kunstenaarsvak.²²² Ondersteund door de Rijksoverheid leggen zij de nadruk op het vergaren van bovenstaande vaardigheden en inzichten. Zij stimuleren studenten om te opereren in een (internationale) creatieve werkomgeving die reeds een zekere reputatie geniet en waar zij niet alleen op artistiek vlak worden geïnspireerd, maar die ook ondersteunt in het vinden van opdrachtgevers. Het opdoen van praktijkervaring toont zich eveneens een passende doelstelling. Dit stelt de toekomstig kunstenaar namelijk in staat kennis op te doen van de bestaande referentiekaders en maatschappelijke ontwikkelingen. Bijgevolg kunnen zij nadenken over hoe zij zich niet alleen kunnen uiten op unieke wijze, maar ook over hoe hun boodschap kan worden weergegeven op een manier die wordt erkend en omarmd door het publiek.

Zowel de doelstellingen als bovengenoemde praktische vertaalslagen zijn modern van aard en door de Rijksoverheid geïnitieerd omwille van financiële overwegingen. Opgemerkt dient echter te worden dat zij slechts de nieuwste toevoeging zijn in een rijtje van historische ontwikkelingen. Zij komen tegemoet aan behoeften en voorwaarden van het kunstenaarschap die zich universeel tonen. Beschikken over een eigenschap als reflectievermogen toont zich relevant voor de kunstenaar in iedere tijdsperiode. Of deze wordt gedreven door een kapitalistische geest of niet, dat maakt niet uit.

²²⁰ Abbing (2005), 60.

²²¹ Jacobs (2014), 58.

²²² Steyerl (2012), 53.

3.2.3. Eén gemeenschappelijk kenmerk

Zoals reeds beschreven, wordt in de hedendaagse interpretatie van het autonomiebegrip een kunstenaar pas als authentiek beschouwd als hij zich niet conformeert aan de maatschappelijke wensen en in alle vrijheid een esthetische vocabulaire ontwikkelt die in de betreffende hoedanigheid nooit eerder tot uiting is gebracht.²²³ De reeds aangedragen argumenten benadrukken echter dat deze notie van autonomie niet komt zonder onjuistheden en een moeilijk te bewerkstelligen realiteit. Wil een kunstenaar tegemoet komen aan de aard van zijn vak, dan dient hij zich te bekommeren om aspecten als vormtaal, het referentiekader van het publiek en het vestigen van een zekere reputatie. Al deze voorwaarden kunnen worden geschaard onder het overkoepelende begrip ‘marktprofilering’. Deze term wijst op de noodzaak voor een kunstenaar om zich te etaleren in de markt en een bepaald imago te ontwikkelen dat in lijn is met de boodschap die een kunstenaar wil uitzenden naar de wereld. De historische schets uit het voorgaande hoofdstuk toont wel dat het architectuuronderwijs op dit punt niet alleen een lange, maar zeker ook een intrigerende geschiedenis kent. Of het nu de theoretische academies betrof die het levenslicht zagen in renaissancistisch Italië of het Bauhaus met haar praktische inslag, iedere instelling poogde de kunstenaar te voorzien van een juiste marktprofilering. Deze diende passend te zijn bij zowel de wensen van de kunstenaar als de eigentijdse omstandigheden. Een weg vinden in de wereld van politieke dan wel sociale censuur en het verkrijgen van een zekere reputatie tonen zich daarvan slechts twee voorwaarden. Er is nog één universele voorwaarde om rekening mee te houden, en wel de beschikking over het nodige financieel inzicht. Evenals bij bovengenoemde is er ook hierbij sprake van een sterke relatie tussen de kunstenaar en de samenleving. Uit de beschouwing van de derde dimensie zal opnieuw blijken hoe een kunstenaar zich met zijn werk niet alleen moet verhouden tot het publiek, maar op letterlijke wijze het zelfs eraan dient te verkopen.

3.3. De economische dimensie

Vanaf het midden van de achttiende eeuw verkondigden de romantici het ideaal van de kunstenaar als een vrij man, iemand die zich niet liet leiden door financiële overwegingen. Aanhangers van de Romantiek richtten zich tegen de inmiddels geïndustrialiseerde maatschappij waarin alles leek te worden bepaald door rede, calculatie en geld. Volgens hen dienden kunstenaars de wil van de klinkende munt en de zakelijke kant van het werkveld los te laten. Desnoods betekende dit een leven als armoedzaaier, maar dit zou volgens hen wel de kans bieden in artistieke vrijheid gevolg te geven aan de eigen expressie. Naar aanleiding van deze romantische idealen groeide de financiële onafhankelijkheid en afkeer van de economische markt met de jaren verder uit tot een ideologische hoeksteen in de kunstwereld.²²⁴ Het ideaal werd zelfs zo hardnekkig gevolgd dat kunstenaars die succesvol opereerden op de markt werden geconfronteerd met wantrouwen. Al snel werden zij ervan verdacht hun artistieke autonomie te hebben opgegeven in ruil voor een solide carrière.²²⁵

²²³ Gielen en DeBruyne (2012), 134.

²²⁴ Byrne (2012), 17.

²²⁵ Gielen en DeBruyne (2012), 130.

In de moderne tijd kwam dit romantische ideaal tot uiting in het gedachtegoed van kunstsociologen als Pierre Bourdieu (1930-2002). In zijn veldtheorie beschrijft hij de kunstwereld als een veld dat volgens haar eigen autonome regels bekritiseert. Wie zich daar niet aan houdt krijgt geen toegang en wordt geëxcommuniceerd tot ‘commercieel kunstenaar’. De kunstenaar moet juist streven naar artistieke autonomie, met een pure expressieve intentie die hij weigert te verkwanselen voor het bekende bord linzen. Wie het in de kunstwereld wil maken, moet zijn autonomie juist bewijzen door symbolisch krediet te verdienen. Dit is iets geheel anders dan geld of andere vormen van economisch kapitaal.²²⁶ In lijn met deze bevindingen wordt het volgende pleidooi voor artistieke autonomie geformuleerd:

[De focus op autonomie zal de creatieve geest van de kunstenaar beschermen tegen de dwang van marktcriteria en andere financiële overwegingen.](#)

3.3.1. Financiële bezwaren

De ontwikkelingen als gevolg van de economische crisis hebben ertoe geleid dat er sinds een aantal jaren fundamentele wijzigingen zijn opgetreden in een culturele sector die voorheen toch kon uitgaan van bepaalde (subsidie-gerelateerde) zekerheden. De reeds besproken beleidsgeschiedenis toont dat in landen als het Verenigd Koninkrijk en Nederland overheidssteun aanzienlijk is teruggeschroefd. Bijgevolg zijn personen in tal van sectoren gedwongen om financieel meer op zichzelf te staan.²²⁷ Dat geldt ook in de wereld van de kunst en cultuur. Als er daarom ooit een moment is geweest voor de kunstenaar om de romantische idealen van financiële autonomie weer opnieuw aan te halen dan is het wel nu. Te midden van de recente economische crisis en alle financiële malaise van het afgelopen decennium is het goed voorstelbaar dat een kunstenaar niets meer te maken wil hebben met de markteconomie en dat bijgevolg autonomie lonkt. Waar eerder nog subsidies werden gezien als middelen die in staat stelden om autonoom te werken, bieden deze nu eveneens geen heil meer. Niet alleen is er flink op deze gekort, maar tevens dient er aan talloze voorwaarden, zoals meerjarenvisies en financieringsmodellen, te worden voldaan om überhaupt in aanmerking te komen. Hoe frappant ook, wetenschappers als Marie-Josée Corsten stellen dat juist hierdoor in toenemende mate door kunstenaars een uitweg wordt gezien in het zelfstandig ondernemerschap. De gedachte is dat dit hen namelijk in de gelegenheid stelt om als eigen baas onder eigen voorwaarden te werken.²²⁸ Jacobs voegt kracht toe aan deze bevinding door te stellen dat meer personen worden teruggeworpen op hun zelfredzaamheid het ondernemerschap door hen met optimistische filosofie als een aantrekkelijke uitweg wordt gezien.²²⁹ Daarbij gaan zij zelfs zover om de praktijk van het ondernemerschap te associeert met de liberale idealen van de achttiende-eeuwse romantici.²³⁰ Opgemerkt dient te worden dat deze visie vooral blijkt geeft van een té bloemrijke interpretatie van het ondernemerschap. De wens om in alle vrijheid, zonder enige financiële verantwoording aan derden, te handelen lijkt in deze

²²⁶ Gielen (2013), 26.

²²⁷ Byrne (2012), 17.

²²⁸ Corsten en Boomgaard (2013), 12.

²²⁹ Jacobs (2014), 41.

²³⁰ Corsten en Boomgaard (2013), 12.

periode van financiële chaos dan wel gegrond, het toont zich ook blind te zijn voor de economische voorwaarden waar een kunstenaar aan dient te voldoen om zijn praktijk in stand te houden.

In naslagwerken over kunst wordt dikwijls een referentie gemaakt aan kunstenaars van wie wordt geclaimd dat zij via opoffering en strijd zich hebben onttrokken aan de economische rationaliteit. Dit blijkt echter, enkele uitzonderingen daargelaten, meer een gewenst ideaal plaatje te zijn dan een gangbare realiteit. Ieder kunstwerk, groot of klein, kan enkel worden vervaardigd wanneer daar de nodige materiële dan wel financiële middelen voor voorhanden zijn. Iedere kunstenaar is hierdoor genoodzaakt om zich bij het artistieke proces bewust te zijn van de economische realiteit van zijn professie.²³¹ Welke middelen dient hij bijvoorbeeld te vergaren en hoe wenst hij deze te bemachtigen? Voor de kunstenaars die zich in de fortuinlijke situatie bevinden om te kunnen werken op eigen gelegenheid en die zich daardoor niet hoeven te verhouden tot externe partijen is het weggelegd om op economisch vlak in vrijheid te werk te gaan. Voor veel kunstenaars, zeker beginnende, gaat deze vlieger echter niet op. De nood aan steun van derden is groot en dit heeft de nodige gevolgen. Weliswaar sprak Howard Becker in algemene termen, maar over onderstaande woorden kan worden gesteld dat zij in het bijzonder voor de architectuur gelden:

*“No art has sufficient resources to support economically or give sympathetic attention to all or any substantial proportion of those trainees in the way customary in the art world for which they are being trained.”*²³²

Architectuur wordt evenals de schilder- en beeldhouwkunst gerekend tot de zogenaamde ‘beeldende kunst’. De discipline wordt gedoceerd aan dezelfde beroeps- of universitaire onderwijsinstellingen, relevante literatuur wordt op aangrenzende bibliotheekplanken geplaatst en professionals behoren veelal tot dezelfde beroepsverenigingen. Een ander gedeeld kenmerk is dat ook de architect eigen unieke creaties vervaardigt. Daarbij geldt ook voor hem dat zijn creatieve drang pas is gestild wanneer zijn visie wordt gecommuniceerd naar de buitenwereld en hij deze kan uitdrukken in een fysieke vorm.²³³ Juist in deze laatste redenering schuilt het wezenlijke verschil in aard dat de architectuur onderscheidt van de zusterkunsten. Reeds in de inleiding is aangekaart dat de goedkope aard van de materialen aan de schilder en beeldhouwer het privilege geeft om direct te kunnen starten met het vervaardigen van werken. Desnoods kunnen zij hun volledige atelier al vol hebben staan met kunst en zich dan pas bekommeren om de daadwerkelijke verkoop. Voor een architect gaat dit niet op. In tegenstelling tot de schilder, beschikt de architect veelal over onvoldoende financiële middelen om op eigen initiatief zijn kunsten te vertonen. De grote hoeveelheid steen, andere constructiematerialen en niet te vergeten de bouwgrond zijn simpelweg te duur. Mogelijk is hij miljonair of grootgrondbezitter, maar over het algemeen zijn zowel pas-afgestudeerden als gevestigde professionals ieder afhankelijk van opdrachtgevers die wel over deze of in ieder geval de nodige financiële middelen beschikken.

²³¹ Becker (1982), 69.

²³² Idem, 52.

²³³ Kaye (1960), 29.

Bijgevolg betekent dit ook dat de architect met de grillen van de markt wordt geconfronteerd. Zowel in het heden als verleden is de architect altijd werkzaam geweest op basis van commissies. Deze voorzagen hem in het nodige grondoppervlak, maar kenden hem ook de financiële middelen toe. Hun kennis en kunde wordt ten dienste gesteld van de rijken en machtigen in de wereld zoals de staat, de Kerk, de aristocratie en tegenwoordig overheden, bedrijven en vermogende particulieren.²³⁴

Zonder een dergelijke opdrachtgever is de architect niet in staat om zijn kunst te beoefenen. Lukt het hem niet om commissies te bemachtigen, dan leidt dit er bijgevolg toe dat deze professional moeilijk een naam voor zichzelf kan opbouwen. Het portfolio waarmee de architect zichzelf kan profileren aan potentiële opdrachtgevers blijft daarmee angstvallig leeg. Het is voor iedere kunstenaar, maar zeker voor de architect, dus van uiterst belang om goed in de markt te liggen en hiervoor dient deze het nodige over te hebben. Het is op dit punt dat de financiën de artistieke vrijheid in het gedrang brengen.

Opdrachtgevers hebben immer genoten van een machtspositie die hen in staat stelden uitsluitend te werken met architecten die precies datgene boden waar zij naar verlangden. Hun positie is zelfs zo sterk dat er naar hen wordt geluisterd wanneer zij suggesties aandragen voor het ontwerp. Zelfs het architectuuronderwijs bekommert zich om hun verlangens. Het potlood nog niet zelf ter hand nemend, bepalen opdrachtgevers en kunstkopers in grote lijnen daarmee het werk van de architect. Nadat de opdrachtgever zijn zegje heeft gedaan is het aan de architect en het aanverwante onderwijs om af te wegen of deze heil zien in de aangedragen wensen. De wijzigingen die worden voorgesteld kunnen namelijk afwijken van de artistieke visie die een professional heeft voor een bepaald ontwerp.

Wanneer deze de voorgedragen suggesties echter links laten liggen, dan riskeert de architect dat de commissie elders wordt ondergebracht. Voor het aanverwante onderwijs geldt dat daarin het gevaar schuilt dat zij de studenten niet meer een optimale aansluiting kunnen bieden op de beroepspraktijk. Hierdoor heeft de architect zowel in het verleden, maar ook zeker nog in het heden, zich altijd bevonden in wat kan worden beschouwd als een 'dilemma van artistieke autonomie'.²³⁵ Zelfs de meest vrijgevochten architect ontkomt hier niet aan, zeker niet in zijn jaren als jonge professional. Enkel wanneer de architect een dergelijk grote reputatie geniet dat hij zelf de nodige financiële inkomsten heeft vergaard of wanneer de opdrachtgever wil afzien van zijn eisen omdat deze maar al te graag een werk van de hand van een gevierd architect wil bezitten, is er ruimte voor een uitzondering. Dit is waarom een architect als Frank Gehry (1929-), winnaar van de Pritzker Prize in 1988, de kans heeft gekregen een uitzonderlijk bouwsel als het Guggenheim Bilboa museum (1997) te realiseren.

De noodzaak om te voorzien in materiële dan wel financiële middelen heeft de architect, maar ook de beoefenaars van de zusterkunsten, er dus vrijwel altijd toe gedreven om zich tot op zekere hoogte te verhouden tot de economische markt en de opdrachtgevers die daarin opereren. In zijn geschriften stapt zelfs Bourdieu op dit punt af van zijn ideaal door te erkennen dat de kunstenaar zich niet afzijdig kan houden van de financiële realiteit indien deze wil dat zijn praktijk blijft bestaan. Hij erkent dan

²³⁴ Pevsner (1973), 551.

²³⁵ Kaye (1960), 29.

ook dat er door menig kunstenaar ondersteuning dient te worden gezocht buiten het eigen veld.²³⁶

Daarbij kan deze zich wenden tot het domein van de politiek om daar de nodige subsidies te vergaren, maar nog veel meer en zeker in recente jaren, dient hij zich op ondernemende wijze te verhouden tot de maatschappij. Daarmee worden vooral de opdrachtgevers en kunstkopers bedoeld die op de markt opereren. Deze tonen zich echter niet erg toeschietelijk. Wenst een architect een financiële bijdrage of zelfs een bouwcommissie te bemachtigen dan dient deze, zoals betoogd, zich op een zekere manier tot deze economische machten te verhouden. Een bevestiging van deze redenering toont zich in de historie.

3.3.2. De noodzaak van klinkende munten

Kijkend naar de historische schets uit het voorgaande hoofdstuk dan moge duidelijk zijn dat lange tijd het vak van de architect of iedere andere artistieke beoefening gewoon een beroep was. Het paste in een rijtje van andere professies en ambachten. Het is waar dat in het oude Egypte de architect nog op een voetstuk werd geplaatst. Net als de priesters zou deze namelijk zijn voorzien van goddelijk inzicht. Bijgevolg bekleedden de beoefenaren van het vak posities in de toplagen van de samenleving en begaven zij zich veel meer in religieuze sferen dan in die van de economische realiteit. Voor de generaties volgend zou dit echter veranderen. Zo wendde de bouwmeester gedurende de middeleeuwen zich veel meer tot simpele, praktische vaardigheden om zijn broodwinning veilig te stellen. Dit omdat de maatschappij en daarin opererende opdrachtgevers de wens hadden voor een praktisch ambachtsman. Deze diende simpelweg zijn handen uit de mouwen te steken. Enkele eeuwen later gold eveneens voor de architecten werkend voor de puissant rijke kooplieden aan het pauselijke of aristocratische hof dat zij er alles aan deden om door middel van commissies brood op de plank te brengen. Dit veranderde met de komst van het autonomiebegrip in de late achttiende eeuw allerm minst.

Het was de filosoof Theodor Adorno (1903-1969) die op passende wijze op deze historische ontwikkeling reflecteerde. Hij stelde dat reeds in het prille begin de zogenaamde ‘autonome’ kunst en de economische markt sterk aan elkaar waren verbonden. De reden hiertoe lag volgens hem juist bij het ontstaan van het concept ‘artistieke autonomie’. Hij had gelijk toen hij stelde dat dit een historisch verschijnsel was waarvan de geboorte lag in de opkomst van het kapitalisme in de achttiende eeuw.²³⁷ In steeds mindere mate waren kunstenaars verbonden aan koningshuizen of anderzijds de aristocratie en nam de dienstbaarheid aan de Kerk en het pauselijk hof af. Daarbij gold dat de bourgeoisie markt relatief anoniem was, waarbij er veel afnemers waren op zoek naar koopwaar om hun reputatie te vestigen. Onder deze omstandigheden verdween het persoonlijke contact met, en daarmee de specifieke kennis over, de wil van de koper en ontstond er daarnaast een grotere markt. Dit gaf de kunstenaar een opening om zich op een andere manier te gaan verhouden tot de financiële wereld en zelfs een poging te doen zich ervan af te zetten. Toch bleek financiële autonomie in de praktijk slechts een illusie. De veranderingen als gevolg van de Franse revolutie betekenden dat de kunstenaar weliswaar vrij was van aristocratische dwang, maar bijgevolg wel meer financiële onzekerheid kende.

²³⁶ Gielen (2013), 27.

²³⁷ Adorno T., ‘Engagement’, in: *Yang* (2006), vol. 36, 1-53, 38.

De historische bevindingen ondersteunen in de opmerking dat ondanks de aanvankelijke weerwil, ook de romantische kunstenaar hierdoor een afhankelijkheid kende ten opzichte van partijen in de markt. Zonder geld, land of opdrachten om architectonische bouwsels mee te realiseren had de architect namelijk geen podium om zijn maatschappelijke boodschap tot uiting te brengen. Gedreven door dezelfde noodzaak kwamen de aanhangers van daaropvolgende bewegingen zoals het Bauhaus gaandeweg zelfs zonder schaamte tegemoet aan de wensen van de geïndustrialiseerde samenleving die destijds hoog op de economische agenda van Duitsland stonden. Dit deden zij niet enkel omdat zij geloof hadden in de kracht van de moderne tijd, maar ook om de kans te krijgen een wezenlijke bijdrage te leveren aan de maatschappij en bijgevolg zelf het hoofd financieel boven water te houden.

De kritische stemmen die in het eerste hoofdstuk aan de orde zijn gebracht doen het voorkomen alsof de Rijksoverheid met haar recente beleid verplichtingen stelt die afwijken van de aard van het kunstenaarschap. Wie echter kritisch kijkt naar de historie van de kunstenaarspraktijk zal opmerken dat het voor de kunstenaar juist immer noodzakelijk is geweest om zich actief te bekommeren om de financiële logica, wil deze überhaupt in staat zijn de creativiteit te uiten. Opnieuw toont de autonomie zich een illusie en blijken de critici met hun opmerkingen voorbij te gaan aan de randvoorwaarden van het kunstenaarsvak. Buiten de twee eerder genoemde vaardigheden, die vooral sociaal van aard zijn, doet zich nu een economisch getinte universele voorwaarde aan. Kunstenaars dienen namelijk immer te handelen naar de economische logica van hun tijd. Opnieuw toont het hedendaagse overheidsbeleid en de praktische vertaalslag die hieraan is gegeven een modern gevolg te zijn op een eeuwenoude traditie. Het spoort (toekomstige) kunstenaars aan om bewust na te denken over hoe zij in financieel opzicht het hoofd boven water wensen te houden en hoe zij een vruchtbare kunstenaarspraktijk kunnen leiden. Toepasselijk zijn bijvoorbeeld de lessen op het vlak van financiën waarbij onder andere centraal staat wat de vereisten zijn om succesvol een subsidie of bouwcommissie aan te vragen. Dergelijke programma's zijn een privilege dat menig architect in voorgaande tijden als de renaissance niet heeft genoten, maar van wie desalniettemin ook toen wel werd verwacht dat hij over deze ondernemerschapsvaardigheid beschikking had om zo zijn kunstenaarspraktijk in stand te houden.

3.4. De realiteit voor het onderwijs

In de hedendaagse discussie wordt gehandeld naar een té absolute opvatting van het autonomiebegrip. Dat toont zich echter niet de enige onjuistheid. De critici dienen in het ongelijk te worden gesteld wat betreft hun standpunt dat de Rijksoverheid voorbijgaat aan de Thorbeckiaanse adagia. Duidelijk mag zijn dat met hun beleidsdoelstellingen en alle aanverwante programma's en initiatieven, de betrokken politieke actoren zich verre van onverschillig tonen. Dat betekent echter niet dat zij zich met deze verstandhouding buiten de grenzen van de lang geleden vastgelegde werkvisie treden. In het eerste hoofdstuk is reeds gesteld dat bij wet is bepaald dat de verantwoordelijk bewindspersoon zich dient in te zetten voor de instandhouding, ontwikkeling, versterking en verspreiding van cultuuruitingen in Nederland. Met de doelstellingen voor het creatieve vakonderwijs en bijkomend haar specifieke

handelen komt de Rijksoverheid tegemoet aan deze wettelijke verplichting. Met haar focus op ondernemerschap ontnemt zij de kunstenaar de vrijheid namelijk niet, maar poogt zij hem de grootste kans te geven om de nodige middelen in handen te krijgen die hem in staat stellen op een bepaald moment in de carrière mogelijk autonoom te kunnen werken. Het voorwaardenscheppende cultuur- en onderwijsbeleid levert hieraan een concrete bijdrage door op weloverwogen wijze aan te sluiten bij de behoeften van het architectenberoep en zelfs bij die van beoefenaars van menig ander kunstdiscipline.

Dat gezegd hebbende, de critici dienen ook op een ander punt in het ongelijk te worden gesteld. Wanneer de voorwaarden van het kunstenaarschap kritisch onder de loep worden genomen dan toont de artistieke autonomie zich eveneens slechts een social fictie te zijn.²³⁸

Ten eerste dient te worden onderstreept dat het voor de architect noodzakelijk is dat deze, zoals het een ondernemer betaamt, luistert naar de behoeften van de verschillende actoren in de kunstwereld. Hoewel partijen als het publiek, de opdrachtgevers en hijzelf lijnrecht tegenover elkaar kunnen staan, toont dit onderzoek dat zij elkaar ook kunnen vinden in ten minste één aspect, en wel de wens om een zekere boodschap over te brengen. Zo willen kunstkopers en opdrachtgevers boodschappen van trots, aanzien en een zeker kritisch vermogen ten opzichte van zichzelf en de samenleving delen met de buitenwereld om zo een zekere reputatie te vestigen. Voor de architect zelf geldt op zijn beurt juist dat hij zijn ambachtelijke, creatieve vaardigheden aanwendt om op gepaste wijze zijn artistieke visie tot uiting te brengen. Op beide punten biedt het architectuuronderwijs aan studenten enige ondersteuning. Generaties lang hebben kunstenaars namelijk de voordelen gezien van de onderwijsinstellingen als plekken waar zij worden voorzien van een inwijding en disciplineren in het vakmanschap. Daar krijgen zij de kans om een coherent corpus van kennis en technieken eigen te maken dat hen in staat stelt een passende vormtaal te ontwikkelen. Daarbij worden de wensen van de sociale buitenwereld en de daarin opererende opdrachtgevers en kunstkopers nadrukkelijk meegewogen.²³⁹ Zoals al opgemerkt, was weliswaar de precieze invulling per tijdsperiode verschillend, maar telkens betrof het juist dé vaardigheden die studenten in staat stelden zich als professional te profileren. Bijgevolg gaven deze dus aan hen de beste kans om hun boodschap met de buitenwereld te delen. Deze tonen zich tot op de dag van vandaag nog net zo relevant als toen de Romeinen hun amfitheaters bouwden.

Cultuurwetenschapper Joost de Bloois geeft dan ook een valide argument door te stellen dat het hedendaagse beleid in haar presentatie een tamelijk anachronistische indruk maakt. Politici als Zijlstra hebben het doen voorkomen alsof het overheidsstreven naar cultureel ondernemerschap een frisse wind laat waaien in de kunst- en cultuursector. Weliswaar is er heden ten dage een sterk kapitalistische tijdsgeest aan het ondernemerschapsbegrip verbonden, maar dit neemt niet weg dat de architect zich immer, ook als de neuzen een antikapitalistische kant op staan, een ondernemer heeft getoond.²⁴⁰ Gedreven door zijn dienstbaarheid aan het ruimtelijk programma van de samenleving, heeft deze altijd

²³⁸ Corsten en Boomgaard (2013), 27.

²³⁹ Winkel, van (2013), 144.

²⁴⁰ Bloois, de (2012), 76.

een beroep gedaan op ondernemerschapsvaardigheden. Zij rangeerden van het besef van economische logica, tot de meer sociaal geënte eigenschappen als reputatievorming en reflectievermogen. Daarbij is een hoge en bijzondere artistieke kwaliteit weliswaar een essentie van de kunstbeoefening gebleken, maar deze toont zich op zichzelf een onvoldoende voorwaarde om het vak in stand te houden.²⁴¹

Het creatieve vakonderwijs heeft daarbij de kunstenaar tot op de dag van vandaag altijd bijgestaan in het realiseren van de maatschappelijke voorwaarden die gepaard gaan met het kunstenaarschap. De grote nadruk die er heden ten dage bij onderwijsinstellingen ligt op het cultureel ondernemerschap dient in dit kader dan ook te worden gezien als slechts de nieuwste toevoeging aan een rijtje van historische ontwikkelingen. Met haar huidige beleid ondersteunt de Rijksoverheid de studenten aan creatieve vakopleidingen om een ondernemende houding aan te nemen die hen in staat stelt om zich op weloverwogen wijze te verhouden tot de verscheidene actoren die opereren in de cultuursector.

Tevens dient te worden vermeld dat de relatie die wordt gelegd tussen het cultureel ondernemerschap en de ontwikkeling van talent ook niet ongebruikelijk en vernieuwend is. Het past namelijk binnen wat feitelijk een traditie kent als twee belangrijke en in elkaars verlengde liggende componenten.

Wat betreft talentontwikkeling kan worden gesteld dat dit begrip immer heeft geduid op het opleiden en trainen van een individu dat beschikt over een uitzonderlijke vaardigheid. Het doel hiervan is om deze ertoe te brengen een zekere prestatie te leveren waarvoor hij of zij wordt geroemd. Met het worden bestempeld als talentvol individu gaan echter ook de nodige economische en maatschappelijke verantwoordelijkheden en verwachtingen gepaard. Net zoals dat geldt voor (olympisch) sporters wordt ook een talentvol creatief individu namelijk geacht om, zeker na alle investeringen, enige toegevoegde waarde teweeg te brengen. Laatstgenoemde kan betekenen dat een kunstenaar bijvoorbeeld financiële inkomsten weet te delven uit zijn praktijk. Bijgevolg levert hij daarmee, via het belastingstelsel, ook een bijdrage aan de nationale economie. Een architect kan ook een stad in sociaal en economisch opzicht versterken. Met zijn ruimtelijke ontwerpen kan hij namelijk bijdragen aan een gunstig leef-, en vestigingsklimaat. Het gewin kan zich daarnaast ook op sociaal vlak voordoen wanneer individuen of juist groepen personen profiteren van kunst, bijvoorbeeld omdat zij erdoor ontspannen of doordat het hen aanzien geeft. De verwachting van enige vorm van gewin, maakt dat de druk om te presteren wel onlosmakelijk met dit begrip is verbonden. Dit laatste zagen ook de oude Grieken al in. Zoals Masschelein en Simons op treffende wijze onderstrepen mag in deze context niet worden vergeten dat het begrip ‘talent’ niet altijd uitsluitend heeft gestaan voor een zekere ‘begaafdheid’. Door de oude Grieken werd de term namelijk gebruikt als aanduiding voor een grote geldwaarde waarvan de hoogte werd bepaald door het leveren van een zekere prestatie. Het betrof hier het dragen van zoveel mogelijk gewicht aan edelmetaal.²⁴² Aldus bevestigt de geschiedenis nog maar eens de relatie tussen de begrippen talent en ondernemerschap. Het genereren van profijt op maatschappelijk en economisch vlak uit opbrengsten verkregen uit menselijk kapitaal heeft zich immer belangrijk getoond.

²⁴¹ Houben en Heinsius (2012), 4.

²⁴² Masschelein en Simons (2013), 63.

Conclusie

In recente jaren zijn er grote stappen gezet in de wereld van de creatieve industrie. In navolging van de westelijke buurnatie, het Verenigd Koninkrijk, heeft de sector in Nederland in algemene zin zelfbewustzijn gekregen. In rap tempo heeft deze zich ook georganiseerd, waarbij de verschillende subsectoren zijn verenigd en meer als één sector functioneren.²⁴³ Door de aandacht die de creatieve industrie kreeg van de Rijksoverheid kwam er geld voor onderzoek beschikbaar en zijn er voor starters onder andere internationale activiteiten en nieuwe financieringsmogelijkheden beschikbaar gesteld. Hierdoor zijn er de afgelopen jaren in Nederland zeker stappen gezet richting het verwezenlijken van de ambitie om tegen 2020 de meest creatieve economie van Europa te zijn.²⁴⁴ Om dit streven ook daadwerkelijk te realiseren is recentelijk hoogwaardig beroepsonderwijs bijzonder hoog op de agenda van de politiek, en in navolging van de onderwijswereld, komen te staan.²⁴⁵ De mate waarin een land immers getalenteerde beroepsbeoefenaars in het creatieve veld weet voort te brengen zal in de komende jaren van steeds groter belang worden voor haar positie in het internationale krachtenveld. Van de nieuwe studenten die instromen in een creatieve opleiding, waaronder ook op het vlak van architectuur, wordt daarom verwacht dat zij na hun opleiding over voldoende innovatie- en concurrentiekracht bezitten om antwoorden te kunnen bieden op de grote maatschappelijke en economische uitdagingen.²⁴⁶ Opvallend is dat in de vertaalslag van deze visie naar doelstellingen en zelfs concrete acties de notie van talent in nauw verband wordt gebracht met ondernemerschap. In het onderwijsveld zijn er steeds meer instellingen die in hun curricula een sterke nadruk leggen op het vergaren van de nodige ondernemerschapsvaardigheden. Deze dienen aspirant-architecten in staat te stellen in het werkveld op gepaste wijze in te spelen op de vraag van de markt en daarmee de samenleving te dienen. Zij moeten innovatie in economie en samenleving kunnen aanjagen en daarbij in het eigen levensonderhoud kunnen voorzien. Als ware het in navolging van Andy Warhol (1928-1987) en zijn one-liner “Making money is art and working is art and good business is the best art”.²⁴⁷

Uit de monden van verscheidene actoren uit de kunstsector en het onderwijsveld, zoals academici en docenten, klinken echter ook kritische geluiden. Zij zetten zich af tegen het toverwoord ‘cultureel ondernemerschap’ en vooral de kapitalistische ondertoon die hieraan verbonden is. In tegenstelling hiertoe onderstrepen de critici juist het belang van de artistieke autonomie van de kunstenaar. Voortbordurend op romantische idealen betogen zij dat het recente overheidsbeleid met haar focus op het ondernemerschap de kunst tot het ‘slachtoffer’ heeft gemaakt van de grillen van de markt. Het autonomiebegrip is volgens hen uit de gratie geraakt. De ‘noodzakelijke nutteloosheid’ van kunst heeft daarmee plaatsgemaakt voor een ongewild systeem waarin de kunst een maatschappelijk effect teweeg dient te brengen en zich dus moet engageren met de samenleving.

²⁴³ Topteam Creatieve Industrie (2014) (2), 20 en 21.

²⁴⁴ Idem, 10.

²⁴⁵ Stimuleringsfonds Creatieve Industrie (2013), 5.

²⁴⁶ Rutten et al. (2015), 19.

²⁴⁷ Wilt de (2013), 137.

Het beeld van de autonome kunstenaar wordt echter niet door iedereen met lof toegezongen. Er zijn voldoende wetenschappers en anderen actoren te benoemen die het autonomiebegrip bekritisieren en de sociale illusie achter deze notie onderstrepen. Dit onderzoek toont zich van eenzelfde aard te zijn. Met behulp van zowel een studie naar het hedendaagse overheidsbeleid als een historische schets van het architectuuronderwijs zijn drie pleidooien voor autonomie op kritische wijze ontkracht. Niet alleen de artistieke autonomie staat in deze studie echter centraal. Het cultureel ondernemerschap doet zich eveneens aan als onderzoeksterrein. Zoals bovengenoemde wel toont wordt het begrip heden ten dage vooral in verband gebracht met het kapitalisme. De vraag dient echter te worden gesteld of door deze economische connotatie het begrip wel in zijn volledigheid wordt beschouwd en dus tot zijn recht komt. Op dit punt toont de uiteenzetting van bovengenoemde drie dimensies zich opnieuw interessant. Hieruit blijkt namelijk dat het ondernemerschap op verscheidene wijzen tot uiting komt in de praktijk. Er zijn enkele universele vaardigheden die de kunstenaar dient te benutten om aan de voorwaarden van zijn vak te voldoen. In deze noodzaak toont zich alweer de ontoereikendheid van het autonomiebegrip.

De eerste dimensie die de aanhangers van het autonomiebegrip ter harte nemen is van politiek-esthetische aard. Kunstenaars dienen binnen het artistieke domein vrij te zijn om de eigen mening te verkondigen. Daarnaast moeten zij ook hun esthetische vormtaal naar eigen wet kunnen bepalen. Al dient de felheid en oprechtheid van dit pleidooi zeker niet te worden onderschat, het geeft wel blijk van een te absolute notie van het autonomiebegrip. Allereerst gaat deze namelijk voorbij aan het eigenlijke sociale ideaal van de romantici. Daarnaast toont deze moderne interpretatie weinig rekening te houden met de noodzakelijke relatie die de architect heeft met de sociale buitenwereld. Deze biedt hem namelijk het nodige referentiekader om zich af te zetten tegen de eigentijdse kunstenaarspraktijk. Het idee achter autonomie is echter niet alleen om de kunst te scheiden van eisen op esthetisch vlak. Aanhangers tonen ook vooral de behoefte om de kunstenaar verre van enige sociaalmaatschappelijke beïnvloeding te houden. Dit toont zich eveneens een onrealistisch ideaal. Allereerst dient er te worden geconstateerd dat er aan enkele sociale randvoorwaarden dient te worden voldaan om überhaupt de illusie van autonomie te wekken. Het betreffen hier zaken als de vrijheid van meningsuiting en moraal.²⁴⁸ Er zijn echter nog meer voorwaarden aan het kunstenaarsvak verbonden. Alvorens een architect te boek kan staan als autonoom en naar eigen wens zijn praktijk kan beoefenen, dient deze zich te bekommeren om het aspect van reputatievorming. Dit stelt hem namelijk in staat om de zekere boodschap die hij wenst te uiten, of deze er nu een is van vernieuwing, kritiek of artistieke vrijheid, te delen met de buitenwereld. Ondernemerschapsvaardigheden dienen benut te worden door actief het eigen persoon en de artistieke ideeën te etaleren. Dit vereist onder andere het verkrijgen van één of meerdere bouwcommissies en ontwerp opdrachten op de competitieve en conjunctuurgevoelige markt.²⁴⁹ Dit gezegd hebbende, de derde economische dimensie wordt hiermee direct geïntroduceerd. De romantici en latere aanhangers van het autonomiebegrip keren zich tegen de wil van de industriële

²⁴⁸ Bättschmann (1997), 58.

²⁴⁹ Bevers (2015), 12.

samenleving waarin alles lijkt te worden bepaald door rede, calculatie en geld. Het streven is om de zakelijke kant van het werkveld los te laten. De kunstenaar kan de onderliggende economische logica van zijn handelen echter moeilijk negeren.²⁵⁰ Om zijn creatieve drang te stillen dient hij zijn visie om te zetten naar een publieke en fysieke manifestatie. Grootgrondbezitters en miljonairs daargelaten, maakt dit de architect afhankelijk van de grillen van de markt. Als ware ondernemer dient hij zich hiertoe te verhouden en mogelijk zelfs zijn artistieke vrijheid opzij te zetten.

Bijgevolg toont het onderzoek dus hoe in de hedendaagse discussie zowel bij de interpretatie van het autonomiebegrip als bij die van het cultureel ondernemerschap voorbij wordt gegaan aan de eigenlijke realiteit van het kunstenaarsvak. Daarbij geldt dat beide begrippen zich tonen in verschillende gedaanten waarbij verschillende eigenschappen tot uiting komen. Dit staat echter niet in de weg dat deze ook nauw met elkaar in verbinding staan. Architecten hebben zich altijd door heel wat maatschappelijke domeinen dienen te flaneren om hun praktijk in leven te houden. Hierbij heeft ieder van hen zich ondernemend gedragen in de rol als politiek burger, maar ook als creatief innovator en als zogenaamde ‘homo economicus’.²⁵¹ Bijgestaan door de nodige kennis en vaardigheden hebben zij zich altijd actief bezig gehouden met wat kan worden aangeduid als de ‘marktprofilering’. Uit al deze bevindingen kan ook worden afgeleid dat, behalve als ideaal en drijfveer, artistieke autonomie in absolute zin niet bestaat. Zij toont zich altijd relatief te zijn. Er dient namelijk een zeker maatschappelijk-institutioneel kader van kracht te zijn en aan bepaalde (externe) condities dient te worden voldaan wil de autonome kunstbeoefening überhaupt mogelijk zijn. Dit leidt tot de paradoxale constatering dat autonomie neerkomt op een onbepaaldheid die maatschappelijk bepaald is.²⁵² Architecten dienen daarom juist de heteronome realiteit van hun kunstenaarspraktijk te omarmen.

Dit gezegd hebbende is het niet vreemd dat de architect, en met hem de specifieke scholing tot het beroep, zich altijd, zo ook tot op de dag van vandaag, heeft verhouden tot de markt en de samenleving. Voor zij die na het behalen van het felbegeerde middelbare schooldiploma wensen de eerste stappen te zetten in een leven als architect, ligt er een weg voor ze die leidt langs talloze theoretische concepten en traktaten. Er zijn echter ook veel tussenstops waarin er aandacht is voor een oriëntatie op het werkveld en vaardigheden die daarin worden vereist. Onder invloed van het overheidsbeleid gaat het hedendaagse architectuuronderwijs daarmee terug op het bieden van de nodige middelen om te voldoen aan de voorwaarden die al eeuwenlang gepaard gaan met het kunstenaarschap.

❖ Een logisch gevolg

Met al deze bevindingen bevestigt dit onderzoek de vermoedens die reeds in de inleiding zijn geformuleerd. In dit onderzoek betreft het de gedachte dat een architect zijn vak, omwille van het product dat hij levert, moeilijk kan beoefenen in absolute autonomie. Het is voor hem noodzakelijk om zich als cultureel ondernemer op doordachte wijze te verhouden tot de buitenwereld en de markt.

²⁵⁰ Laermans (2013), 90.

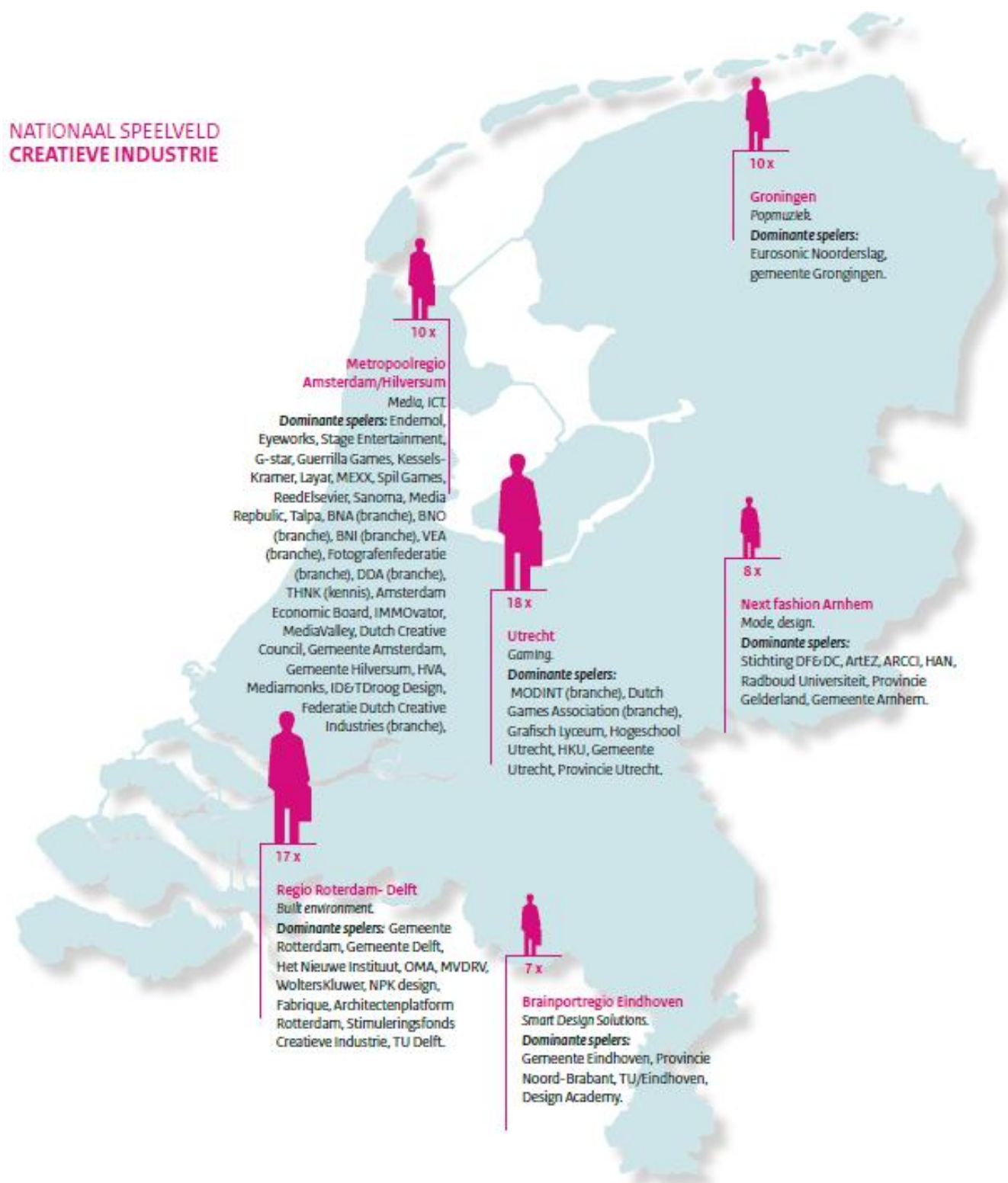
²⁵¹ ‘Gielen (2013), 26.

²⁵² Winkel, van (2013), 140.

Om de woorden van Preben Mortensen nogmaals aan te halen heeft het zich zinvol getoond om de ‘raison d’être’ van deze vanzelfsprekendheid te onderzoeken. Mogelijk zou deze stilzwijgende kennis namelijk niet langer juist zijn of zelfs op basis van verkeerde informatie ooit als waar zijn aangenomen. De bevestiging van de vermoedens toont dat klaarblijkelijk het ‘gezond’ verstand goed is geworteld in kennis op zowel historisch, sociaal, economisch, als politiek vlak over het begrip en de waarde die kan worden toegekend aan de architect en het aanverwante onderwijs. Daarnaast hebben beleidsmakers en alle anderen die zich hard maken voor dit onderwijssysteem met dit onderzoek een uitvoerige studie in handen vol contextuele informatie. Deze biedt hen een groter inzicht in de actuele spanningen en vraagstukken rondom het beleid. Tevens liggen hierin de argumenten verborgen die zij kunnen aanhalen in de confrontatie met critici. Dit zal hun betoog meer kracht bijzetten dan enkel een onderbuikgevoel op basis van vanzelfsprekendheden.

Wel dient te worden vermeld dat de vanzelfsprekendheid van de bevindingen ook direct het zwaktepunt van dit onderzoek vormt, juist omdat deze studie daardoor, zeker gevoelsmatig, niet tot opzienbarende bevindingen heeft geleid. Voor mogelijk vervolgonderzoek is het daarom interessant om juist een kunstdiscipline onder de loep te nemen die niet tot de creatieve industrie sector behoort, noch daardoor al snel in nauw verband tot de markt wordt gesteld. Verschillende malen is in dit onderzoek al bevestigd dat zich wezenlijke verschillen voordoen tussen een discipline als de architectuur en de zogenaamde zusterkunsten. Door opnieuw op eenzelfde wijze een onderzoek uit te voeren kan worden gezien of het autonomiebegrip binnen een discipline als de schilderkunst wel standhoudt. Mogelijk is de artistieke vrijheid voor deze schare kunstenaars wel weggelegd. Anderzijds is het ook voorstelbaar dat deze in hun handelen eveneens aanzienlijk worden gestuurd door aspecten als reputatievorming en andere sociale en marktgerichte afhankelijkheden. Eerder in deze studie zijn namelijk al zijdelings verwijzingen gemaakt naar schilders als de realisten, die vol rebellie en met een strategisch plan te werk gingen om een boodschap te uiten. Om te bezien in hoeverre ook de praktijk van de schilder onderhevig is aan heteronomie toont de studie *Aesthetic and Artistic Autonomy* (2013) van Owen Hualatt zich uiterst relevant. Hierin wordt de relatie tussen de schilderkunst en de buitenwereld onderzocht. Hierbij worden eveneens historische, maatschappelijke en economische factoren meegenomen in de overwegingen. Overgaan tot een dergelijk onderzoek toont zich zeker relevant in het licht van de actuele ontwikkelingen. Heden ten dage wordt namelijk in steeds grotere mate door de Rijksoverheid ook van kunstenaars die de ‘traditionele’ kunstdisciplines beoefenen verwacht dat zij cultureel ondernemerschap tonen. Verlangens naar artistieke autonomie dienen ook zij te laten varen. Zoals gesteld zijn weliswaar aan de hand van de opgedane bevindingen uit dit huidige onderzoek al enkele algemene noties van de kunstenaarspraktijk op te maken. Een nieuwe studie zal echter de kans bieden om tot een vollediger beeld te komen van alle aspecten die gepaard gaan met de realiteit van de kunstenaarspraktijk. Bijgevolg kunnen er scherpere argumenten worden geformuleerd in het al jarenlang gevoerde, maar nog steeds actuele, debat over de vrijheid van de kunsten en de maatschappelijke rol en positie van de kunstenaar.

Afbeeldingen



Afbeelding 1. Nationale speelveld creatieve industrie.

Ministerie van Economische Zaken, *Sectoren in beeld: jaarbericht sectoren 2015*, Den Haag 2015, 36.

Legenda

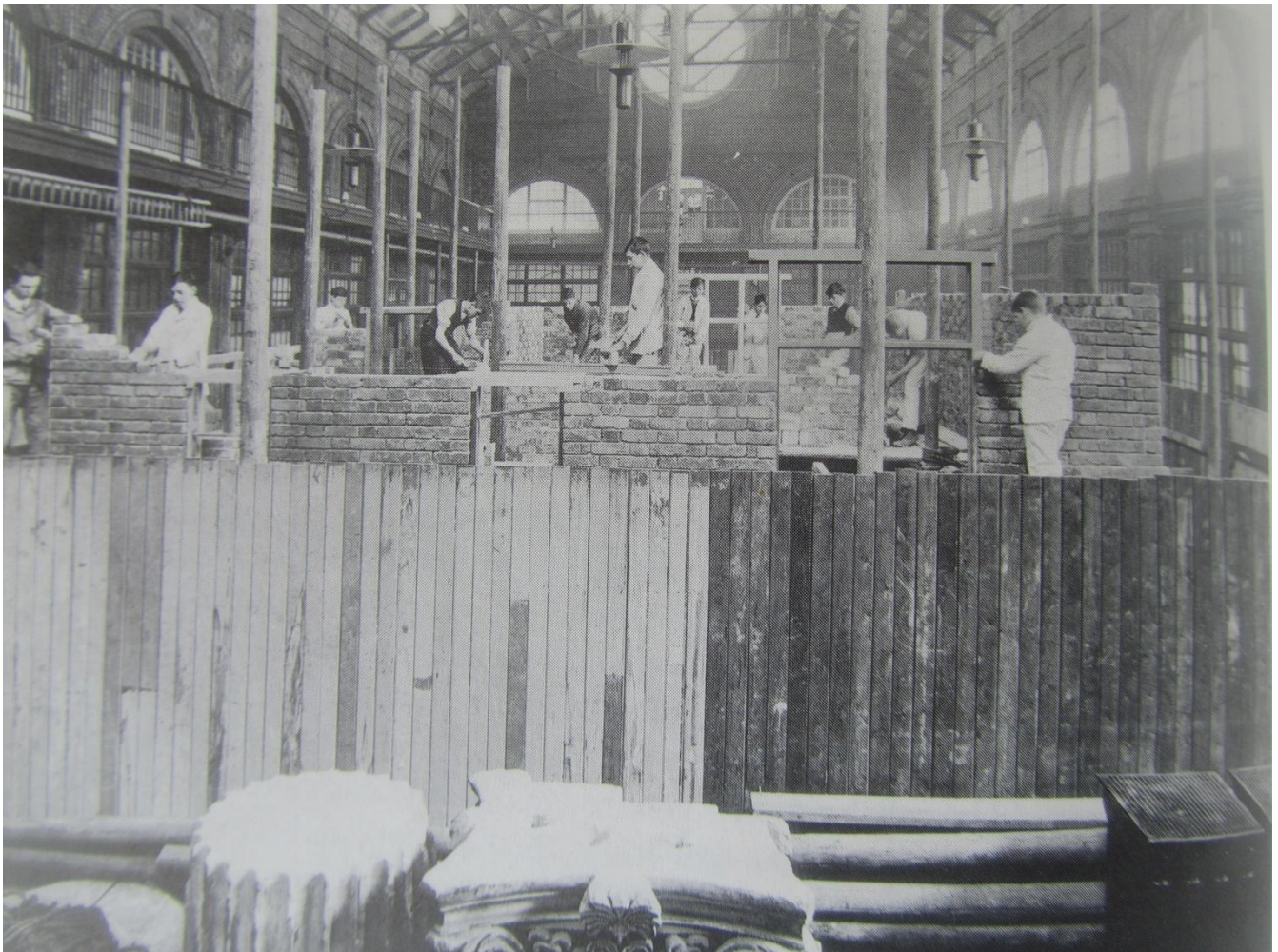
-  verplicht onderdeel curriculum
-  facultatief onderdeel curriculum
-  afhankelijk van specialisatie of minor
-  heeft geen plaats in curriculum

	Hogeschool Utrecht	NHL	InHolland	HZ University of Applied Science	Technische Universiteit Delft
Financiële zaken					
Financieringsmogelijkheden					
Juridische zaken					
Ondernemen					
Prijsbepaling					
Acquisitie					
Marketing					
Communicatie					
Projectmatig werken					
Werkveldoriëntatie					
Netwerken					

*Voor dit onderzoek zijn alle Nederlandse onderwijsinstellingen benaderd die een opleiding aanbieden op het terrein van architectuur, dan wel bouwkunde. Het betreft hierbij 14 onderwijsinstellingen. In totaal hebben slechts vijf van hen medewerking verleend voor dit onderzoek. Het betreft wel vijf instellingen die geografisch gezien verspreid liggen over Nederland, waardoor zowel het noordwesten, noordoosten, midden als zuiden van Nederland zijn vertegenwoordigd.²⁵³

Afbeelding 2. Aandacht voor ondernemersvaardigheden bij onderwijsinstellingen.

²⁵³ De cijfers en aanvullende informatie zijn verkregen uit de curricula zoals zij online zijn gepresenteerd en uit correspondentie met studieadviseurs, hoogleraren en professoren van relevante onderwijsinstellingen. Deelnemende onderwijsinstellingen zijn: Hogeschool Windesheim (Zwolle), Hogeschool Utrecht, Hogeschool Arnhem en Nijmegen, NHL (Leeuwarden), Hanzeschool Groningen, Saxion (Deventer, Enschede en Apeldoorn), De Haagse Hogeschool, Hogeschool van Amsterdam, InHolland (hoofddorp), Hogeschool Rotterdam, HZ university of Applied Science (Vlissingen), Zuyd Hogeschool (Heerlen, Maastricht, Sittard), Technische Universiteit Delft, Technische Universiteit Eindhoven



Afbeelding 3. Studenten krijgen scholing in constructieleer aan de Brixton School of Building. Foto uit 1911. Crinson M. en Lubbock J., *Architecture: art or profession? Three hundred years of architectural education in Britain*, New York 1994, 70.

Bijlagen

Bijlage 1: reflecties op enkele begrippen

In deze studie wordt er veelvuldig gebruik gemaakt van een aantal begrippen. Om deze begrippen te duiden zullen zij in het hier volgende nader worden toegelicht en gedefinieerd.

❖ Artistieke autonomie

De term autonomie is afgeleid van het Griekse woord ‘auto’ (zelf) en ‘nomos’ (wet). In de praktijk blijkt het autonomiebegrip zich lastig te definiëren, mede omdat zij wordt geassocieerd met tal van synoniemen. Zo wordt de term in verband gebracht met onafhankelijkheid, zelfstandigheid en vrijheid van extern bestuur, maar ook met de mogelijkheid om de eigen wetten te bepalen. Zoals professor Giel Kattenbelt stelt wordt in relatie tot kunst de term ook wel gebruikt om aan te tonen dat een kunstenaar of een kunstobject in zichzelf is gekeerd of los is gekoppeld van maatschappelijke effecten.²⁵⁴ Het kunsthistorisch adagium ‘l’art pour l’art’ wat door de criticus Théophile Gautier (1811-1872) in de negentiende eeuw is geïntroduceerd wordt vaak in één adem met dit begrip genoemd. Het doel hierbij is om aan te geven dat kunst niet noodzakelijkerwijs een didactisch of moreel ondersteunende functie hoeft te hebben, maar omwille van haar eigen intrinsieke, esthetische eigenschappen moet worden gewaardeerd.²⁵⁵ Zoals Luuk Heezen opmerkt overlappen weliswaar de gedachte van kunst omwille van de kunst en het begrip autonomie elkaar, maar zijn er ook duidelijke verschillen. Naar het idee van l’art pour l’art is de relatie die de kunst aangaat met zaken buiten zichzelf namelijk irrelevant. Het gaat zuiver om het materiaal en de vorm van het kunstwerk, zonder dat daarbij verbanden dienen te worden gelegd met ervaringen van, en kennis over, de buitenwereld. Zoals gezegd wordt niet zelden het autonomiebegrip hiermee geassocieerd. De oorzaak hiervoor ligt in de moderne tijd. Zoals Jeroen Boomgaard treffend benadrukt, zochten in de twintigste eeuw eerdere generaties kunstenaars de grenzen van hun esthetische vormtaal op. Dit dreef een wig tussen de (abstracte) kunst en het referentiekader van het publiek. Bijgevolg nam het draagvlak voor kunst in de samenleving af. Het autonomiebegrip kreeg door deze ontwikkelingen en alle daarmee gepaard gaande associaties deze connotatie.²⁵⁶ Deze wijkt echter aanzienlijk af van de originele interpretatie. Volgens de romantici, die het begrip hebben geïntroduceerd in de achttiende-eeuwse kunstwereld, beperkt autonome kunst zich namelijk niet uitsluitend tot vorm en inhoud en gaat het juist wel relaties aan met de buitenwereld. Beide noties van artistieke autonomie komen in dit onderzoek aanbod omdat deze beide implicaties hebben voor hoe het kunstenaarschap wordt gezien. De bevindingen van dit onderzoek in beschouwing nemend, wordt, geïnspireerd door het werk van Heezen, het autonomiebegrip als volgt gedefinieerd:

²⁵⁴ Kattenbelt, M.J., ‘De autonome kunst op weg naar de twintigste eeuw’, in: Weerdenburg J. (ed.), *Grote Lijnen: Kunst*, Utrecht 1999, 4.

²⁵⁵ Heezen L., *De autonomie van de kunstenaar: een herdefiniëring van het autonomiebegrip in de hedendaagse beeldende kunstsector in Nederland*, Amsterdam 2011, 6.

²⁵⁶ Boomgaard (2006), 32.

Artistieke autonomie betekent dat een kunstenaar of een kunstwerk zijn of haar eigen bestaansrecht heeft en haar eigen regels bepaalt en naleeft. De autonomie behoedt de kunstenaar voor volgzzaam voldoen aan de maatschappelijke verwachtingen. Dit neemt echter niet weg dat autonome kunstenaars en kunstwerken wel relaties aangaan met de werkelijkheid en zelfs een belangrijk deel van hun waarde hieraan ontlelen.²⁵⁷

❖ Creatieve industrie

De term creatieve industrie is een letterlijke vertaling van het Engelse ‘creative industry’. Ondanks het feit dat het Engelse ‘industry’ beter kan worden vertaald als bedrijfstak, wordt ervoor gekozen om deze term aan te houden omdat hij inmiddels is ingeburgerd. Gebaseerd op de definitie die het Centraal Bureau voor de Statistiek hanteert wordt in deze studie de sector als volgt gedefinieerd:

*De creatieve industrie is een specifieke vorm van bedrijvigheid die producten en diensten voortbrengt die het resultaat zijn van individuele of collectieve, creatieve arbeid én ondernemerschap.*²⁵⁸

❖ Cultureel ondernemerschap

Het begrip cultureel ondernemerschap werd voor het eerst geïntroduceerd door hoogleraar Giep Hagoort in 1992. Het begrip won al snel aan terrein en in zijn tijd als staatssecretaris wijdde Rick van der Ploeg er zelfs een beleidsnota aan genaamd *Cultuur als confrontatie* (1999). Hiermee werd niet zozeer gestimuleerd dat kunstenaars eigen ondernemingen gingen opzetten, maar wel dat zij een ondernemende houding zouden aannemen. Met een open en naar de buitenwereld toe gericht karakter dienden zij te proberen zoveel mogelijk kunstzinnig, zakelijk en maatschappelijk rendement te halen uit culturele voorzieningen. Van belang hierbij was dat de cultureel ondernemer ook beschikte over specifieke competenties, omdat deze zich bewoog op het raakvlak van de kunst, de cultuurindustrie en de zakelijke dienstverlening. In recente jaren is in het hoger onderwijs veel aandacht besteed aan het realiseren van deze competenties. Wel dient te worden opgemerkt dat zich daarbij veel variatie voordoet tussen verschillende opvattingen over, en uitwerkingen van, wat er nu precies wordt verstaan onder ondernemerschap. Vooral in de moderne interpretatie van het begrip wordt een cultureel ondernemer hoofdzakelijk beschouwd als iemand die streeft naar het binnenhalen van zoveel mogelijk betalend publiek en die daarmee als doel heeft om een sluitende exploitatie van zijn ‘onderneming’ te realiseren. Zoals gezegd streeft een ondernemer op cultureel gebied naast deze zakelijke doelen ook artistieke doelstellingen na en zoekt daarin een balans.²⁵⁹ Omdat er verscheidene interpretaties circuleren, wordt in dit onderzoek het begrip cultureel ondernemerschap, geïnspireerd op de woorden van Giep Hagoort, als volgt geïnterpreteerd:

²⁵⁷ Heezen L., *De autonomie van de kunstenaar: een herdefiniëring van het autonomiebegrip in de hedendaagse beeldende kunstsector in Nederland*, Amsterdam 2011, 6.

²⁵⁸ CBS (2011), 7.

²⁵⁹ Deloitte & Touche Bakkenist, *Cultureel Ondernemerschap: een kwestie van balans Aanbevelingen voor een dynamischer relatie tussen culturele instellingen en de overheid*, mei 2001.

<http://binoq.nl/lib/Documenten/cultureel%20ondernemerschap/Cultureel%20ondernemerschap.pdf> (geraadpleegd op 1 juni 2016).

Een cultureel ondernemer is een vervaardiger van kunst die ernaar streeft dat zijn werken op de door hem gewenste wijze worden ontvangen door het publiek. Daartoe dient een ondernemer (financiële) omgevingskansen optimaal te benutten door actief te handelen en telkens te zoeken naar een unieke positie binnen de bestaande infrastructuur.²⁶⁰

❖ Marktprofilering

In een snelle samenleving waarin er constant nieuwe innovaties worden gepresenteerd en de concurrentie tussen zowel individuen als bedrijven groot is, is het nieuwe toverwoord dat van ‘marktprofilering’ geworden. De term wijst op de noodzaak om als persoon of bedrijf zich te etaleren in de markt en een beter imago te ontwikkelen. Dit biedt de gelegenheid om een gunstige positie te bemachtigen in het werkveld en gezien te worden als aantrekkelijke partij om mee samen te werken. Geïnspireerd op de woorden van communicatieadviseur Sonja Schaap kan het begrip als volgt worden gedefinieerd:

Bij marktprofilering meet een persoon, bedrijf of organisatie zich een eigen unieke gezicht aan en draagt het gewenste karakter zichtbaar uit naar de buitenwereld waarmee deze zich positioneert in de markt.²⁶¹

❖ Talent en haar ontwikkeling

Belangrijke en veelgebruikte begrippen in dit onderzoek zijn ‘talent’ en het daarbij aansluitende ‘talentontwikkeling’. Het is vrijwel onmogelijk om een objectieve omschrijving, noch een eenduidige definitie te geven van beide begrippen. Maartje Kloeg reflecteert hierop in haar scriptie *Talentontwikkeling bij wijktheater Stut* (2014) door te stellen dat de reden hiervoor de grote diversiteit aan vakgebieden is die zich toelagen op talent en haar ontwikkeling. Ieder circuit hanteert daarbij zijn eigen opvattingen en methodieken.²⁶²

Het eerste punt dat het begrip ‘talent’ compliceert is de wijze waarop wordt gedacht over haar herkomst. Het zogenaamde ‘nature-nurture debat’ heeft ook op dit vlak haar weerslag gekregen. Zo zijn er wetenschappers die uitgaan van een benadering naar de natuur, waarbij een talent aangeboren is en zich heeft ontwikkeld gelijktijdig met de foetus. Anderen veronderstellen dat talent juist gedurende het leven zich manifesteert en groeit in combinatie tussen het karakter en de eigenschappen van het individu, zijn fysieke omgeving en de sociaal-culturele context waarin deze zichzelf bevindt. Weer een derde benadering gaat uit van een combinatie van deze twee.²⁶³

Dit in het achterhoofd houdend, gaat dit onderzoek ervan uit dat er twee belangrijke elementen zijn te onderscheiden die het begrip ‘talent’ vormgeven. Allereerst is er het uitgangspunt van een persoon die beschikt over een bijzondere vaardigheid. Daaraan verbonden zijn kwaliteiten zoals het vermogen om snel en zelfstandig te leren en om doelgericht vol doorzettingsvermogen met een

²⁶⁰ Hagoort G., *Art Management Entrepreneurial Style*, Delft 2003, 15.

²⁶¹ Schaap S., *Profilering; heeft jouw bedrijf een eigen karakter?*, 31 maart 2011. <http://www.sonjaschaap.nl/2011/03/31/profilering-heeft-jouw-bedrijf-een-eigen-karakter/> (geraadpleegd op 1 juni 2016)

²⁶² Kloeg (2014), 5.

²⁶³ Mooij (2013), 25.

professie bezig te zijn.²⁶⁴ Enige nuancering is daarbij wel gepast, want ook de omgevingsfactoren zijn van belang. Anderzijds wordt er in deze studie daarom van uitgegaan dat talent ook wordt bepaald door de opvattingen die leven in specifieke domeinen en de buitenwereld. Peter Hermans, verbonden aan Artez hogeschool voor de kunsten, gaf al eens een omschrijving van een talent als ‘iemand die als zodanig wordt erkend door een ander’.²⁶⁵ Zo kan een jonge zangeres in haar plaatselijke zanggroep als een groot talent worden beschouwd, maar aan het conservatorium niet boven de middelmaat uitkomen.

Deze context geschetst hebbende is het zaak om tot een bruikbare definitie van talent te komen. In navolging van de studie van Nicole Mooij is er gekozen voor een combinatie van benaderingen, waarbij zowel de individuele kwaliteiten als de omgevingsfactoren in beschouwing worden genomen. Dit resulteert in de volgende concrete definitie:

Talent ontwikkelt zich in gedrag, kunde, kennis en ervaring. Het is een verzameling aan eigenschappen waardoor een persoon in een specifieke situatie en binnen een bepaalde context overkomt als vakkundig en bekwaam.²⁶⁶

Eenmaal tot de realisatie gekomen dat iemand over een talent beschikt, komt de vraag op hoe deze dient te worden ontwikkeld. Het begrip talentontwikkeling vindt in Nederland haar oorsprong in de jaren negentig van de vorige eeuw. Op dat moment deed in de wereld van het human resource management het begrip haar intrede bij bedrijven om zo werknemers te motiveren in hun kennisontwikkeling en om hen te laten uitgroeien tot betrokken en productieve werkkrachten voor de toekomst. Al snel vond het begrip ook haar weg naar andere sectoren, waaronder de cultuur. Met betrekking tot laatstgenoemde sector kan talentontwikkeling op twee verschillende manieren worden opgevat. Enerzijds kan het begrip breed worden ingezet, bedoeld om aan een uiteenlopend schare aan mensen persoonlijke voldoening te geven door hen te stimuleren in het beoefenen van cultuur. Anderzijds wordt het begrip ook gebruikt om creatief talent aan te duiden dat na de ontdekking dient te worden ontwikkeld tot onderdeel van de (internationale) top en de professionele kunstsector.²⁶⁷

In dit onderzoek wordt de brede visie op talentontwikkeling niet nagevolgd, maar ligt de focus juist op de ontwikkeling van toptalenten. Daarbij gaat de aandacht vooral uit naar de praktijken van talentontwikkeling aan hogere onderwijsinstellingen. Dit betekent dat de aandacht uitgaat naar studenten en (pas) afgestudeerde professionele kunstenaars. Evenals voor het begrip talent is ook voor talentontwikkeling de bruikbare definitie voor deze studie ontleend aan het werk van Mooij en luidt:

Talentontwikkeling is het ontdekken van getalenteerde beoefenaars van specifieke kunstdisciplines en hen begeleiden tot een hoger, expert niveau.²⁶⁸

²⁶⁴ Bureau Advies Research Training voor non-profit en overheid (2015), p. 3

²⁶⁵ Wat we hebben geleerd over talentontwikkeling, 2015, p. 3

²⁶⁶ Mooij (2013), 26.

²⁶⁷ Idem, 27.

²⁶⁸ Idem, 28.

Bijlage 2: de doelstellingen en uitwerking in het Verenigd Koninkrijk

❖ Carrièrepaden

In 2008 stelde de overheid vol trots hoe gezegend het Verenigd Koninkrijk was met talent:

*“Many of the world’s leading scientists are British. Our engineers are in global demand. Every year British sportsmen and women achieve outstanding results. And in the creative industries, our film makers, pop singers, designers, architects and many others have a place on any world stage.”*²⁶⁹

Uit bovenstaand fragment spreekt trots. Toch is de overheid zich er ook van bewust dat het slechts voor een handjevol personen is weggelegd om de top te bereiken. Voor wie hier niet in weten te slagen ligt de oorzaak in enkele gevallen in een persoonlijke keuze. Zij missen bijvoorbeeld de nodige toewijding en het doorzettingsvermogen. Voor anderen die wel aan deze eisen voldoen geldt echter dat zij nooit de nodige kansen en steun hebben ontvangen of op de hoogte zijn geweest van de verscheidene carrièrepaden en ingangswegen die leiden tot de realisatie van hun droom. De overheid ziet deze laatste categorie talenten, die omwille van onfortuinlijke omstandigheden niet tot hun recht komen, als een onnodig verlies voor de natie.²⁷⁰ Vanuit deze redenatie heeft zij de volgende doelstelling geformuleerd:

Doelstelling 1

Talenten dienen in hun ontwikkeling te worden ondersteund door hen te voorzien van duidelijke loopbaanschema’s, zodat zij zicht krijgen op hoe zij hun carrière succesvol kunnen vormgeven.

Vanuit de opvatting dat innovatie, ideeën en creativiteit niet uit de grond kunnen worden gebikkeld, zoals dat bij de traditionele industrieën wel het geval is, heeft de overheid in het Verenigd Koninkrijk veel aandacht voor het aanwakkeren van creatief talent bij de jongste garde van haar samenleving. De speciale loopbaanroutes die zij heeft uitgezet, zowel voor de klassieke als nieuwe technische creatieve vakopleidingen, dienen ertoe om personen reeds op de basisschool, het voortgezet- en het hoger onderwijs de weg te tonen naar een succesvolle creatieve carrière. De insteek is dat iedereen een echte keuze heeft om zijn talenten te ontwikkelen tot een creatieve capaciteit.²⁷¹

De doelstelling is in recente jaren in de praktijk tot uitdrukking gebracht door niet alleen leraren te stimuleren meer aandacht te hebben voor creativiteit en de kunsten in hun lesprogramma, maar eveneens door speciale programma’s. Het zogenaamde ‘Find Your Talent programma’ is een voorbeeld van een dergelijk initiatief. Een ander succesvol concept is het zogenaamde ‘Aimhigher’, een samenwerking tussen lagere en hogere onderwijsinstellingen en lokale autoriteiten om studenten op de hoogte te brengen van de mogelijkheden van een studie in de kunsten en de bijdragen die zij kunnen leveren aan andere sectoren zoals de zorg en het onderwijs.²⁷² Hieraan verbonden is de

²⁶⁹ Department of Culture, Media and Sport (2008), 20.

²⁷⁰ Idem, 20.

²⁷¹ Idem, 6.

²⁷² Arts Council England (2006), 6.

organisatie ‘Creative Partnerships’ die zich toelegt op het tot stand brengen van samenwerkingsverbanden tussen kunstenaars en scholen, zodat er een goed beeld ontstaat van het werk in de kunstsector.²⁷³ Binnen het hoger onderwijs en zelfs voor alumni wordt de loopbaanroute eveneens voortgezet. Dit gebeurt door sterk in te zetten op het realiseren van stageplaatsen en traineeship en door bedrijven te stimuleren te investeren in jong talent. Tevens wordt er ingezet op grootschalige, vernieuwende internationale evenementen waarop zowel de wereldleiders onder de creatieve bedrijven als de starters en aanstormende talenten zichzelf kunnen presenteren en de nodige contacten kunnen opdoen.

Op deze manier beoogt het Verenigd Koninkrijk ’s werelds meest creatieve centrum te worden en voorziet het ministerie in de route die zij heeft uitgestippeld van ‘grassroots’ tot de globale markt.²⁷⁴

❖ Ondernemerschapsvaardigheden

Verschillende media in het Verenigd Koninkrijk rapporteerden een decennium geleden alarmerende berichten over een gebrek aan ondernemerschap bij de creatieve vakopleidingen. Zo verscheen er in november 2005 een persbericht waarin gesteld werd dat:

*“In 1997, only 15% of schools offered enterprise education. Today, half of all schools do, and by next year every school in Britain will give young people the chance to learn about business, commerce and enterprise.”*²⁷⁵

De uitspraak toont wel hoe er al vrij snel stappen zijn gezet door onderwijsinstellingen om ondernemerschap aan te snijden in hun onderwijsprogramma’s. Toch bleek dit nog niet voldoende te zijn. In de jaren volgend op dit rapport verschenen invloedrijke studies zoals het *Leitch Review of Skills* (2006) waaruit bleek dat de kansen voor studenten om ondernemerschapsvaardigheden tijdens hun studie te ontwikkelen nog te beperkt waren. Weliswaar leidde het toegenomen aantal professionals die parttime ook voor de klas stonden er al toe dat ondernemerschapsvaardigheden werden geïntroduceerd in het onderwijs, maar dit gold slechts tot op zekere hoogte. De meerderheid van de docenten kende deze luxe namelijk niet. Zij waren het contact met de creatieve industrie sector kwijt geraakt en hadden een slecht begrip van de hedendaagse professionele praktijk.²⁷⁶ Met de jaren waren mede hierdoor het onderwijs en het werkveld elkaar uit het oog verloren.²⁷⁷

Dit resulteerde erin dat velen die afstudeerden van het hoger onderwijs zichzelf onvoorbereid troffen voor de realiteit van het werklevens en deze sector. Om tot deze aansluiting te komen werden er in de daaropvolgende jaren stappen gezet om de onderwijsinstellingen en haar studenten meer te bewegen richting het werkveld. Uitgangspunt daarbij vormde de volgende doelstelling:

²⁷³ Arts Council England (2006), 8.

²⁷⁴ Department of Culture, Media and Sport (2008), 6.

²⁷⁵ The Higher Education Academy art Design Media Subject Centre en the National Endowment for Science, Technology and the Arts (2007), 71.

²⁷⁶ Idem, 76.

²⁷⁷ Idem, 9.

Doelstelling 2

Ondersteuning bieden aan hogere onderwijsinstellingen opdat zij niet alleen de benodigde kennis, maar ook ondernemerschapsvaardigheden kunnen overdragen aan studenten, zodat laatstgenoemden een zo effectief mogelijke bijdrage kunnen leveren aan de creatieve economie.

Studies, waaronder het grootschalige veldonderzoek *Creating Entrepreneurship* (2007), tonen aan dat er in recente jaren grote stappen zijn gezet om deze doelstelling te verwezenlijken. Instellingen verrijken hun curriculum met een vakinhoudelijke module over ondernemerschap en/of treffen andere voorzieningen zoals speciale activiteiten waarmee ondernemerschapscapaciteiten onder de studenten en alumni worden versterkt.²⁷⁸ Ook is zichtbaar dat de opleidingscoördinatoren voor hun programma's in steeds grotere mate toenadering zoeken tot lokale instanties en daaraan verbonden werknemers voor samenwerkingen. Daarin worden zij bijgestaan door programma's zoals het zogenaamde 'Catalyst programme'. Hierbij worden hogere onderwijsinstellingen aangezet om afgestudeerden, managers en technische experts aan te nemen als docenten, tutors en trainers. Zij kunnen nog meer de gewenste praktijkervaring in het klaslokaal introduceren, evenals de kennis van de oude garde opfrissen.

❖ Praktijkervaring

In 2006 stelde de Arts Council England in de studie *Arts, enterprise and excellence strategy for higher education*, dat het voor studenten van een creatieve vakopleiding vrij zeldzaam was om tijdens hun studie toegang te krijgen tot een stageplaats in het werkveld. Dit was een gemiste kans voor het opdoen van relevante werkervaring, het groeien in het kunstenaarschap en het verkrijgen van de nodige vaardigheden op het vlak van ondernemerschap.²⁷⁹ De overheid onderkende dat relevante werkervaring van cruciaal belang was voor de studenten om een goede aansluiting te vinden op de arbeidsmarkt. Dit zou hen er namelijk toe brengen om niet alleen een bijdrage te leveren aan de economie, maar vooral ook om zelf het hoofd financieel boven water te houden.²⁸⁰ Daarnaast wilde deze een einde maken aan de vele onbetaalde werkervaringsplekken waar veel afgestudeerden als gevolg van een gebrek aan praktijkervaring in terechtkwamen. De opvatting was dat deze de sector onnodig een negatief beeld gaven.²⁸¹ Aansluitend werd de volgende doelstelling geformuleerd:

Doelstelling 3

Het realiseren van voldoende formele stages en traineeships voor studenten en pas-afgestudeerden bij bedrijven die opereren in de creatieve industriesector.

In navolging van deze doelstelling formuleerde de overheid de wens om tegen 2013 een minimum aan 5000 stageplekken per jaar te realiseren voor creatieve studenten in de leeftijd tussen 15 en 24 jaar. Voor het jaar 2020 heeft zij zelfs het streven om een aantal van ruim 500.000 stageplaatsen te hebben

²⁷⁸ The Higher Education Academy art Design Media Subject Centre en the National Endowment for Science, Technology and the Arts (2007), 13.

²⁷⁹ Arts Council England (2006), 10.

²⁸⁰ Idem, 10.

²⁸¹ Department of Culture, Media and Sport (2008), 30.

in de creatieve sector.²⁸² Om dit te realiseren is onder leiding van de National Apprenticeships Service en met ondersteuning van de nationale Skillset Groups een programma ontwikkeld, namelijk het zogenaamde ‘Creative Apprenticeships initiative’. Het initiatief ging in 2008 van start en biedt sindsdien de nodige handvaten voor bedrijven en instellingen om de studenten aan te trekken en deze jonge krachten te voorzien van de nodige technische en zakelijke vaardigheden.²⁸³

Dat dergelijke initiatieven goed werk hebben geleverd mag duidelijk zijn uit de cijfers die tot op heden bekend zijn. Weliswaar is de doelstelling van 5000 stageplekken tegen 2013 niet behaald, maar in dat jaar is er wel degelijk een aantal van 4500 stagiairs in de creatieve industrie sector bereikt.²⁸⁴ De eerste stappen naar een verwezenlijking van de doelstelling zijn daarmee gezet.

❖ Leercentra

De overheid zag in dat om het intellectueel kapitaal te versterken het van uiterst belang was dat studenten niet alleen werden voorzien van de juiste kennis door docenten, maar dat zij ook buiten het klaslokaal de mogelijkheid kregen om zichzelf verder te ontwikkelen. Laatstgenoemde diende te geschieden door zowel het vergaren van extra kennis als door op een gemoedelijke en vrijblijvende basis in contact te komen met het bedrijfsleven. Naast het stimuleren van stages werd het idee van innovatieve werkplaatsen en leercentra geboren en kreeg het met de volgende doelstelling een plaats in het overheidsbeleid:

Doelstelling 4

[Stimuleren van baanbrekende nieuwe innovatieve werkplaatsen en leercentra.](#)

In de jaren daaropvolgend is te zien geweest hoe veel onderwijsinstellingen faciliteiten zijn gaan aanbieden die aan deze doelstelling tegemoet komen. Zo worden er speciale carrière diensten en bibliotheekmateriaal aangeboden en is er op speciale platforms ruimte om te spreken met andere actoren in het veld, zoals bedrijven. Een bijzonder initiatief dat in 2011 door de overheid in het leven is geroepen zijn de zogenaamde ‘Knowledge Exchange Hubs for the Creative Economy’. Dit zijn speciale consortia die erop zijn gericht om zowel relevante wetenschappers als creatieve en culturele organisaties vanuit het gehele Verenigd Koninkrijk samen te brengen. Op deze wijze dient groei en innovatie te weeg te worden gebracht, ondernemersvaardigheden te worden gestimuleerd en een bijdrage worden geleverd aan de ontwikkeling van de creatieve industrie. In de afgelopen jaren zijn er met veel succes enkele consortia van de grond gekomen.²⁸⁵

²⁸² Department of Culture, Media and Sport (2008), 29.

²⁸³ Idem, 30.

²⁸⁴ Woodward (2015), 55.

²⁸⁵ Comunian (2015), 18.

Bijlage 3: de doelstellingen en uitwerking in Nederland

❖ Praktijkervaring

Het Topteam constateerde in 2011 in haar advies dat bij menig opleiding in het hoger beroeps- en universitair onderwijs de interactie en samenwerkingsband met het bedrijfsleven ver te zoeken was.²⁸⁶ Dit in tegenstelling tot veel opleidingen in het middelbaar beroepsonderwijs. Een gemiste kans voor de studenten om relevante kennis, praktijkervaring en onderzoek- en ondernemersvaardigheden op te doen, zo werd betoogd door verschillende partijen waaronder de Rijksoverheid. Laatstgenoemde formuleerde daarom de volgende doelstelling die diende te leiden tot verbetering:

Doelstelling 1

Praktijkervaring dient nadrukkelijk in het onderwijs te worden gebracht. Het uitgangspunt dient te zijn om als onderwijsinstellingen een alliantie aan te gaan met het (regionale) bedrijfsleven.

Met behulp van het Dutch Creative Council is er in recente jaren een start gemaakt met een poging tot verbetering. Tot op heden kan er worden gesteld dat er aanzienlijke successen zijn behaald.

Onderwijsinstellingen hebben sterk ingezet op het verbeteren van de samenwerkingsverbanden met bedrijven en creatieve professionals, waaronder ook alumni. Evenals in het Verenigd Koninkrijk gaat daarbij de wens uit naar het realiseren van een onderwijssysteem waarin idealiter de docenten niet alleen voor de klas staan, maar ook nog met één been in het bedrijfsleven opereren. Dit geldt bijvoorbeeld wanneer zij nog parttime werkzaam zijn in de sector of als zij deelnemen aan speciale leertrajecten die in samenwerking met het bedrijfsleven zijn samengesteld. Dit levert bijgevolg kennis op omtrent ondernemerschap die zij aan hun studenten kunnen overdragen. Dit wordt vervolgens aangevuld met inhoudelijk relevante en inspirerende evenementen, zoals bedrijfsexcursies en gesprekken met alumni of door bezoeken te brengen aan de speciale kennis- en ontmoetingscentra die worden opgericht.²⁸⁷ Met betrekking tot laatstgenoemde zijn de afgelopen jaren enkele ‘Centres of Expertise’ tot stand gekomen. Deze centra vormen een plaats waar kennis en contacten uit zowel de wereld van het onderwijs als het bedrijfsleven samenkomen. Hierbinnen worden creatieve opleidingen gekoppeld aan bedrijven uit verschillende sectoren en worden ook studenten op weg geholpen om hun weg te vinden naar het bedrijfsleven.²⁸⁸

De kanttekening die hier wel bij dient te worden geplaatst is dat de mate waarin onderwijsinstellingen aansluiting zoeken bij de bedrijven en culturele instellingen die opereren in de lokale en regionale omgeving zeer verschillend is. Zoals Paul Rutten in het verkennend onderzoek *Talent voor de creatieve economie* (2015) opmerkt is dit een voortvloeiende van de wijze waarop de onderwijsinstellingen zich in algemene zin verhouden ten opzichte van de maatschappelijke

²⁸⁶ Topteam Creatieve Industrie (2011), 10.

²⁸⁷ Topteam Creatieve Industrie (2012) (1), 10.

²⁸⁸ Onderwijsinstellingen die hier tot op heden bij betrokken zijn, zijn onder andere de Hogeschool van Amsterdam en de Hogeschool Utrecht. Topteam Creatieve Industrie (2012) (1), 12.

buitenwereld.²⁸⁹ Een gespecialiseerde creatieve vakopleiding, die het autonome artistieke proces op de voorgrond stelt, geeft aan hoogstens projectmatig samen te werken met culturele instellingen en het bedrijfsleven. Daartegenover staan de hogescholen die juist nadrukkelijk op zoek zijn naar de verankering en verbindingen tussen de eigen activiteiten en de regio. Een voorbeeld daarvan is het lectoraat Creative Business dat door de Hogeschool Rotterdam aan haar studenten wordt aangeboden. Binnen dit lectoraat heeft niet alleen onderzoek naar ondernemerschap en haar invulling in de praktijk een plaats, maar daarnaast is het gericht op het actief aangaan van contact met de overheidsinstanties, sectororganisaties en bedrijven in de omgeving.²⁹⁰

❖ Ondernemerschapsvaardigheden

In het onderwijsveld is de afgelopen jaren de perceptie ontstaan dat kunstenaars niet enkel opgeleid dienen te worden tot bevlogen beoefenaars van een creatieve discipline, maar dat zij hun talent ook moeten kunnen vertalen naar de maatschappij en de economische praktijk om alzo in hun eigen levensonderhoud te kunnen voorzien of er wellicht zelfs een succesvolle internationale onderneming op te stoelen.²⁹¹ Deze insteek wordt breed gedeeld met verschillende ondersteunende (kennis)instellingen en de Rijksoverheid. Laatstgenoemde formuleerde zelfs de volgende doelstelling:

Doelstelling 2

Onderwijsinstellingen dienen de kennis van de studenten over ondernemerschap te versterken, zodat zij in staat worden deze effectief in te zetten om zelfstandige werkplaatsen en ondernemingen op te zetten en op gepaste wijze te leiden.

Naar aanleiding van deze doelstelling is het de afgelopen jaren voor veel onderwijsinstellingen een uitdaging geworden om ondernemerschap te incorporeren in de curricula van haar opleidingen. Op initiatief van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht is er een speciaal platform opgericht voor de hogere onderwijsopleidingen die zich bewegen in de wereld van de creatieve industrie. Hier wordt aan de betrokkenen de mogelijkheid geboden gedachten uit te wisselen over onderwijsvernieuwing en ondernemerschap. Laatstgenoemde opnemen in het curriculum lijkt namelijk wel gemakkelijk, maar in het licht van het karakter van dit type opleidingen is het zeker geen vanzelfsprekendheid. Studenten aan creatieve vakopleidingen worden namelijk in essentie niet opgeleid tot ondernemers, maar als creatieve denkers en makers.²⁹²

Omwille van het grote belang dat door de overheid, adviesorganen en ook het werkveld wordt toegedicht aan ondernemerschapsvaardigheden heeft dit de afgelopen jaren toch haar intrede gemaakt in het onderwijs, al zij dit op verschillende manieren (afbeelding 2). Laatstgenoemde heeft enerzijds te maken met de moeilijke voorspelbaarheid van de behoeften op de arbeidsmarkt en anderzijds met de verschillende opvattingen die onderwijsinstellingen hanteren. De één is van mening dat

²⁸⁹ Rutten (2015), 37.

²⁹⁰ Idem, 75.

²⁹¹ Idem, 30.

²⁹² Idem, 59.

ondernemersvaardigheden vooral beschouwd dienen te worden als een toegevoegde set vaardigheden. De ander stelt juist dat ondernemerschap een essentieel onderdeel is geworden van de identiteit van een kunstenaar en dat daarom zowel het beroep als het onderwijs in de kern dient te veranderen. De verschillende opvattingen impliceren ook verschillen in onderwijsaanpak.²⁹³ Zo zijn er de instellingen die de nadruk leggen op het ondernemend opereren en het bieden van inzicht in hoe een eigen onderneming dient te worden opgericht en gerund. Daarbij wordt teruggevallen op vakken die algemeen van aard zijn en vaak ontleend zijn aan business-studies. Ook op kwaliteiten als communicatievaardigheden wordt ingezet, compleet met daarbij het ontwikkelen van een relevant netwerk en het opzoeken van mogelijke partners. Andere onderwijsinstellingen kiezen juist voor een aanpak die ondernemerschapvaardigheden ontwikkelt vanuit de eigen aard van de creatieve disciplines door gastsprekers uit te nodigen of docenten aan te nemen die als zelfstandige of in loondienst nog werkzaam zijn in het bedrijfsleven.

Ondernemerschap wordt ook steeds vaker bijgebracht in combinatie met de zogenaamde 'honoursprogramma's. Laatstgenoemden zijn toegespitst op het bieden van een extra stimulans aan talentvolle, ondernemende studenten. Het zijn lange termijntrajecten waarin toptalenten over specifieke thema's nadenken en worden uitgedaagd om tot innovatieve oplossingen te komen die vruchtbaar zijn voor het bedrijfsleven.²⁹⁴ Buiten de muren van de onderwijsinstellingen worden dit soort trajecten vervolgens voortgezet door instellingen zoals het Stimuleringsfonds voor de Creatieve Industrie. Laatstgenoemde biedt met een speciaal jaarlijks programma de beste alumni van de creatieve vakopleidingen een geldbedrag ter beschikking dat is bedoeld voor de verdere professionalisering van hun kwaliteiten als cultureel ondernemer.²⁹⁵

Waar een dergelijke honoursprogramma aan een select groepje studenten en alumni de kans biedt zichzelf in de kijker te spelen bij het bedrijfsleven, is dit onder de huidige omstandigheden nog niet voor iedere student zo gemakkelijk. Het Topteam Creatieve Industrie stelt dat er weliswaar vorderingen zijn gemaakt, maar dat de behoeften nog niet zijn gestild. De studie *Talent voor de creatieve economie* (2015) ondersteunt dit met de bevinding dat in grote lijnen de competenties en vaardigheden in het ondernemerschapsonderwijs door veel instellingen slechts in algemene termen worden omschreven. Er wordt vooral aandacht besteed aan algemene eigenschappen die te omschrijven zijn als het lerend en aanpassend vermogen, zoals flexibiliteit, het omgaan met veranderingen en het ontwikkelen van nieuwe creatieve concepten.²⁹⁶

Toch dient te worden opgemerkt dat het onderwerp ondernemerschap veelal niet als apart vak is opgenomen in het curriculum van onderwijsinstellingen. Veelal wordt het aangesneden tijdens andere cursussen. Daar staat tegenover dat studenten wel in de gelegenheid worden gesteld om tijdens een specialisatie, specifieke master of nevenactiviteit hierin meer kennis te vergaren en tevens ook meer

²⁹³ Rutten (2015), 9.

²⁹⁴ Topteam Creatieve Industrie (2012) (1), 8.

²⁹⁵ Stimuleringsfonds Creatieve Industrie (2012), 6.

²⁹⁶ Rutten (2015), 57.

praktijkervaring op te doen. Zo stelt de Hogeschool Utrecht haar studenten in de gelegenheid om door deel te nemen aan een speciaal excellentietraject een certificaat ondernemerschap te behalen.

Ondanks dit soort voorbeelden zijn nog niet alle behoeften gestild, aldus het Topteam. Zo is er een wens voor meer participatie van studenten in toonaangevende evenementen en competities. Daarmee kunnen zij starten met het opbouwen van, en ervaren hoe het is om, zichzelf en hun product te profileren aan potentiële opdrachtgevers. Onderwijsinstellingen dienen in samenspraak met bedrijven de deelname van jong talent aan dergelijke activiteiten te stimuleren door deze bijvoorbeeld een verplicht onderdeel te laten uitmaken van een stage of afstudeeropdracht.²⁹⁷

Een andere kanttekening die geplaatst dient te worden bij de vorderingen tot dusverre heeft betrekking op de rol van de overheid als stimulator in deze doelstelling. Er kan worden betoogd dat de Rijksoverheid zelf het slechte voorbeeld stelt. Recentelijk heeft zij namelijk de financiering voor postacademische opleidingen stop gezet.²⁹⁸ Dit is beperkend, zeker omdat eerdere studies beargumenteren dat creatieve professionals ook na hun afstuderen nog de noodzaak voelen zich verder te ontwikkelen in het ondernemerschap. De mogelijkheid voor bijscholing wordt hiermee dus in het gedrang gebracht. Gelukkig zijn er in recente jaren op dit vlak wel initiatieven tot stand gekomen die dit gat trachten te vullen. Zij leggen specifiek de aandacht op het verbeteren van de nascholingstrajecten van huidige en toekomstige werknemers in deze sector. Zo heeft de federatie gewerkt aan een kortlopende managementopleiding voor mid-career professionals.²⁹⁹

❖ Internationalisering

De Nederlandse economie in haar geheel, maar in het bijzonder de creatieve sector, is van nature erg internationaal georiënteerd.³⁰⁰ Internationalisering is voor de creatieve industrie geen keuze, maar een voorwaarde voor succes. Dat de Nederlandse creatieve industrie in het verleden al met internationaal gerenommeerde architecten als Rem Koolhaas, een sterke reputatie heeft weten op te bouwen in het buitenland is echter nog geen garantie voor succes in de toekomst. Om de concurrentiekracht van de Nederlandse economie sterk te houden en daarnaast haar positie als aantrekkelijk vestigingsklimaat te behouden is het van belang dat de sector zich blijft ontwikkelen. In 2012 publiceerde het Topteam Creatieve Industrie daarom namens de sector het advies *Grenzeloos creatief kapitaal* (2012). Daarin constateert het Topteam dat de creatieve industrie er goed voor staat en een krachtige bijdrage aan het concurrerend vermogen van de Nederlandse economie levert, maar op een aantal punten last heeft van een relatieprobleem. Creatieve bedrijven en andere spelers in de zogeheten ‘gouden driehoek’ van bedrijfsleven, kennis- en onderwijsinstellingen en overheden weten elkaar onvoldoende te vinden.³⁰¹ Dat geldt ook op het vlak van internationalisering. Als belangrijk middel tot verbetering werd de vinger gewezen in de richting van de onderwijsinstellingen. Internationalisering, zo was de redenatie,

²⁹⁷ Hoeven, van der (2005), 8.

²⁹⁸ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2011), 9.

²⁹⁹ Rutten (2015), 16.

³⁰⁰ Topteam Creatieve Industrie (2012) (1), 14.

³⁰¹ Hoeven, van der (2005), 3.

vraagt immers ook om zekere competenties, zoals taalvaardigheid en kennis over wat er op een bepaald vakgebied elders in de wereld speelt. Hiermee kunnen afgestudeerden bedrijven bijstaan wanneer zij internationaal opereren. De Rijksoverheid sloot zich aan bij deze redenatie en de volgende doelstelling kwam tot stand:

Doelstelling 3

De internationale competenties van zowel studenten als onderwijsinstellingen dienen vergroot te worden. Internationale samenwerking dient te worden gestimuleerd evenals het zoeken van aansluiting bij internationale evenementen.

In navolging van deze doelstelling zijn onderwijsinstellingen zich de afgelopen jaren steeds meer gaan toeleggen op het bieden van buitenlandervaring aan hun studenten. Zo bieden hogescholen niet alleen studenten de mogelijkheid tot buitenlandstages, maar biedt hogeschool NHL zelfs een speciale internationale onderzoeksopdracht aan waarbij haar studenten intensief samenwerken met studenten uit vijf andere landen. Vanuit deze motivatie zijn ook initiatieven zoals THNK, dat een internationaal opleidingstraject biedt voor creatief leiderschap, de afgelopen jaren het levenslicht gaan zien.³⁰² Internationalisering gebeurt ook op tal van andere manieren. Allereerst is er in toenemende mate sprake van internationale samenwerkingsverbanden tussen onderwijsinstellingen, hetgeen ook de uitwisseling van docenten vergemakkelijkt en stimuleert. Er gaat eveneens aanzienlijke aandacht uit naar de instroom van buitenlandse studenten. Laatstgenoemde draagt weer bij aan de ontwikkeling van het onderwijs doordat verschillende culturen en uitgangspunten onder de aandacht worden gebracht. Nederlandse studenten hebben hier zeker ook baat bij doordat zij op deze manier worden geconfronteerd met internationaal ondernemen en het opdoen van kennis in een internationale context. Daarnaast wordt er dus ook in toenemende mate het volgen van stages in het buitenland aangemoedigd. Op dit vlak is er al enige beweging tot stand gekomen. Zo wordt de kennis over internationale studiemogelijkheden gebundeld en verspreid via de internationale Nederlandse Education Support Offices en generieke promotieactiviteiten zoals het Holland Almuninetwerk en de Study in Holland en WilWeg website. Daarnaast is de organisatie Agentschap NL bezig met het ontwikkelen van gerichte informatie over de ondernemingen en carrières van buitenlandse studenten die in Nederland studeren of hebben gestudeerd.³⁰³

Een ander belangrijk aandachtspunt om internationaal ondernemerschap te versterken is om studenten ook door internationale evenementen en competities in staat te stellen hun creatief talent aan de buitenwereld te tonen. Zo kan het winnen van prijzen op internationale evenementen van groot belang zijn voor de verdere carrières van studenten en afgestudeerden. Momenteel werkt de federatie samen met agentschappen en ambassades in verschillende landen om een lijst samen te stellen van interessante evenementen voor Nederlandse studenten en pas afgestudeerden. Een voorbeeld van een

³⁰² Topteam Creatieve Industrie (2012) (1), 15.

³⁰³ Topteam Creatieve Industrie (2012) (2), 7.

dergelijk evenement is het World Design Capital dat in 2014 heeft plaatsgevonden in Kaapstad en waarbij actief jonge architecten zijn opgeroepen deel te nemen.

Voor de realisatie van internationale profilering speelt het Stimuleringsfonds voor de creatieve industrie een belangrijke rol. Deze treedt op de voorgrond als initiatiefnemer en organisator van de Nederlandse deelname aan toonaangevende internationale manifestaties en de nodige samenwerking met andere instellingen en organisaties.³⁰⁴ Het Stimuleringsfonds heeft in al haar subsidieregelingen expliciet de mogelijkheid voor een aanvraag voor een internationaal project opgenomen. Daarnaast heeft zij ook een speciaal programma ontwikkeld dat volledig is toegespitst op internationalisering. Dit programma functioneert onder de werktitel ‘Talentontwikkeling in internationale context’ en is gestart in 2013 met een looptijd tot en met 2016. In dit kader kunnen veelbelovende kunstenaars, bemiddelaars en ontwerpers een stage of leerwerkplek aanvragen bij een gerenommeerde kunstenaar, ontwerper of organisatie in het buitenland. Het beoogt om de internationale positie van creatieve bedrijven, evenals (pas-afgestudeerde) zelfstandigen te versterken door aandachtspunten te onderstrepen als marktverruiming, imagoverbetering en structurele internationale samenwerkingsverbanden.³⁰⁵

❖ Regionale clusters

Enkele jaren geleden introduceerde onderzoekers als Richard Florida en de stedelijke vormgever Charles Landry begrippen als de ‘creatieve stad’ en de bijbehorende ‘creatieve klasse’ in het culturele speelveld. De gedachte kwam tot stand dat creativiteit, in termen van zowel creatieve mensen als creatief klimaat en creatieve economieën, niet alleen een belangrijke bron vormden voor de stedelijke identiteit en sociale cohesie, maar bovenal ook voor de economische groei van de steden.³⁰⁶

De boodschap was dat zonder sterke creatieve clusters een plaats haar creatieve inwoners en bedrijven zou verliezen en een minder aantrekkelijke plek werd voor mensen om zich te vestigen.³⁰⁷ Om een achtergestelde positie te voorkomen namen beleidsmakers, zowel op nationaal maar in het bijzonder op regionaal en stedelijk niveau, deze bevindingen ter harte. In navolging hiervan legden zij de focus op het ontwikkelen van strategieën voor creatieve steden.³⁰⁸ De promotie en ontwikkeling van de lokale creatieve industrie en een sterke regionale cultuurparticipatie kwamen zo op de beleidsagenda te staan. Daarbij aansluitend werd door de Rijksoverheid de volgende doelstelling geformuleerd:

Doelstelling 4

Er moet meer aandacht uitgaan naar de versteviging van regionale clusters met werkplekken. Er dienen locaties te zijn waar jonge entrepreneurs uit de creatieve, zakelijke en wetenschappelijke wereld kunnen samenkomen en samenwerken en waarmee regio's kunnen uitgroeien tot hotspots met internationaal aanzien.

³⁰⁴ Stimuleringsfonds Creatieve Industrie (2015), 15.

³⁰⁵ Idem, 8 en 9.

³⁰⁶ Chabot et al. (2013), 69.

³⁰⁷ Jong, de (2012), 19.

³⁰⁸ Idem, 18.

Op dit moment is de creatieve industrie sector in Nederland in grote mate geclusterd in een aantal regio's. Zo is het domein van de architectuur goed vertegenwoordigd in de as Rotterdam, Delft en Den Haag.³⁰⁹ Gepaard met deze regionale onderverdeling gaat de oprichting van daarop aansluitende creatieve broedplaatsen. Dergelijke initiatieven dienen er voornamelijk toe om (jonge) net afgestudeerde starters en bedrijven een succesvolle start te bieden door te voorzien in (betaalbare) huisvesting, financiering en de mogelijkheid tot samenwerking met andere kunstenaars. De afgelopen jaren is er al een groot aantal van dergelijke plekken gerealiseerd.³¹⁰ Soms zijn zij volledig met commerciële gelden gerealiseerd, maar veelal worden zij mogelijk gemaakt door gemeenten en/of universiteiten en andere onderwijsinstellingen die deze willen financieren. Een goed voorbeeld hiervan is het zogenaamde 'YES!Delft'. Dit is een incubator gekoppeld aan de Technische Universiteit Delft en het verzamelpand voor creatieve ondernemers genaamd de 'Creative Factory'. Deze broedplaats heeft een directe link met de gemeente Rotterdam en met grote bedrijven en de onderwijsinstellingen uit de stad.³¹¹

³⁰⁹ Topteam Creatieve Industrie (2012) (1), 8.

³¹⁰ Topteam Creatieve Industrie (2012) (2), 3.

³¹¹ Topteam Creatieve Industrie (2011), 12.

Bijlage 4: van beleid naar praktijk: adviesorganen en fondsen

Eén van de kenmerkende aspecten van het cultuurbeleid in Nederland is de afstand die de overheid bewaart ten opzichte van de kunsten. Voortkomend uit de gedachte van staatsman Johan Thorbecke (1798-1872) dat de staat geen oordelaar dient te zijn van kunst en cultuur, heeft de Rijksoverheid zich ontwikkeld tot een bestuur op afstand dat een web aan instanties verkiest boven rechtstreekse inmenging in het culturele leven.³¹² Dit web ondersteunt tot op heden de verschillende culturele instellingen en kunstenaars met raad en daad, waaronder op financieel vlak zoals in de vorm van subsidiëring.

In deze bijlage zullen de belangrijkste spelers uit dit web in kaart worden gebracht. Daarbij is er specifiek aandacht voor de instellingen en fondsen die relevant zijn voor het onderwerp van dit onderzoek, namelijk de creatieve industrie.

❖ Raad voor Cultuur

De huidige Raad voor Cultuur is een voortvloeisel van de zogenaamde ‘Raad voor de Kunst’ die in 1947 is opgericht. Zeker nadat de Wet op de Raad voor de Kunst werd ingesteld in 1995, kreeg zij meer invloed op het beleid doordat de minister nu verplicht werd gesteld om bij alle belangrijke maatregelen het advies van de Raad in te winnen.³¹³ De invloed van de Raad op het beleid werd vergroot met de invoering van de vierjaarlijkse Cultuurnota-cyclus. Hiermee kreeg namelijk de Raad een vaste positie als adviseur van de regering. Tot op de dag van vandaag beoordeelt deze de aanvragen voor structurele meerjarige subsidie, die in het kader van de Culturele Basisinfrastructuur (BIS) worden gedaan door culturele instellingen.³¹⁴ De rol van de Raad daarbij is om met name in te staan voor de (artistieke) kwaliteit.

Naast de Raad voor Cultuur wordt de Rijksoverheid ook ondersteund door tal van andere raden, federaties en kennisinstituten. Met betrekking tot de creatieve industrie sector zijn de volgende van belang:

❖ Topteam creatieve industrie

Het Topteam Creatieve Industrie adviseert het kabinet, met als uiteindelijk doel dat Nederland in 2020 de meest creatieve economie van Europa is. In het Topteam zitten vertegenwoordigers vanuit de overheid, kennisinstellingen en het bedrijfsleven. Te samen staan deze drie partijen ook wel bekend als de ‘gouden driehoek’. Het Topteam houdt zich bezig met de agenda’s internationalisering, kennis & innovatie en human capital.³¹⁵

³¹² Hoeven, van der (2005), 50.

³¹³ Idem, 57.

³¹⁴ Winsemius (1999), 124.

³¹⁵ Topteam Creatieve Industrie (2014) (1), 16.

❖ **Dutch Creatieve Council (DCC)**

De Dutch Creative Council is de onafhankelijke strategische adviesraad van en voor de creatieve industrie. De Council beoogt de creatieve industrie als topsector te stimuleren en ontwikkelen tot een nationaal en internationaal toonaangevende sector. De Council is in 2012 opgericht op initiatief van het Topteam. Laatstgenoemde heeft daarmee vorm gegeven aan een wens van bedrijven en branche- en vakorganisaties uit de sector om een strategisch advies orgaan te hebben richting de overheid. Voorgaande aan de oprichting van de Council was er namelijk geen instituut dat vanuit de volle breedte van de sector met de overheid kon sparren. Mede hierdoor liep de creatieve industrie kansen mis. Voorbeelden daarvan doen zich voor op het vlak van het verkrijgen van de nodige financiering voor innovatieve projecten en om wetenschappelijk en toegepast onderzoek te doen. Anderzijds ondersteunt de Council in het aangaan van (grote) samenwerkingsprojecten en om aansluiting te vinden bij gedeelde internationaliseringsstrategieën. De Council is tevens het aanspreekpunt en de gesprekspartner voor de andere economische (top)sectoren en de overheid. Daarnaast heeft deze een coördinerende rol bij de uitvoering van de agenda van het Topteam. Verder volgt en bepaalt de Council mede de inzet van het beleid van Rijksoverheid op het gebied van internationalisering en talentontwikkeling.

❖ **Federatie Dutch Creatieve Industries (FDCl)**

De omvang van de sector heeft er ook toe geleid dat er een speciale brancheorganisatie in het leven is geroepen die de verschillende betrokkenen en beroepsorganisaties uit de zakelijke dienstverlening verbindt. Deze speciale Federatie Dutch Creative Industries is er daarnaast op gericht om het verwantschap tussen de verschillende disciplines te vergroten.

❖ **CLICKNL**

Omwillen van het belang van kennisuitwisseling in de creatieve industrie is onder regie van het Topteam een speciaal kennis- en innovatienetwerk in het leven geroepen onder de naam CLICKNL. Deze organisatie heeft als focus om kennis en talent van verschillende disciplines bij elkaar te brengen en zo informatie en nieuwe toepassingen uit te wisselen. In deze hoedanigheid draagt CLICKNL ook de rol als voorbereider van innovatiecontracten waarin wetenschapsorganisaties als de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (KNAW) en de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) in samenwerking met het bedrijfsleven werken aan innovatief onderzoek.

In het Nederlandse bestel spelen ook speciale uitvoeringsorganen als de fondsen een belangrijke rol.³¹⁶ Een steeds groter deel van het kunstbeleid wordt namelijk door hen uitgevoerd. Instellingen en kunstenaars hoeven zich steeds minder rechtstreeks tot het ministerie te richten met vragen, aanvragen en klachten. Door de fondsvorming wordt de formele afstand tussen het ministerie en bepaalde

³¹⁶ Winsemius (1999), 62.

afnemers van het beleid groter.³¹⁷ De verstrekking van tal van subsidies is heden ten dage aan deze fondsen overgedragen. De zienswijze is namelijk dat zij directer kunnen inspelen op vernieuwing en kleinschalige initiatieven dan de grote subsidieregelingen zoals de vierjaarlijkse toezeggingen van de Culturele Basis Infrastructuur (BIS).³¹⁸ Om dit te realiseren hanteren zij een gevarieerd (subsidie) instrumentarium dat kan bestaan uit startstipendia, projectsubsidies, programmasubsidies en prijzen.³¹⁹ Voor de toekenning van gelden hanteren de fondsen wel criteria. Belangrijk oormerk daarbij is dat de kwaliteit en het maatschappelijk rendement van cultuur dienen te worden vergroot.³²⁰

❖ Stimuleringsfonds voor de creatieve industrie

Het Stimuleringsfonds voor de creatieve industrie is een relatief jong fonds. In 2012 droegen beleidsmedewerkers in politiek Den Haag een voorstel aan tot een bundeling van de vormgevingsdisciplines in één stimuleringsfonds voor de creatieve industrie. Dit nieuwe fonds diende zich volledig toe te leggen op het stimuleren van het Nederlandse ontwerp. De reden hiervoor was tweeledig. Allereerst omdat men meer aandacht heeft willen leggen op deze sector en de mogelijke maatschappelijke en economische meerwaarde die zij heeft. Daarnaast wordt zij gedreven door een overtuiging van de bovengemiddelde groei en de verdere drang naar een belevingseconomie waar kennis, innovatie en creativiteit centraal staat. Zo ontstond het nieuwe fonds onder dit huidige kabinet vanuit een samengaan, en tevens continuering, van het oude Stimuleringsfonds voor Architectuur en de budgetten voor de disciplines vormgeving, architectuur en gaming van de Mondriaan Stichting en het voormalige Fonds Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst (BKVB).³²¹

Concreet is de missie van het Stimuleringsfonds om de kwaliteit van de disciplines architectuur, vormgeving en e-cultuur te ondersteunen en vanuit een culturele invalshoek hun maatschappelijke en economische meerwaarde te bevorderen. Daarbij heeft deze ook een taak in het versterken van de sector overschrijdende aanpak en de samenwerking tussen private partijen, particulieren en de overheid, zowel in Nederland als in het buitenland. Jaarlijks worden door het fonds een aantal maatregelen getroffen om talentontwikkeling mogelijk te maken. Daarbij is er bijzonder veel aandacht voor het stimuleren van ondernemerschap bij het talent. Zo worden participanten uitgedaagd om een ondernemingsplan te schrijven, een eigen praktijk op te zetten en contacten te leggen met andere velden van expertise. Hiermee wordt beoogd om talentontwikkeling en ondernemerschap direct aan elkaar te koppelen.

³¹⁷ De discussie over de delegatie van (gedeelten) van de uitvoering van het kunstbeleid werd al gevoerd in de jaren veertig. In de tweede wereldoorlog ontstonden in kringen van het kunstenaarsverzet plannen voor een landelijke kunststichting die een belangrijk deel van de overheidsmiddelen voor de kunsten zou moeten gaan beheren. Een dergelijke instelling is er nooit gekomen. De oprichting van fondsen voor verschillende kunstsectoren kan gezien worden als een gedeeltelijke realisatie van de toenmalige wensen. Winsemius (1999), 85.

³¹⁸ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (2011), 33.

³¹⁹ Idem, 30.

³²⁰ Idem, 33.

³²¹ Idem, 29.

Bibliografie

- Abbing H., 'The Autonomous Artist still Rules the World of Culture', in: Jansen I., *Boekmanstudies* (2005), 55-66.
- Arts Council England, *Arts, enterprise and excellence: strategy for higher education*, Manchester 2006
- Arts Council England, *Great art and culture for everyone: 10-year strategic framework, 2010-2020*, Manchester 2013
- Bakhsi H. et al, *Nesta: A manifesto for the creative economy*, Londen 2013
- Bätschmann, O., *The Artist in the Modern World: The Conflict Between Market and Self-Expression*, Keulen 1997.
- Bax M., *Bauhaus Lecture Notes (1930-1933)*, Amsterdam 1991
- Becker H., *Art Worlds*, Londen 1982
- Beyers T. et al., *Nederlandse kunst in de wereld: literatuur, architectuur en beeldende kunst 1980-2013*, Nijmegen 2015
- Bloois, de J., 'Zonder uitzondering: kunst, consensus en de publieke ruimte', in: *Open* (2012), Vol. 23, 72-83.
- Boomgaard J., 'Radicale autonomie. Kunst ten tijde van procesmanagement', in: *Open* (2006), Vol. 10, 30-39.
- Boomgaard J., 'Radicale autonomie: Kunst die aan interactie voorbijgaat', in: Corsten M. en Boomgaard J., *Autonomie als waarde: dilemma's in kunst en onderwijs*, Amsterdam 2013
- Boschloo A. et al., *Academies of Art between renaissance and romanticism*, 's-Gravenhage 1989
- Bradbury R., *The Romantic Theories of Architecture of the Nineteenth Century, In Germany, England and France*, New York 1934
- British Council, *Mapping the creative industries: a toolkit*, Londen 2010
- Buisman M. et al., *Creatieve mbo-opleidingen tussen talentontwikkeling en arbeidsmarkt*, Utrecht 2010
- Bureau Advies Research Training voor non-profit en overheid, *Wat we hebben geleerd over talentontwikkeling*, Gouda 2015.
- Byrne J., 'Gebruikswaarde en het hedendaagse kunstwerk: Bevrijding van de kunst uit het huidige technocratisch kader', in: *Open* (2012), Vol. 23, 16-24.
- Camille M., 'Obscenity under Erasure: Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts', in: Ziolkowski J. (ed), *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Boston 1998

- Caves R., *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge 2000
- CBI: the voice of business, *Playing our strongest hand: maximising the UK's industrial opportunities*, november 2012, via: http://www.cbi.org.uk/media/1821466/cbi_industrial_strategy_report.pdf
- Centraal Bureau voor de Statistiek, *Onderzoeksrapportage creatieve industrie*, Den Haag 2011
- Centraal Bureau voor de Statistiek, *Monitor kunstenaars en afgestudeerden aan creatieve opleidingen*, Den Haag 2014
- Chapain C., *Creative clusters and innovation: putting creativity on the map*, Londen 2010
- Chabot J. et al., *Re-inventing the art school 21st century*, Rotterdam 2013
- Comunian R. en Gilmore A., *Beyond the creative campus: reflections on the evolving relationship between higher education and the creative economy*, Londen 2015
- Corsten M. en Boomgaard J., *Autonomie als waarde: dilemma's in kunst en onderwijs*, Amsterdam 2013
- Creative Industries Council, **Creatie UK: creative industries strategy*, 2014, via: www.thecreativeindustries.co.uk
- Creative Industries Council, **Create UK: a strategy for the creative industries to 2020*, 2014, via: www.thecreativeindustries.co.uk
- Creative Industries Council Skillset Skills Group, *Report to Creative Industries Council*, januari 2012, via: http://creativeskillset.org/assets/0000/4591/The_Creative_Industries_Council_Skills_Group_report.pdf
- Creative Industries Federation, *Creative Education Agenda: how and why the next government should support cultural and creative learning in the UK*, Londen 2015
- Crinson M. en Lubbock J., *Architecture: art or profession? Three hundred years of architectural education in Britain*, New York 1994
- Daamen M., *Hofcultuur nieuwe stijl in de kunsten*, 6 juli 2013, via: <http://www.nrc.nl/nieuws/2013/07/06/hofcultuur-nieuwe-stijl-in-de-kunsten-12679750-a1384136>
- Davies D. en Sigthorsson G., *Introducing the Creative Industries: from Theory to Practice*, Londen 2013
- DeBruyne P., 'Turbulence in Arts Paradise: Some Notes on the Future of Art Schools', in: Gielen P., *Being an artist in post-Fordist times*, Rotterdam 2012
- Denis R. en Trodd C., *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester 2000
- Department of Culture, Media and Sport, *Making the case for Public Investment: Developing Entrepreneurship for the Creative Industries*, Londen 2006
- Department of Culture, Media and Sport, *Creative Britain: New Talents for the New Economy*, Londen 2008

Department of Culture, Media and Sport, *Investing in creative industries: a guide for local authorities*, Londen 2009

Department of Culture, Media and Sport, *Work of Arts Council Englenad: Third Report of Session 2014-15*, Londen 2014

Douma S., *Een vak apart: ondernemerschap in het kunstvakonderwijs*, Tilburg 2011

Eisenberg C., *Cultural Industries: the British Experience in International Perspective*, Humboldt 2006

Farrells T., *Our future in place: the Farrell Review of Architecture + the Built Environment*, 2015, via: <http://www.farrellreview.co.uk/download>

Flew T., *The Creative Industries: Culture and Policy*, London, 2012

Flew T., *Global Creative Industries*, Cambridge 2013

Fraser A., 'Autonomie en haar contradicties', in: *Open* (2012), Vol. 23, 106-115

Gielen P. en DeBruyne P., *Being an artist in post-Fordist times*, Rotterdam 2012

Gielen P., 'autonomie via heteronomie', in: Corsten M. en Boomgaard J., *Autonomie als waarde: dilemma's in kunst en onderwijs*, Amsterdam 2013

Goldstein C., *Teaching Art. Academies and schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996

Gray C., *The Politics of the Arts in Britain*, Londen 2000

Hagoort E. en Winkel, van C., *Autonomie en engagement*, Breda 2013

Hagoort G., *Ad Hoc als structuur. Overdrachtsdocument HKU-Lectoraat kunst en economie/cultureel ondernemerschap*, Utrecht 2013

Harris J., *Government patronage of the Arts in Great Britain*, Londen, 1970

Harvey J., *The mediaeval architect*, Londen 1972

Hoeven, van der Q., *De grens als spiegel*, Den Haag 2005

Hoeven, van der Q., *Van Anciaux tot Zijlstra: cultuurbeleid en cultuurparticipatie in Nederland en Vlaanderen*, Den Haag 2012

Houben J. en Heinsius J., 'Cultureel ondernemerschap revisited' in: *Museumpeil* (2012), Vol. 37, 4-5

Jacobs D. en Hofman B., *Prioriteiten in de creatieve sector: bouwstenen voor een strategische agenda*, Amsterdam 2011

Jacobs R., *Iedereen een kunstenaar: over authenticiteit, kunstenaarschap en de creatieve industrie*, Rotterdam 2014

Jong, de V., *Nodes of Creativity: Unlocking the potential of Creative SME's by managing the soft infrastructure of creative clusters*, Rotterdam 2012

Kaye B., *The development of the architectural profession in Britain. A Sociological Study*, Londen 1960

Kleiner F., *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*, Boston 2010

Kloeg M., *Talentontwikkeling bij wijktheater Stut*, Utrecht 2014

Kostof S., *The architect: chapters in the History of the Profession*, Londen 1977

Krabbe C., *Ambacht, Kunst en Wetenschap. De bevordering van de bouwkunst In Nederland (1775-1880)*, Zwolle 1998

Laermans R., 'Artistieke autonomie als waarde en praktijk', in: Corsten M. en Boomgaard J., *Autonomie als waarde: dilemma's in kunst en onderwijs*, Amsterdam 2013.

Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst, *Inventarisatie toptalentontwikkeling*, Utrecht 2014

Lütticken S., 'Autonomie: nieuwe vormen van vrijheid en onafhankelijkheid in kunst en cultuur', in: *Open* (2012), Vol. 23, 88-105

Masschelein J. en Simons M., 'Het atelier als autonome pedagogische plek', in: Corsten M. en Boomgaard J., *Autonomie als waarde: dilemma's in kunst en onderwijs*, Amsterdam 2013

McGann J., 'Romanticism and its ideologies', in: O'Neill M. en Sandy M., *Romanticism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* Vol. II, New York 2006

Meyers B. en Copplestone T., *De geschiedenis van de kunst*, Alphen aan de Rijn 1986

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, *Meer dan kwaliteit, een nieuwe visie op cultuurbeleid*, Den Haag 2011

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, *Cultuur beweegt. De betekenis van cultuur in een veranderende samenleving*, Den Haag 2013

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, *Uitwerking brief talentontwikkeling*, Den Haag 2014

Mooij N., *Talent.Art.Policy: a practice research into the connection between cultural policy and contemporary art centres concerning talent development in the visual arts*, Utrecht 2013

Mortensen P., *Art in the Social Order: The Making of the Modern Conception of Art*, New York 1997

North M., *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven en Londen 1997

O'Brien, D., *Cultural Policy: management, value and modernity in the creative industries*, Londen 2014

- Ottenheym K. en De Jonge K., *The Low Countries at the Crossroads. Netherlandisch Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480-1680)*, Turnhout 2013
- Peckham M., 'Toward a theory of Romanticism', in: O'Neill M. en Sandy M., *Romanticism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. I, New York 2006
- Peters P., 'Zichtlijnen: hoe kunst publiek wordt', in: *Open* (2012), Vol. 23, 3-15
- Pevsner N., *Academies of Art: past and present*, New York 1973
- Pfammatter U., *The Making of the Modern Architect and Engineer. The Origins and Development of a Scientific and Industrially Oriented Education*, Basel 2000
- Pronk T. en Schuijt G. (ed.), *Hoe vrij is kunst? Onderdrukking, censuur en andere beperkingen aan de vrijheid van expressie*, Amsterdam 1992
- Rutten P., *Kracht van verbeelding: perspectieven op creatieve industrie*, Rotterdam 2014
- Rutten P. et al., *Talent voor de creatieve economie: ondernemerschap in creatieve opleidingen binnen het Hoger Beroepsonderwijs*, Utrecht 2015
- Steyerl H., 'Art as Occupation: Het recht op een autonoom bestaan', in: *Open* (2012), Vol. 23, 48-59.
- The Embassy of the Kingdom of The Netherlands, *Creative Cuts: best-practice research on culture and creative industries in the United Kingdom September 2010 - March 2011*, Londen 2012
- The Higher Education Academy art Design Media Subject Centre en the National Endowment for Science, Technology and the Arts, *Creating Entrepreneurship: higher education and the creative industries*, 2007, via: <http://www.adm.heacademy.ac.uk/projects/adm-hea-projects/creating-entrepreneurship-entrepreneurship-education-for-the-creative-industries/>
- Stimuleringsfonds Creatieve Industrie, *Stimuleren cultuur maken. Remaking Culture: beleidsplan 2013-2016*, 2012, via: http://stimuleringsfonds.nl/nl/actueel/nieuws/312/nieuw_beleidsplan_2013_2016
- Stimuleringsfonds Creatieve Industrie, *Jaarverslag 2012*, april 2013, via: http://content.stimuleringsfonds.nl/files/nvg/i_047/jaarverslag_2012.pdf
- Stimuleringsfonds Creatieve Industrie, *Jaarverslag 2013*, maart 2014, via: http://content.stimuleringsfonds.nl/files/nvg/i_047/SCI_jaarverslag_2013_DEF.pdf
- Stimuleringsfonds Creatieve Industrie, *Jaarverslag 2014*, maart 2015, via: <http://files.stimuleringsfonds.nl/public/jaarverslag2014/index.html>
- Topteam Creatieve Industrie, *Creatieve industrie in topvorm*, juni 2011, via www.top-sectoren/creatieveindustrie
- Topteam Creatieve Industrie, *Grenzeloos creatief kapitaal: internationaliseringsagenda Topsector Creatieve Industrie*, april 2012, via www.top-sectoren/creatieveindustrie

Topteam Creatieve Industrie, *Designing a country: de creatieve industrie in Nederland*, Den Haag 2014 (1)

Topteam Creatieve Industrie, *Topsector Creatieve Industrie. Een tussenbalans 2011-2013*, mei 2014 via www.creative-council.nl (2)

Topteam Creatieve Industrie, *Creatief broeden? Complexer dan gedacht!: de ontwikkeling van creatieve ondernemingen in broedplaatsen*, maart 2015, via www.top-sectoren/creatieveindustrie

UK Trade & Investment, *UK Creative Industries – International Strategy*, juni 2014, via: http://www.thecreativeindustries.co.uk/media/252528/ukti_creative_industries_action_plan_aw_rev_3-0_spreads.pdf

Wendt D., *Academie van Bouwkunst Amsterdam 1908-2008*, Rotterdam 2008

Wilt, de K., *De kunst en het zakendoen: wat ondernemers van succesvolle kunstenaars kunnen leren*, Amsterdam 2013

Windhorst M. en Zant, van der P., *Talenten in beeld: eindrapportage over een onderzoek naar talentontwikkeling bij een groep jonge talenten in kunst en cultuur*, oktober 2013, via: http://www.bureau-art.nl/publicaties/talentontwikkeling_18.pdf

Winkel, van C., *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2007

Winkel, van C., 'Enkele notities over de autonomie van kunst', in: Corsten M. en Boomgaard J., *Autonomie als waarde: dilemma's in kunst en onderwijs*, Amsterdam 2013

Winsemius A., *De overheid in spagaat: theorie en praktijk van het Nederlandse kunstbeleid*, Amsterdam 1999

Wood P. (ed), *The Challenges of the Avant-Garde*, New Haven 1999

Woodward J., *Leading the Field: A Review of the Creative Industries*, maart 2015, via: https://d3n8a8pro7vhmx.cloudfront.net/labourclp223/pages/176/attachments/original/1427368213/LEADING_THE_FIELD_REVIEW.pdf?1427368213