

AVANTI *Dilettanti*

PROFESSIONALISIERUNG
IM FELD DER
ZEITGENÖSSISCHEN
KUNST

ALS KÜNSTLER*IN ARBEITEN. WISSEN UND KÖNNEN – STRATEGIEN DES EMPOWERMENTS

BIRGIT EFFINGER



Es gibt unzählige Versuche, die künstlerische Tätigkeit zu definieren – sei es als künstlerisches Handeln, als Positionierung, kreative Schöpfung, Kunstfertigkeit oder als kulturelle Produktion. Künstlerische Praxis vollzieht sich in einem komplexen Geflecht von künstlerischem Anliegen, individueller Lebenssituation, kunsttheoretischen Bezügen, Vermittlung und Vermarktung. All das hat unmittelbar oder mittelbar mit der künstlerischen Arbeit zu tun und übt entsprechende Einflüsse aus. In der Gemengelage von individuellen Wünschen, Anforderungen und Möglichkeiten muss jede/r Künstler*in, die ihre Arbeit aktiv betreibt und zur Debatte stellen will, für sich selbst herausfinden, wie sich das Berufsleben perspektivisch am besten gestaltet.

Der für das Symposium und die vorliegende Publikation titelgebende Begriff des ›Dilettantismus‹ wird zwar häufig als Gegenpol der Professionalität definiert, allerdings ist Dilettantismus semantisch offen, höchst ambivalent und zu unterschiedlichen Zeiten und je nach Perspektive positiv oder negativ aufgeladen. Gewiss ist: Dilettant*innen folgen ihren persönlichen Neigungen, sie stellen Zusammenhänge zwischen verschiedenen Wissensgebieten her, hinterfragen somit auch gängige Standards und erproben neue Wege. Gerade letztere sind bei der Ausprägung des eigenen Berufsprofils mehr denn je gefragt. Die Figur des bzw. der Dilettant*in ist zudem eng verwandt mit der Ende der 1990er-Jahre von Ute Meta Bauer ins Feld geführten Figur des bzw. der ›Autodidakt*in‹.¹ Ute Meta Bauer hat im Kontext der damaligen Debatten über die Neuausrichtung der

1|Vgl. Ute Meta Bauer, »Meinen Arbeitsplatz gibt es noch nicht«, von autonomer Kunst zur kulturellen Produktion«, in: *Die Akademie ist keine Akademie, eine kritische Betrachtung der Rolle der Künstler, Akademien und Kunsthochschulen, ihrer Auswirkung auf Kunst und Kunstmarkt, ihrer Abhängigkeit in Staat und*

Kunsthochschullehre die Autodidakten als zeitgemäße Gegenmodelle zu den lehrenden – meist männlichen – Künstlergenies mit Vorbildfunktion konzipiert, um die Potenziale von künstlerischer Selbstausbildung und selbst ermächtigenden künstlerischen Berufsdefinitionen zu veranschaulichen.

Mittlerweile wurde in Sachen Kunstausbildung bundesweit an allen Hochschulen und Universitäten an vielen Stellschrauben gedreht. Trotz aller Neukonzipierungen von Studiengängen und der Einführung von PhDs in künstlerischen Studiengängen bleibt in den Curricula der entsprechenden Ausbildungsgänge jedoch nach wie vor unklar, wie zukünftige Künstler*innen angemessen mit den Herausforderungen ihres Berufs vertraut gemacht werden können. Für viele Berufseinsteiger*innen ist es ein Rätsel, wie ihr Künstler*innendasein konkret zu bewerkstelligen ist; die meisten finden sich nach ihrem Abschluss als Alleinkämpfer*innen in prekärer Beschäftigung wieder. Zudem sind weder der akademische Abschluss noch die gewählte künstlerische Sparte Garant für berufliche Erfolge.

Vor dem Hintergrund meiner langjährigen Zusammenarbeiten – lehrend, beratend, kuratorisch, vermittelnd – mit Künstler*innen verschiedener Alters- und Erfahrungsstufen möchte ich zunächst die verschiedenen Facetten und Aufgabenfelder des künstlerischen Berufs in Anschlag bringen. Mein Anliegen ist es, hierbei praxistaugliche Vorstellungen über künstlerische Berufsbilder zu aktivieren, damit Künstler*innen auch langfristig mit und von ihrer Arbeit leben können.

KÜNSTLERISCHE ARBEIT, ORGANISATION, STRUKTUR

Der Regelzugang zum künstlerischen Beruf ist die freiberufliche Selbstständigkeit. Wer selbstständig ist, hat viel zu erledigen; derweil nimmt die künstlerische Praxis im Tagesgeschäft oft nur einen Bruchteil der Zeit ein. Mit allem Drum und Dran findet künstlerisches Handeln im Rahmen unterschiedlichster Produktions- und Distributionsmethoden sowie vielfältiger Aktivitäten statt: Arbeit im Atelier, Forschen, Finanzmanagement, Kontak-

Gesellschaft; Dokumentation des gleichnamigen Kolloquiums im Künstlerhaus Stuttgart, hg. von Ute Meta Bauer u. Holger Kube Ventura, CD-ROM, 1999.

te knüpfen und pflegen sowie Ausstellungen organisieren, Kataloge publizieren, Website aktualisieren, Projektanträge schreiben. Mal steht das künstlerische Werk, mal die Recherche und Organisation finanzieller Ressourcen oder auch die Verwaltung im Vordergrund.

Dieser facettenreiche Tätigkeitsmix ist nicht nur für die konkrete Ausgestaltung des künstlerischen Alltags entscheidend. Die Bedingungen, unter denen Werke entstehen, sind mitunter auch Ausgangspunkt für die künstlerische Arbeit selbst. So macht Barbara Steppe in ihren Werken bildhaft anschaulich, wie Menschen ihre Zeit verbringen. Grundlage ihrer vielgestaltigen Arbeiten sind die Aufzeichnungen der Mitwirkenden, in denen die ›Porträtierten‹ detailliert dokumentieren, welchen Tätigkeiten sie Tag für Tag nachgegangen sind. In Form von Malerei, Textilien und kinetischen Objekten, Modellarchitekturen, sowie als Performances und Audiostücke bilden Steppes Anschauungsmodelle eine jeweils eigene Ästhetik aus.

[ABB. 1–2]
S. 043–044

Birte Endrejat stellt in ihren zeichnerischen Protokollen die vielen Arbeitsschritte des künstlerischen Prozesses dar und offenbart in diesen gezeichneten Beobachtungen eindrücklich, wie viele Gewerke auf die künstlerische Arbeit Einfluss nehmen.

[ABB. 3–5]
S. 045–047

Wie in jedem anderen selbstständig ausgeübten Beruf häufen sich auch in der künstlerischen Arbeit immer wieder diverse Aufgaben, die termingerecht und sachverständig erledigt werden sollen. Wenn Künstler*innen sich nicht verzetteln wollen, kommen sie um kunstferne und dennoch berufsrelevante Kenntnisse nicht herum. Dazu gehören unternehmerische Fähigkeiten wie auch Kenntnisse der Steuererklärung, der informierte Umgang mit der Künstlersozialkasse und ein funktionierendes Zeitmanagement. Der professionelle Umgang mit der lästigen, aber unvermeidlichen Bürokratie kann obendrein bewirken, dass die eine oder andere Angelegenheit schlussendlich sogar leichter fällt und mehr Zeit für die künstlerische Arbeit bleibt. All die profanen Planungs-, Organisations- und Verwaltungsaktivitäten des künstlerischen Berufslebens stimmen mit dem glamourösen Bild des freien kreativen Schöpfertums nur wenig überein; sie

entsprechen ebenso wenig jenen mythischen Zuschreibungen, die einst als genuin künstlerische Fähigkeiten, wie etwa Experimentierfreude, in die Führungsetagen von Wirtschaftsunternehmen schwappten. Es verhält sich eher andersherum: Wer als Künstler*in langfristig kreativ arbeiten will, muss gut planen und organisieren können.

RADIUS, NETZWERKE, POSITIONIERUNG

Kunstproduktion fängt nie bei null an, sondern schreibt sich unweigerlich in Vorgegebenes ein. Künstlerische Arbeit steht insofern von vorneherein in einem komplexen Bezugssystem. Genau betrachtet dialogisieren Künstler*innen bereits im Arbeitsprozess nicht nur mit künstlerischen Vorläufer*innen, sondern auch mit dem Blick der anderen. Jegliche künstlerische Arbeit entspringt somit nicht nur einer intrinsischen Motivation, sondern (ent)steht auch in Relation zu anderen Werken und Menschen: im Austausch mit Kolleg*innen, der lokalen Kunstszene, der eigenen Community – verschiedentlich sind dies auch Sammler*innen, Galerist*innen, öffentliche Institutionen oder auch ein spezifisches theoretisches Diskursfeld. Von großer Bedeutung sind auch die sogenannten ›Creative Partnerships‹, jene wichtigen und unsichtbar Mitwirkenden, die während des unfertigen Arbeitsprozesses mit konstruktiver Kritik und Feedback zur Seite stehen. Meistens findet die künstlerische Arbeit im Solo-Modus statt, indessen sind ›Creative Partnerships‹ speziell bei Krisen und ungelösten Fragen als Ratgeber*innen, Unterstützer*innen und Sorgennehmer*innen nicht zu unterschätzen.

Kunstschaffende treten also spätestens mit dem Ausstellen in einen Dialog ein und nehmen damit unwillkürlich eine Stellung innerhalb des nach wie vor hierarchisch strukturierten Kunstfeldes ein. Die Frage nach der Selbstverortung berührt insofern weniger innere hausgemachte Probleme oder das persönliche Prestige und Ansehen. Der prinzipiell unabschließbare Prozess der Positionierung umfasst vielmehr ein selbstreflexives Bewusstsein über die eigene künstlerische Stellung, wie auch das Voraus-Denken von Möglichkeiten, Grenzen, Effekten

und Stärken. Dies schließt die Kenntnisnahme von unterschiedlichen Kräftefeldern und institutionellen Abhängigkeiten mit ein, in denen Kunstproduktion und Rezeption stattfindet.

Die Herstellung von Zusammenhängen setzt selbstredend die Selbstverständigung über das eigene Werk wie auch über die eigenen Denk- und Handlungsweisen voraus, um danach Anschlussmöglichkeiten zu prüfen: Wo ist das passende Umfeld für meine Arbeit? Welche losen Kontakte pflege ich bereits? Welche intellektuellen Netzwerke möchte ich auf- und ausbauen? Mit welchen Autor*innen und Kurator*innen möchte ich in Austausch treten? Wo sind ideale Orte für meine künstlerische Arbeit? Die Beschäftigung mit diesen Fragen ist nicht nur als strategisches Unterfangen interessant. Im Laufe der Auseinandersetzung mit einer Vielzahl von kunstwerksrelevanten Kontexten können sich zudem zusätzliche Möglichkeitsräume entfalten, um an spannende Themen anzudocken, weitere Ideen zu generieren, Brücken zu benachbarten Feldern zu schlagen und den Handlungsspielraum entsprechend den eigenen Wünschen und Bedürfnissen zu erweitern.

SCHREIBEN UND SPRECHEN

Die Kunst sei von Worten umzingelt, so beschreibt es Michel Butor.² Künstlerische Arbeiten sind zumindest in öffentlichen Präsentationsformaten immer schon von Titelangaben, Begleittexten, Ausstellungsbesprechungen, bis hin zu erläuternden Raumplänen und dem Gemurmel in den Kopfhörern umgeben. Diese Sprachgebilde sind auch in unserer allumfassenden Bilderflut immer mit im Spiel. Texte stiften Anschlüsse – an verbale und kulturelle Kontexte und an ästhetisch gefasste Programme. Sie tragen zur Sichtbarkeit einer Arbeit bei und können den Radius eines Werkes beträchtlich vergrößern.

Der hohe Stellenwert von Texten verdankt sich zweifelsohne auch dem Sachverhalt, dass Reflexionen und Bedeutungen, im Sinne von zu diskutierenden Belangen und zu besprechenden Inhalten, überwiegend auf rein sprachlicher Basis entstehen. Die eigene verbale Äußerung bietet so gesehen ein Denk- und

2|Vgl. Michel Butor, *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt am Main, 2. Auflage, 1993.

Lernwerkzeug, um das künstlerische Tun zu reflektieren und konkreter zu bestimmen.

Gewiss sind Sprechen und Schreiben nicht jedermanns Sache. Bei Anträgen, Projektbeschreibungen, Stipendienbewerbungen und Presseinformationen nehmen Texte zu Arbeitsvorhaben und Anliegen freilich eine zunehmend wichtige Stellung ein. Darum sollten Künstler*innen die erläuternden und theoretischen Aspekte nicht komplett auslagern oder in Auftrag geben.

Das Schreiben ist ganz bestimmt ein langwieriger Prozess. Man kann nicht früh genug anfangen, sich damit zu beschäftigen, um das eigene Anliegen selbstbewusst und abseits gängiger Worthülsen zu artikulieren. Im besten Falle stiften Texte, die von Künstler*innen verfasst sind, Diskurse. Sie liefern Hintergründe und Ideen zur künstlerischen Produktion und sollten keinesfalls reproduzieren, was die Arbeit zeigt. Es ist auch fraglich, ob dergleichen überhaupt möglich ist. Schreiben und Sprechen machen die eigene Praxis benennbar; schließlich kommt Kunst nicht nur aus dem Bauch, wie immer noch häufig kolportiert wird, Künstler*innen sind auch reflektierend tätig. Diese Reflexionen, Bestimmungen und schriftlichen Denkvorgänge können dann wegweisende Bestandteile für das begleitende Sprach-Rauschen bilden, das dem Werk mit Interpretation oder Kritik zur Sichtbarkeit verhilft.

SICHTBAR MACHEN – ÖFFENTLICH WERDEN

Kunst sei wie das Licht im Kühlschrank, meint Liam Gillick.³ Sie funktioniere nur, wenn Menschen da sind, die die Kühlschranktür öffneten. Die Wertschätzung einer künstlerischen Arbeit wächst durch die Anerkennung der anderen, die ihrerseits bekräftigen, dass die Arbeit innerhalb des Feldes der Kunst wichtig, wertvoll und legitim ist. So sind Anerkennungsprozesse, die Stellung einer künstlerischen Arbeit und nicht zuletzt das ökonomische Dasein von Künstler*innen eng mit jenem Ausmaß verknüpft, in dem eine künstlerische Arbeit in den Öffentlichkeiten zirkuliert und Sichtbarkeit erlangt. Die Kunst muss aber

3|Vgl. Catrin Lorch, »Wie das Licht im Kühlschrank«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16. April 2010, S. 11.

nicht nur aus ökonomischen Gründen die Beachtung der Öffentlichkeit suchen, sondern besonders auch dann, wenn es um die Aufkündigung vermeintlicher Gewissheiten und Überzeugungen geht.

Deswegen haben sich viele Künstler*innen längst von dem Modell des ›Entdecktwerdens‹ verabschiedet und nehmen die Sache selbst in die Hand. Sie entwickeln eigene Interaktionsmöglichkeiten und Zusammenhänge, etwa in Projekträumen oder anderen Off-Spaces, organisieren eigene Ausstellungsprojekte, kontaktieren Kunstvereine und Institutionen. Zudem bilden insbesondere die selbstorganisierten Projekträume auch spezifische Gemeinschaften von gleichgesinnten Produzent*innen und Rezipient*innen, die – zugegebenermaßen bei äußerst prekären Ressourcen – nicht nur neue Arbeitsweisen erproben, sondern auch als Orte kritischen Austauschs fungieren. All diese Präsentations- und Kunsträume bieten unterschiedliche Ebenen, um andere Akteure des Kunstbetriebs (Kunstinteressierte, Galerien, Kritiker*innen, Kurator*innen, Sammler*innen) für die eigene künstlerische Position zu begeistern und Öffentlichkeiten herzustellen.

Nicht zu vergessen sind die verfügbaren digitalen Medien und sozialen Netzwerke, die zahlreiche – mittlerweile unverzichtbare – Möglichkeiten zur Vermittlung der künstlerischen Arbeit eröffnen. So spielen Künstler*innen-Webseiten in Juryverfahren eine zunehmend große Rolle. Soziale Netzwerke machen es hingegen möglich, mit jeglicher Art von Inhalten ein breites Publikum zu erreichen.

Es ist freilich nicht damit getan, mit den richtigen Tags und Links das gesamte Repertoire aller Kommunikationskanäle zu bespielen. Sichtbarkeit allein ist noch kein Garant für die Aufnahme in den Kanon. Jede Idee, jede Arbeit, sei sie von noch so vielen ›Likes‹ gekrönt, muss zudem auch von persönlich Interessierten und Wegbereiter*innen zur Kenntnis genommen werden, um es in das spezielle Feld des Kunstbetriebs zu schaffen. Künstler*innen sollten daher frühzeitig eigene Netzwerke etablieren und mit der Suche nach Kontakten beginnen, um

dann proaktiv große wie kleine Öffentlichkeiten auf- und auszubauen, in denen die eigene Arbeit besprochen, bewertet und vertrieben wird.

ARBEITEN UND (ÜBER-)LEBEN IM KUNSTBETRIEB

Die Kunst spreche nur noch durch die Sprache des Geldes, und zwar so laut wie nie zuvor, stellen Markus Metz und Georg Seeßlen fest.⁴ In den letzten Jahren hat sich das Kunstmarktgeschehen de facto rapide verändert und diese sukzessiven Umgestaltungen haben auch die Vorstellungen von Kunst beeinflusst. So ist der Ankauf von Kunst häufig geprägt durch demonstrativen Geltungskonsum, befeuert von zu erwartenden Steuerersparnissen und maßlosen Wertschöpfungen. Kunst etabliert sich freilich nicht durch den Markt allein. Weder ist Kunst nur noch Markt, noch ist die Kehrseite der superreichen Kunst eine Verarmung der Kunst. Selbstredend sind Kunstmärkte verknüpft mit gesamtgesellschaftlichen, besonders auch ökonomischen Entwicklungen und expandieren oder schrumpfen teils parallel, teils gegenläufig zu diesen. Den Kunstmarkt als solches gibt es freilich nicht. Es existieren unzählige kleinteilige Märkte, auf denen globalisierte Kunstbörsen ebenso zugegen sind wie die selbstaussbeuterisch geführte Galerie.

Das Kunstfeld ist hart umkämpft und zudem an jeder Stelle chronisch unterfinanziert. Große Anerkennungen und fulminante Erfolge gehen daher nicht immer mit finanziellem Zuwachs einher. Ausstellungserfolge können ganz im Gegenteil infolge hoher, selbst getragener Produktionskosten große finanzielle Krisen nach sich ziehen. Für die eigene künstlerische Praxis sollten insofern langfristige Finanzierungsmodelle und der nachhaltige Umgang mit den meist knappen finanziellen Ressourcen obligatorisch sein. Denn Kunstproduktion ist zunächst teuer und schlägt mit negativen Kosten zu Buche.

Nach den zur Verfügung stehenden Zahlen können nur maximal zehn Prozent der in Deutschland lebenden Künstler*in-

⁴Vgl. Markus Metz, Georg Seeßlen: *Geld frisst Kunst – Kunst frisst Geld. Ein Pamphlet*, Berlin 2014, S. 188.

nen von ihrer künstlerischen Arbeit leben.⁵ Diese überschaubare Erfolgsquote ist allerdings relativ. Denn die durch das Zahlenraster fallenden 90 Prozent der Künstler*innen bilden nicht nur Umgebungsmaterial für die Berühmt-Berüchtigten. Eine erfolgreiche Berufslaufbahn kann viele Wege nehmen und viele Berufsidentitäten entfalten. Künstler*innen entwickeln nicht nur unterschiedliche Produktionsweisen, sondern integrieren im Grunde auch verschiedenartige Berufsprofile wie etwa Projektmanagement, Funding, PR oder Personalmanagement in ihr Tätigkeitsfeld. Ein weit verbreitetes Lebensmodell ist zum Beispiel die ›Patchworklaufbahn‹: mit dem Spielbein im Kunstfeld, während das ökonomische Standbein der reinen Existenzsicherung – in möglicherweise künstlerisch-kreativen oder aber durchaus auch kunstexternen Erwerbsefeldern – dient. Die künstlerische Patchworklaufbahn muss nicht zwangsläufig einem müden Kompromiss entsprechen. Es ist auch keineswegs ausgemacht, dass der künstlerischen Teilzeitarbeit kein Reputationsgewinn oder wirtschaftlicher Erfolg zuteilwerden kann. Sicherlich erfordern berufliche Mischformen organisatorische Meisterleistungen und Disziplin. Sie bringen dennoch auch Vorteile mit sich: Unabhängigkeit, größere Gelassenheit gegenüber Kunstfeldereignissen und gewisse finanzielle Sicherheiten. Ob Vollzeit- oder Teilzeitkünstler*in – gefragt ist ein nachhaltiges Finanzierungskonzept, das im besten Falle die adäquate Altersvorsorge miteinschließt.

VORBEREITUNG AUF DIE BERUFLICHE PRAXIS

An den Kunstakademien und Kunsthochschulen hat sich die Lehre der Freien Kunst in den letzten Jahren definitiv verändert; vielerorts ist anstelle des Meister-Habitus eine eher dialogische Ausbildungssituation eingetreten. Für Studierende wie Berufsanfänger*innen ist es wenig hilfreich, Talent und Kompetenzen zu definieren, um diese anschließend einer Evaluation zu unterziehen, wie das zuweilen gefordert wird. Die Institution Kunsthochschule/Akademie sollte Studierenden fraglos Freiräume

5|Vgl. Gabriele Schulz, Olaf Zimmermann, Rainer Hufnagel, *Arbeitsmarkt Kultur: zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen*, hg. v. Deutscher Kulturrat, Berlin 2013.

für die Entwicklung und Entfaltung ihrer schöpferischen Aktivitäten bieten und die zu schwinden drohenden Freiräume für Experimente unbedingt wahren. Der Berufsstart könnte indes leichter gelingen, wenn die Absolvent*innen gegen Ende des Studiums, im Zuge des abzusehenden Abschlusses, mit bevorstehenden Herausforderungen wie auch mit Backstage-Strukturen und den Schattenseiten des freiberuflichen Daseins vertraut gemacht werden. Im Idealfall sind diese berufsorientierten Themenkomplexe fakultativ, unabhängig von Drittmittelgebern und keine Eintagsfliegen, sondern regulärer, kontinuierlicher Bestandteil der Curricula. Für zahlreiche Absolvent*innen wäre es bereits eine große Hilfestellung, wenn ihnen mit konkreten Beispielen veranschaulicht würde, wie das Miteinander von individuellem künstlerischem Schaffen und vernetzter Organisation im Berufsleben vonstatten geht. Dies wäre immerhin eine Handreichung, um für zukünftige Herausforderungen zu sensibilisieren und Theorie, berufsrelevantes Wissen und künstlerische Praxis konkret zusammenzubringen. Um die künstlerische Arbeit mit den sekundären, berufsnotwendigen Tätigkeiten professionell in Einklang zu bringen reicht es nicht aus, ein Lehrbuch zu lesen oder expliziten Handlungsanweisungen zu folgen. Die künstlerische Berufspraxis ist eine individuelle Handlung, die auf Erfahrungswissen basiert und deren Erfolg ebenso von persönlichen Faktoren abhängig ist.

Erfahrungsgemäß tun sich beim Aufbruch in das Berufsleben viele neue Fragen und andere Dringlichkeiten auf. Hierfür gibt es glücklicherweise nach vielen Anstrengungen und Eigeninitiativen zahlreiche postgraduale Angebote, die zwischen Studium und Berufsleben Brücken schlagen und Künstler*innen erfolgreich darin unterstützen, aus ihrer Berufung einen Beruf zu machen.⁶

6|Exemplarisch genannt seien hier das Kunstbüro der Kunststiftung Baden-Württemberg, die Workshopangebote des Berufsverbandes Bildender Künstler, das Goldrausch Künstlerinnenprojekt Berlin, see up – Zentrum für Absolvent*innen der Kunsthochschule Weißensee Berlin, das Lab K mit dem Kunstmentorat NRW wie auch zahlreiche weitere Mentoringprogramme, die mit Landesmitteln durchgeführt werden. Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

EMPOWERMENT

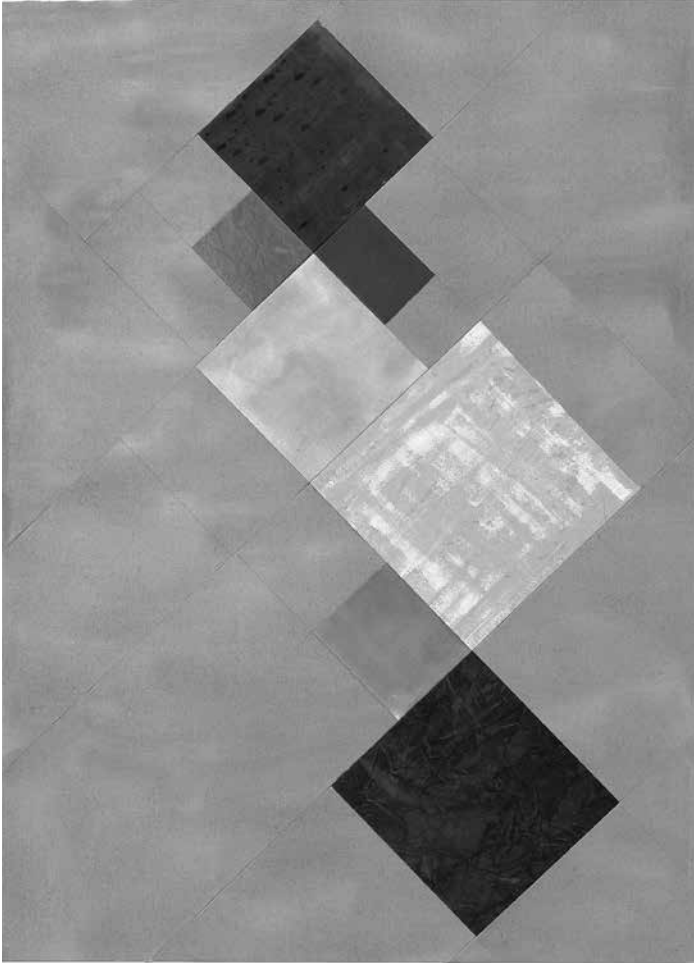
Das Künstler*innendasein bringt eine spezifische Form der Arbeitssphäre mit sich. Künstler*innen lernen bei der Ausübung ihres Berufes, mit Erfolgen, Enttäuschungen, und Risiken umzugehen. Hilfreich ist gewiss, sich zuweilen zu fragen, welche Art von Lebensform zu einem passt und welche Art von Künstler*innenleben einem persönlich erstrebenswert erscheint. Ebenso zuträglich sind Kenntnisse über die eigenen Stärken und Schwächen und eine realistische Einschätzung über das persönliche Bedürfnis nach Sichtbarkeit und Stabilität.

Die Wahl des Künstler*innenberufes ist im Unterschied zur Berufung eine bewusste Entscheidung: Damit ist zwangsläufig verbunden, für die künstlerische Arbeit Verantwortung zu übernehmen und sich das Wissen und Können anzueignen, um die durchaus prekäre Berufsrealität produktiv zu bewältigen. Ein anspruchsvolles, komplexes Unterfangen; nicht unmöglich, freilich nicht immer vom gewünschten Erfolg gekrönt.

Umso wichtiger ist es, das selbstdefinierte Berufsprofil selbstbewusst auszuüben und die eigenen Interessen hieb- und stichfest durchzusetzen. Die Reputation von Kunstwerken wird in komplizierten Beziehungen und Verhandlungen bestimmt. Es besteht wenig Grund, diese Prozesse fatalistisch zu akzeptieren oder sich davon ausgeschlossen zu fühlen. Kunst und Kunstbegriffe sind konzeptionelle Figurationen, die Künstler*innen nicht idealerweise, sondern unbedingt mitgestalten sollten. Somit gilt: *Avanti Dilettanti!*

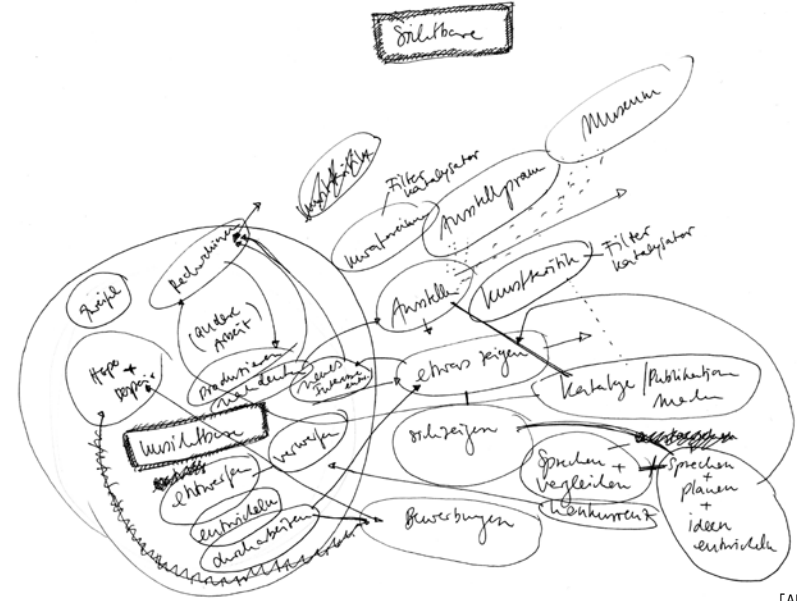


[ABB. 1]
S. 034



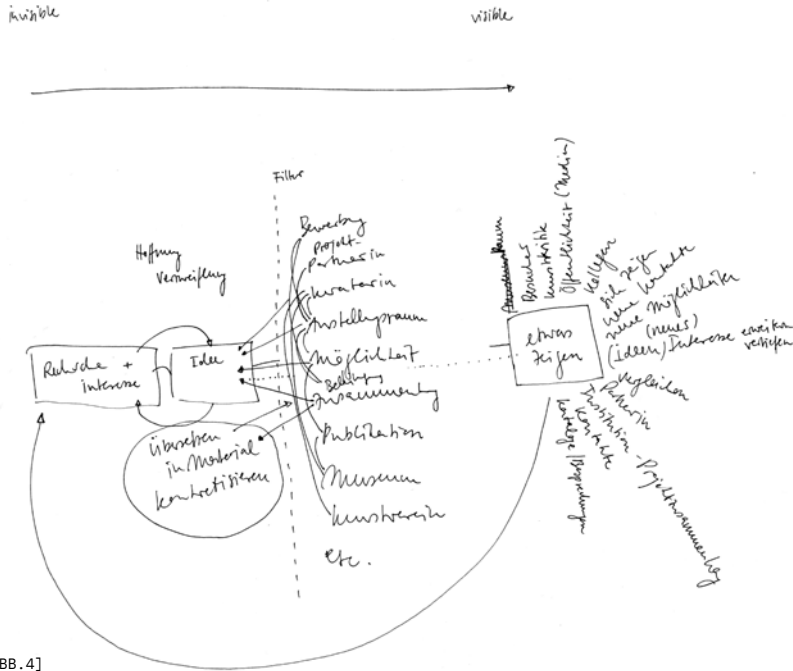
[ABB.2]
S.034

[ABB.2] Barbara Steppe, Robert, 2010,
Acryl, gefärbte Baumwolle, 180 x 130 cm



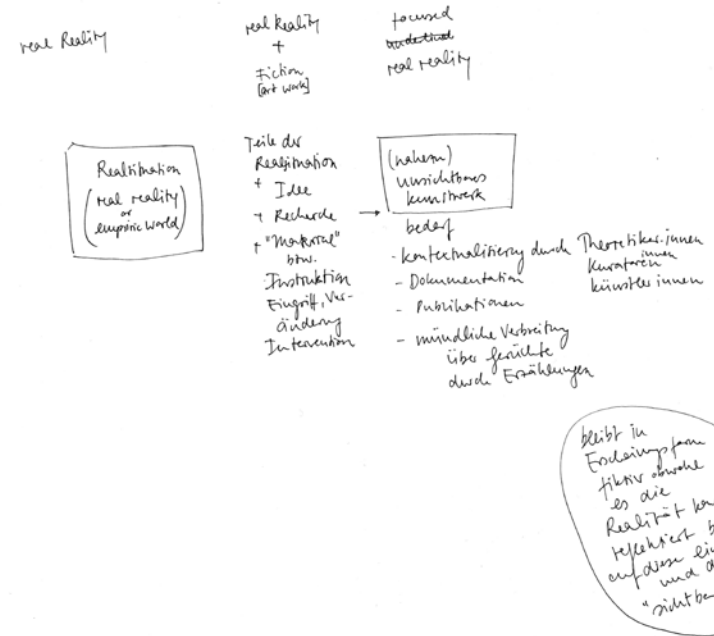
[ABB.3]
S.034

[ABB.3] Birte Endrejat, Fig. 1,
Visible and invisible parts of my
artistic work (to be completed), 2015



[ABB. 4]
S. 034

[ABB. 4] Birte Endrejat, Fig. 2,
Endless circle of artistic production
(to be completed), 2015



[ABB. 5]
S. 034

[ABB. 5] Birte Endrejat, Fig. 3,
Invisible artwork that deal with real reality
(to be completed), 2015

IMPRESSUM

**HERAUSGEBER
KUNSTBÜRO DER KUNSTSTIFTUNG
BADEN-WÜRTTEMBERG
GEROKSTR. 37 70184 STUTTGART
INFO@KUNSTBUERO-BW.DE
WWW.KUNSTBUERO-BW.DE**

**© 2020 KUNSTBÜRO
DER KUNSTSTIFTUNG
BADEN-WÜRTTEMBERG
UND AUTOR*INNEN**

 **Kunststiftung
Baden-Württemberg**

**KUNST
BÜRO**

*Geschäftsführung Kunststiftung
Baden-Württemberg gGmbH
Bernd Georg Milla*

*Leitung Kunstbüro
Regina Fasshauer und Antonia Marten*

*Redaktion
Regina Fasshauer und Antonia Marten*

*Projektkoordination
Mareen Wrobel*

*Lektorat
Greta Garle*

*Gestaltung und Satz
Maximilian Haslauer*

*Druck
Offizin Scheufele, Stuttgart
Auflage 800*

ISBN: EW76QE670QE760QE

*Fotonachweise und Rechte
Birte Endrejat, S. 47-49 [ABB.3-5],
© VG Bild-Kunst Bonn, 2020;
She She Pop, S. 62 [ABB.1],
Foto: Katrin Ribbe;
She She Pop, S. 62 [ABB.2],
Foto: Barbara Dietl;
Kollektive Aktionen, S. 63 [ABB.3-4],
Courtesy Kollektive Aktionen.
Courtesy (wenn nicht anders erwähnt)
liegt bei den Künstler/innen.*

*Dank an die Förderer des
Symposiums und der Publikation:*



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



Die Publikation erscheint zum
Symposium Avanti Dilettanti!
(Oktober 2019), konzipiert von
Regina Fasshauer, Antonia Marten,
Silva Brand und Mareen Wrobel.