Universiteit
Leiden
The Netherlands

Veranderend kunstenaarschap : de rol en betekenis van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken

Visser, R.J.

Citation
Visser, R. J. (2018, November 1). *Veranderend kunstenaarschap : de rol en betekenis van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/66670

Version:	Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/66670

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page

Universiteit Leiden

The handle http://hdl.handle.net/1887/66670 holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Visser, R.J.
Title: Veranderend kunstenaarschap : de rol en betekenis van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken
Issue Date: 2018-11-01

Veranderend kunstenaarschap

Veranderend kunstenaarschap

De rol en betekenis van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op donderdag 1 november 2018
klokke 15.00 uur

door

Rina Johanna Rotgans

geboren te Hilversum
in 1949

ISBN/EAN: 978-90-829398-0-4

NUR 640/612

© 2018 Rina Visser-Rotgans

Afbeelding omslag: Binckhorst beings Foto: Marsel Loermans

Ontwerp en vormgeving: HaEs producties, De Bilt, www.haes-producties.nl

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

Promotores
Prof. Frans de Ruiter
Prof. dr. Paul van Geert — Rijksuniversiteit Groningen

Copromotor
Dr. Pieter Slaman

Promotiecommissie
Dr. Gerrit Breeuwsma — Rijksuniversiteit Groningen
Prof. dr. Ton van Haaften
Prof. dr. Rineke Smilde — Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
Hanzehogeschool Groningen
Prins Claus Conservatorium
Guido Walraven — Lector Hogeschool Inholland
Prof. dr. Kitty Zijlmans

Inhoud

1 | Inleiding 9
1.1 Participatieve kunstpraktijken 9
Onderzoek naar de veranderende rol van kunstenaars 12
De onderzoeksvraag 15
Begrippen en terminologie 16
Wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie 26
1.2 Onderzoeksaanpak 27
Literatuuronderzoek 27
Casestudy-onderzoek, de onderzoeksaanpak 27
1.3 Leeswijzer 38
Benamingen en aanduidingen 39
2 | De opkomst van participatieve kunstpraktijken en de veranderende rol van de kunstenaar 41
2.1 Inleiding 41
2.2 Kunstenaarschap: het begrip en de modellen 43
2.3 Genealogie van participatieve kunst – een kunsthistorische en sociologische benadering 46
Een kritische blik op de samenleving 47
Het Gesamtkunstwerk als model voor participatieve kunst 47
Navolgers van het Gesamtkunstwerk: de eerste helft van de twintigste eeuw 48
Navolgers van het Gesamtkunstwerk: de tweede helft van de twintigste eeuw 50
Artistieke samenwerking in de kunst vanaf 1960 55
2.4 Tussentijdse conclusie 58
2.5 Participatieve kunst vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw; het internationale discours 59
Relational Aesthetics, Dialogical Art en Site Specific Art 63
Community en representatie 70
Vormen van participatieve kunstpraktijken en de rol van de kunstenaar 73
2.6 Over community art, participatieve kunstpraktijken en het ontstaan van spanningsvelden 77
2.7 Spanningsvelden in participatieve kunstpraktijken: Artistiek versus sociaal en autonomie versus instrumenteel 82
Autonome en instrumentele kunst – een tegenstelling? 84
De spanning tussen community en art 86
2.8 Conclusie 87
Het analysekader 90
3 | Vijf participatieve kunstpraktijken 92

I ***'Stof tot Nadenken' Participatieve kunstpraktijk in de Oude Kerk Amsterdam 2012-2014*** 93
Kunstenaar: Sara Vrugt 93
I.1 *De context* 94
Politiek en sociaal engagement 94
I.2 *Het proces* 98
De rol en betekenis van de kunstenaar 98
De relatie kunstenaar en opdrachtgever 106
De relatie kunstenaar en deelnemers 107
I.3 *De samenwerking* 108
De rol en betekenis van de kunstenaar 108
Kunstenaar en opdrachtgever 109
Kunstenaar en deelnemers 109
I.4 *Samenvatting* 113
II ***'Groeten van Geerweg' Participatieve kunstpraktijk in Delft 2012-2013*** 117
Kunstenaar: Marjet Roerink 117
II.1 *De context* 117
Politiek en sociaal engagement 117
II.2 *Het proces* 120
De rol en betekenis van de kunstenaar 120
De relatie kunstenaar en opdrachtgever 126
De relatie kunstenaar en deelnemers 126
II.3 *De samenwerking* 128
De rol en betekenis van de kunstenaar 128
Kunstenaar en opdrachtgever 128
De kunstenaar en het projectteam 128
Kunstenaar en deelnemers 130
II.4 *Samenvatting* 135
III ***'Noorderling' Participatieve kunstpraktijk in Leiden Noord 2014-2015*** 137
Kunstenaars: PS |Theater 137
III.1 *De context* 137
Politiek en sociaal engagement 137
III.2 *Het proces* 140
De rol en betekenis van de kunstenaar 140
De relatie kunstenaar en opdrachtgever 150
De relatie kunstenaar en deelnemers 152
III.3 *De samenwerking* 152
De rol en betekenis van de kunstenaar 152
Kunstenaar en opdrachtgevers 153
Kunstenaar en deelnemers 153
III.4 *Samenvatting* 159

IV ***'Wandschappen' Participatieve kunstpraktijken in Charlois Rotterdam*** 163
Kunstenaars: Nicole Driessens en Ivo van den Baar 163
IV.1 *De context* 163
Politiek en sociaal engagement 163
IV.2 *Het proces* 166
De rol en betekenis van de kunstenaar 166
De relatie kunstenaar en deelnemers 168
De relatie kunstenaar en opdrachtgever 169
IV.3 *De samenwerking* 172
De rol en betekenis van de kunstenaar 172
Kunstenaar en opdrachtgever 173
Samenwerking – Kunstenaar en deelnemers 174
IV.4 *Samenvatting* 180
V ***'OpTrek Binckhorst' Participatieve kunstpraktijken in de Binckhorst*** 182
Kunstenaar: Sabrina Lindemann 182
V.1 *De context* 182
Politiek en sociaal engagement 182
V.2 *Het proces* 185
De rol en betekenis van de kunstenaar 185
Kunstenaar en opdrachtgever 189
Kunstenaar en deelnemers 190
V.3 *De samenwerking* 191
De rol en betekenis van de kunstenaar 191
Kunstenaar en deelnemers 191
V.4 *Samenvatting* 195
Conclusie beschrijvingen van de casestudies 197
4 | ***De kunstenaar en participatieve kunstpraktijken*** 199
4.1 *De context* 199
4.2 *Classificatie kunstpraktijken* 204
4.3 *Participeren en samenwerken in de vijf kunstpraktijken* 207
Samenwerken en de rol van de opdrachtgever 207
Samenwerken als een artistiek thema: participatie en interactie 209
Participatie en deelnemer 212
Participatie en kunstenaar 215
De participatie van kunstenaar en deelnemers 217
Typeringen van kunstpraktijken bekeken vanuit vormen van samenwerking 219
4.4 *De kunstenaar en de keuze voor participatief werken* 223
Participatief werken en de identiteit van de kunstenaar 225
Ervaringen van kunstenaars en deelnemers met participatief werken 229
4.5 *De rol en betekenis van kwaliteit in participatieve kunstpraktijken* 237
4.6 *Participatieve kunstpraktijken en gemeenschappelijk leren* 242

4.7 Identiteitskwesties van participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten: overeenkomsten en verschillen 249
4.8 Het transformatieve aspect van participatieve kunstpraktijken 253
4.9 De participatieve kunstenaar en leiderschap 259
4.10 Kunstenaarsrollen en type kunstpraktijk 262
4.11 Rollen en vaardigheden van de participatieve kunstenaar 264
De rol van de gepassioneerde kunstenaar 264
Vaardigheden en kwaliteiten van participatieve kunstenaars en kunstpraktijken 265
4.12 Samenvatting 271
5 | Slotconclusie en aanbevelingen 276
5.1 Wat houdt kunstenaarschap in? 277
5.2 Kunst als onderdeel van het dagelijks leven – verschuivingen in het denken over kunst en het kunstenaarschap 278
5.3 Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de invulling van het kunstenaarschap? 280
Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken? 280
Welke effecten komen daaruit voort? 282
Wat is de betekenis voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap? 284
Wat is de waardering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld? 287
5.4 Slotdiscussie en praktijkaanbevelingen 287
De kwestie autonoom en instrumenteel 288
De kwestie ethisch en esthetisch 288
De kwestie kwaliteit 289
De kwestie nazorg 290
De kwestie onbekendheid en onzichtbaarheid 290
Beperkingen van het huidige onderzoek en aanbevelingen voor vervolgonderzoek 291
5.5 Nawoord 294

Bijlagen 298
Bibliografie 313
Lijst van afbeeldingen en verantwoording 321
Samenvatting 324
Summary 333
Dankwoord 343
Curriculum Vitae 345

1 | Inleiding

1.1 Participatieve kunstpraktijken

De Westerse kunst is de afgelopen twee decennia sterk in beweging. Sommige kunstenaars zoeken daarbij ook naar aansluiting bij maatschappelijke processen, waardoor in hoog tempo nieuwe vormen van kunst ontstaan. Het betreft onder andere participatieve kunstpraktijken die zich kenmerken door de samenwerking tussen kunstenaars en die burgers, die in het dagelijks leven niet of nauwelijks in aanraking komen met kunst. De samenwerking vindt doorgaans plaats op basis van gelijkwaardigheid en is gericht op maatschappelijke vragen in het publieke domein. Deze participatieve kunstpraktijken winnen steeds verder terrein. De Britse kunstcriticus Claire Bishop betoogt zelfs, dat er sprake is van een *social turn* in de kunsten (Bishop 2006c), en curator en kunstcriticus Maria Lind signaleert een *collaborative turn*. (Lind 2007)

In Nederland komt deze verandering eind 2015 in een helder daglicht te staan door het contrast bij de uitreikingen van twee toonaangevende kunstprijzen. De toenmalige minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (OCW) Jet Bussemaker reikte in aanwezigheid van Koningin Maxima de prestigieuze *Prix de Rome*[1] uit aan beeldend kunstenaar Magali Reus voor haar kunstwerk *Leaves*.[2] De uitreiking vond plaats in het internationaal georiënteerde kunstencentrum De Appel.[3]

Leaves bestaat uit een aantal sculpturen die gebaseerd zijn op het complexe mechanische binnenwerk van hangsloten. Deze zijn deels opengewerkt en er zijn letters en getallen toegevoegd, die ze leende van een digitale kalender. Elke sculptuur kreeg een titel die verwijst naar een maand van het jaar. Reus: 'De bedoeling is dat het ook door die namen een soort vreemd volkje lijkt, alsof dit een soort 21ste-eeuwse bustes zijn.'[4] De beelden van Reus 'houden *het subtiele midden tussen herkenbare consumentenobjecten (in dit geval sloten) en ongrijpbare abstracte beelden*'.[5]

Enkele dagen daarvoor ontving producente Vera Bachrach tijdens de jaarlijkse OCW Conferentie 'Cultuur in Beeld' uit handen van dezelfde minister de eerste *Impact Award* voor het stadslandbouwproject 'De Tostifabriek'.[6] Deze nieuwe 'kunstprijs voor

[1] De Prix de Rome is de oudste en meest genereuze prijs voor beeldend kunstenaars en architecten onder de veertig jaar. Sinds 2013 wordt de prijs georganiseerd en gefinancierd door het Mondriaan Fonds. De winnaar ontvangt een bedrag van € 40.000 en een werkperiode in de American Academy in Rome. prixderome.nl/over-2/
[2] www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/prix-de-rome-voor-kunstenares-magali-reus~a4209728/
[3] De Appel is een internationaal georiënteerd kunstencentrum in Amsterdam dat sinds 1975 functioneert als een podium voor onderzoek en presentatie van hedendaagse beeldende kunst door middel van tentoonstellingen, publicaties en discursieve 'events'. www.galeries.nl/mngalerie.asp?galnr=1044&em=&vane=&sessionti=56738717
[4] www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/prix-de-rome-voor-kunstenares-magali-reus~a4209728/
[5] www.nrc.nl/nieuws/2015/12/18/prix-de-rome-magali-reus-wint-met-leaves-1567633-a342160
[6] De Tostifabriek is een kunstproject in Amsterdam dat in 2013 plaatsvond. Het liet zien wat er nodig is voordat er een tosti op je bord ligt. Van graan verbouwen, tot het verzorgen van varkentjes en het melken

niet-kunstenaars'[7] is een aanmoedigingsprijs voor degene die een kunstenaarsidee tot een bijzondere en impactvolle uitvoering brengt.[8] 'De Tostifabriek' werd bedacht door een groep jonge stedelingen die, in een zelfgebouwde 'fabriek' midden in de stad, tosti's produceerden om de hedendaagse vervreemding van de voedselproductie onder de aandacht te brengen. Buurtbewoners en schoolklassen werden bij het gehele proces betrokken en rondom de verschillende stadia in het proces werden feestelijke activiteiten georganiseerd. Het bracht verbindingen tot stand, bracht mensen tezamen en zorgde voor bewustwording over productie van voedsel.[9] 'De Tostifabriek is een levende installatie over het wonder dat voorafgaat aan het voedsel op je bord', zo meldt hun website.[10]

Beide kunstprijzen dragen met hun toekenning en uitreiking een bevestiging in zich; de *Prix de Rome* van de *gevestigde* kunstwereld, de *Impact Award* van de *veranderende* kunstwereld. Het toont aan dat de verschillende opvattingen over kunst, kunstenaars en kunstenaarschap onder spanning staan.

De opkomst van kunst waarin burgers actief participeren is internationaal zichtbaar. De jury van de prestigieuze Britse *Turner Prize* erkent deze tendens door de toekenning van de prijs in 2015 aan het architectencollectief *Assemble*. De *Turner Prize* speelt volgens de organisatie een belangrijke rol in het uitlokken van het debat over de hedendaagse beeldende kunst.[11] Het architectencollectief kreeg de prijs voor het realiseren van een werkplaats, waar lokale kunstenaars en handige buurtbewoners zelf de benodigde objecten en materialen vervaardigen om de huizen in de buurt te revitaliseren en daarmee sloop te voorkomen. De gemeenschapszin in de buurt wordt hierdoor versterkt en de woonkwaliteit verhoogd.[12] Volgens hoogleraar *Design as Politics* en architectuurhistoricus Wouter Vanstiphout 'cijferen de leden van Assemble zichzelf als architecten niet weg. Design is juist wat ze toevoegen aan de sociale processen waarin ze zich begeven; ze stellen zich niet op als pseudo-sociaal werkers, maar zijn 100% architect/kunstenaar.'[13] Het betreft hier kunst die in gezamenlijkheid in de publieke ruimte tot stand is gekomen en een verandering in de samenleving teweegbrengt. In een artikel in de gerenommeerde Britse krant *The Guardian* wordt de prijstoekenning

van koeien. www.detostifabriek.nl/

[7] 'The Art of Impact' onderzoekt en stimuleert bestaande en nieuwe kunstprojecten met een duidelijke impact op een maatschappelijk thema of vraagstuk. Het programma is eind 2014 ingesteld door het ministerie van OCW en ontwikkeld door zes landelijke publieke cultuurfondsen: *Fonds Podiumkunsten, Stimuleringsfonds Creatieve Industrie, Nederlands Filmfonds, Fonds voor Cultuurparticipatie, Mondriaan Fonds en Nederlands Letterenfonds.* Het Fonds onderzoekt en stimuleert bestaande en nieuwe kunstprojecten die een duidelijk maatschappelijk effect hebben. Het project loopt tot eind 2016. Het ministerie van OCW heeft zeven miljoen euro ter beschikking gesteld. www.artofimpact.nl

[8] Met Art of Impact toont de beleidsinzet van de minister van OCW om de maatschappelijke waarde van kunst bevorderen en zichtbaar maken.

[9] www.detostifabriek.nl/

[10] www.detostifabriek.nl/

[11] www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize/what-it-is

[12] www.dearchitect.nl/nieuws/2015/12/10/assemble-wint-turner-prize.html

[13] www.dearchitect.nl/nieuws/2015/12/10/assemble-wint-turner-prize.html

aan *Assemble* gerelateerd aan deze veranderingen binnen de kunstwereld en aan kritiek op de kunstmarkt:

> *'Assemble's win signifies a larger move away from the gallery into public space that is becoming ever more privatized. It shows a revulsion for the excesses of the art market, and a turn away from the creation of objects for that market. Their structure that was on show at this year's Turner exhibition must be seen not as a work, but as a model of work that takes place elsewhere; not in the art world, but the world itself.'*[14]

Uit het voorgaande wordt duidelijk dat er een spanning is waar te nemen tussen de diverse kunstwerelden. De wijze waarop de betekenis van het begrip kunstenaar wordt gehanteerd is niet eenduidig. Enerzijds wordt de kunstenaar nog steeds bezien vanuit het traditionele beeld van de *autonome* kunstenaar[15], die in zijn atelier vanuit eigen inspiratie en ideeën kunstwerken vervaardigt om te exposeren in een museum of galerie mede, ter beoordeling door het publiek: de kunstenaar als onderdeel van de gevestigde kunstwereld en op afstand van zijn publiek. Anderzijds zien we steeds vaker de kunstenaar die het atelier verruilt voor de samenleving, *de wereld zelf* en projecten met en voor burgers in de openbare ruimte regisseert. Deze maatschappelijke betrokkenheid van de kunstenaar betekent dat kunst veelal wordt ingezet met een pragmatisch doel. Deze vorm van kunst wordt om die reden vaak door de kunstwereld en door kunstcritici als *instrumenteel* aangemerkt. Met de ontwikkeling van participatieve kunstpraktijken blijkt een spanningsveld te zijn ontstaan tussen autonome en instrumentele kunst, tussen de intrinsieke waarde van kunst en het sociaal-maatschappelijke aspect.

De genoemde spanningsvelden zijn de afgelopen jaren door diverse onderzoekers en critici aan de orde gesteld. (o.a. Roberts 2009; Bishop 2006a; Doorman 2016; den Hartog Jager 2014; Jacobs 2014; Altena 2016; van Winkel 2007) De recente toepassing van vormen van participatie in de kunst roept echter nog steeds vragen op over de rol en betekenis van de kunstenaar en indirect over het kunstenaarschap. De kunstenaar neemt in het samenwerkingsproces met 'gewone' burgers een andere positie in dan de gebruikelijke, waarbij een aantal specifieke factoren van belang zijn, zoals de wensen en mogelijkheden van participerende deelnemers en de context waarin het creatieproces plaats zal vinden, bijvoorbeeld de publieke ruimte. Wat is de betekenis voor kunstenaars van deze andere dan gebruikelijke werkwijze?

[14] www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/07/turner-prize-2015-assemble-win-by-ignoring-art-market

[15] Het begrip *autonomie*, dat afkomstig is uit het Latijn, kan ontleed worden in de twee begrippen: 'auto', dat 'zelf' betekent en 'nomos', dat 'wet' betekent. Van Dale Online geeft als betekenis aan: zelfstandig, onafhankelijk www.vandale.nl/opzoeken?pattern=autonoom&lang=nn
Een autonoom beeldend kunstenaar is werkzaam in een professionele beroepspraktijk waarmee hij zich als zodanig presenteert en waarbinnen hij beeldende kunstwerken creëert zonder beïnvloeding, sturing of druk van buitenaf tijdens het gehele denk- en maakproces. (Hillaert and Trienekens 2015)

Onderzoek naar de veranderende rol van kunstenaars

De afgelopen jaren is de maatschappelijke rol van de kunstenaar versterkt, niet in de laatste plaats vanuit de samenleving zelf, die steeds vaker kunstenaars inzet vanwege hun verbeeldingskracht en artistieke en creatieve vermogens. De rol en betekenis van de kunstenaar in de samenleving is daardoor ook nationaal in toenemende mate onderwerp van onderzoek.

In hun studie *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het post-industriële tijdperk* (2011) constateren Gielen et al. dat 'de professionele kunstenaar al twintig jaar bezig is te *diversificeren*'. (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 77) Daarmee wordt bedoeld dat kunstenaars verschillende activiteiten ontplooien, zowel binnen als naast hun artistieke praktijk. Behalve economische redenen blijken kunstenaars ook kunstinhoudelijke argumenten te hebben om te kiezen voor een gemengde praktijk. Ze spreken van een hybride kunstpraktijk wanneer de kunstenaar ten eerste autonome en toegepaste kunstvormen combineert, met andere woorden: hij is pluriactief; en in de tweede plaats wanneer het verschil tussen beide kunstvormen geheel of gedeeltelijk is vervaagd. '[...] beide kunstvormen kunnen binnen één context of productie samengaan, of gelijkwaardig naast elkaar bestaan; ze zijn uiterlijk misschien niet eens meer van elkaar te onderscheiden'. (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 10–11) De onderzoekers betogen vervolgens dat 'vormen van toegepaste kunst impliciet of expliciet een autonome status kunnen krijgen, en als zodanig ge(re)presenteerd worden. Het is niet meer van belang wat nu autonoom-beeldend is en wat niet. 'Deze 'vervaging' wordt gezien als een positieve eigenschap, als iets wat kan bijdragen aan de identiteit of het profiel van de betreffende kunstenaar.' aldus Gielen et al. (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 10–11) Als een aansprekend voorbeeld van een hybride kunstenaar wordt onder meer Jeanne van Heeswijk genoemd. Zij 'is bekend geworden met projecten waarin zij als kunstenaar/organisator creatieve processen op gang brengt in samenwerking met buurtbewoners en andere, door haar uitgenodigde kunstenaars'. (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 11)

Autonomie blijkt voor de geïnterviewde kunstenaars van het onderzoek nog altijd een belangrijke waarde te zijn. De onderzoekers constateren echter dat kunstenaars vanuit hun kunstopleiding nauwelijks technieken aangereikt hebben gekregen om hun autonome artistieke tijdruimte te beschermen. Ze vinden dat opmerkelijk.

> *'Autonomie betekent immers niet dat kunstenaars zich afzijdig houden van de politiek- maatschappelijke context, maar dat de definitie, de afbakening en de beoordelingscriteria van de kunst ontwikkeld worden binnen de kunst zelf. Dit vrijgesteld zijn van economische, politieke en religieuze conditionering is noodzakelijk voor iedere vorm van creativiteit; wellicht zou iedere maatschappij ergens zo'n autonome ruimte moeten bevatten. Het biedt de vrijplaats om alles wat is, ook altijd anders te kunnen en mogen denken'.* (Gielen, Van Winkel, en Zwaan 2012, 79)

Hun onderzoek biedt een overzicht van de aanwezige en de ontbrekende competenties van de bevraagde kunstenaars en hun positie als kunstenaar in de huidige samenleving. Participatieve vormen van kunst worden zijdelings genoemd, zonder verdere aandacht voor de betekenis van participatie ten aanzien van de rol van de participatieve kunstenaar en de benodigde aanvullende competenties. De aandacht voor autonomie en de 'vrijplaats' voor creativiteit die uit hun onderzoek naar voren komt, kan in ieder geval in het kader van participatieve kunstenaars als een belangrijk aspect worden aangemerkt.

In 2013 verschijnt de onderzoekspublicatie *Training Artists for Innovation, Competencies for New Contexts for Innovation*. Deze Europese studie heeft als centraal thema het trainen van kunstenaars voor innovatieve interventies om daarmee een bijdrage te leveren aan de huidige maatschappelijke en zakelijke uitdagingen. (Heinsius en Lehikoinen 2013, 6) Kunstenaars in Europa blijken steeds vaker in andere sectoren dan de kunstsector gevraagd te worden vanwege hun artistieke kwaliteiten en vaardigheden. Als doel van de studie wordt aangegeven: *'to identify and map out special skills and competencies that artists need in addition to their artistic craftsmanship in order to design, implement, lead and evaluate successfully various types of artistic interventions in organisations'.* (Heinsius en Lehikoinen 2013, 15)

De aanleiding voor het onderzoek is de aanname van de EU dat de inzet van het culturele en creatieve veld belangrijke mogelijkheden biedt voor 'duurzame groei en werkgelegenheid, zowel op nationaal niveau als op EU-niveau in Europa.' (Heinsius en Lehikoinen 2013, 15) De insteek van het onderzoek is daarmee voornamelijk bedrijfsgericht en economisch getint onder postfordistische waarden zoals innovatie en toepasbaarheid.

De twee besproken onderzoeken zijn voornamelijk gericht op de veranderingen van de afgelopen jaren in de kunstenaarspraktijk en de competenties die kunstenaars bezitten en die nodig zijn vanwege de diversifiëring van hun kunstenaarspraktijk. De Europese studie richt zich specifiek op andere sectoren dan de kunstensector. In beide publicaties wordt geen bijzondere aandacht besteed aan specifieke competenties voor kunstenaars die participatieve kunst beoefenen. Niettemin biedt het overzicht van de competentiegebieden ten aanzien van generieke competenties ook een aanknopingspunt voor kunstenaars die actief zijn in participatieve kunstpraktijken.

Samengevat, zijn de twee voorgaande onderzoeken algemeen van aard en gericht op de huidige stand van zaken ten aanzien van de rol en competenties van de kunstenaar en zijn betrokkenheid bij een breder werkveld, dan gebruikelijk. Duidelijk wordt dat de aandacht hiervoor zowel nationaal als internationaal aanwezig is.

De dissertatie *The Art of Interruption* (2016) van onderzoeker, cultuurdocent en kunstenaar Tuur Caris is specifieker gericht.

Het proefschrift

> *'presenteert en exploreert casussen van kunstbeoefenaars – leden van de creatieve klasse en toegewijde creatieve amateurs - die een informeel lerende en onderzoekende gemeenschap hebben gevormd rondom een gezamenlijke, experimentele en zichzelf ontplooiende kunstpraktijk. In deze veelal verborgen gemeenschappen wordt door creatieve samenwerking de lokale culturele productie verder ontwikkeld en vernieuwd. In tweede instantie dragen deze gemeenschappen bij aan een bredere ontwikkeling van maatschappelijke trends en innovaties.'* (Caris 2016, 219)

Caris stelt zich in zijn onderzoek de vraag 'hoe kunstenaars kunnen bijdragen aan het tot stand komen en de ontwikkeling van dergelijke gemeenschappen waarvan de betrokkenen zich door middel van een gezamenlijke artistieke praktijk vrij kunnen ontwikkelen tot unieke menselijke wezens.' (Caris 2016, 223) In de conclusie stelt hij vast, dat de kunstenaars van de onderzochte casus het creatieve potentieel van hun community mobiliseerden door vragen te stellen die ertoe deden en door samenwerking te zoeken, zelfs als het doel en de uitkomst nog onduidelijk en onzeker waren. De rol van de kunstenaar in deze bijeenkomsten was die van het ontwerpen en vastleggen van de randvoorwaarden voor de uiteindelijke vormgeving van creatieve samenwerking. De rol van de initiërende kunstenaars veranderde in de loop van de kunstpraktijk van betrokkenheid bij het creatieve proces naar die van facilitator en begeleider van de transformatie. (Caris 2016, 193–94) 'De culturele en sociale veranderingsprocessen die de kunstenaars in deze studie op gang brachten, volgden niet een functionele en rationele logica maar ontstonden juist uit de interruptie van deze logica' aldus Caris. (Caris 2016, 224–25) De kunstenaars deelden de verantwoordelijkheid met de deelnemers alsmede het eigenaarschap van de kunstpraktijk. Het leiderschap van de kunstenaars was gemiddeld en 'low profile'. (Caris 2016, 176) Het kunstwerk dat uit deze werkwijze voortkomt wordt in dezelfde situatie ervaren als waarin het wordt geproduceerd en uitgedrukt. Daarmee kan het als 'situationeel' worden aangeduid. (Caris 2016, 193) Volgens Caris verschilt deze aanpak en rol van de kunstenaar essentieel met de rol van leraar of interventionist, zoals gebruikelijk bij sociaal geëngageerde kunstprojecten 'waar de kunstenaar al bij voorbaat zijn nieuwe manieren van zien, zeggen en doen heeft ontwikkeld en zijn werk gebruikt *als instrument* om zijn perspectief naar het bewustzijn van het publiek te transformeren'. (Caris 2016, 193) Tot slot concludeert Caris naar aanleiding van zijn onderzoeksbevindingen: 'Kunstenaars kunnen zichzelf beschouwen als begeleiders van het publieke culturele experiment dat voor menselijke groei en sociale verandering zorgt.' Verder betoogt hij: 'Het openbaar bestuur zou kunst niet alleen moeten beschouwen als een sector van de creatieve industrie, als volksvermaak of als een instrument om de openbare orde te bewaren, maar ook als een arena van actief burgerschap dat de samenleving helpt ontwikkelen en bestendigen.' (Caris 2016, 226)

Caris zorgt met zijn onderzoek voor een andere blik op creatieve samenwerkingsverbanden van burgers en kunstenaars en de betekenis ervan. Hij gaat daarbij voornamelijk in op de visie en standpunten van de kunstenaars ten aanzien van de rol van kunst en de kunstenaar in en voor de samenleving, en hoe deze in hun samenwerkingsgemeenschappen worden toegepast. De ervaringen van deelnemers in dit participatieproces en hun relatie tot de kunstenaar komen in dit onderzoek echter slechts in geringe mate aan de orde. Caris maakt duidelijk dat hij geen voorstander is van de sociaal geëngageerde kunstpraktijken waarbij volgens hem de kunstenaar zijn werk als instrument gebruikt om zijn perspectief naar de deelnemers over te dragen. (Caris 2016, 193) Het ontbreekt echter aan een gedegen onderbouwing van deze uitspraak. Het wordt niet duidelijk waaruit volgens hem blijkt dat de deelnemers bij deze kunstpraktijken niet uitgedaagd worden om mede vorm te geven aan het perspectief van de betreffende kunstpraktijk. Daarbij dient nog benadrukt te worden dat de onderzochte doelgroep van Caris een specifieke groep betrof, namelijk leden van de creatieve klasse, oftewel kunstenaars, en toegewijde creatieve amateurs.

Uit de besproken onderzoeken wordt duidelijk dat de rol en betekenis van de kunstenaar in de huidige tijd aan veranderingen onderhevig is en dat het participatieve aspect daarbij van belang is. De meeste aandacht in de onderzoeken gaat uit naar de kenmerken en benodigde competenties voor kunstenaars die vanuit 'maatschappelijke en zakelijke uitdagingen' met participatieve praktijken aan de slag gaan. Voor participatieve kunstenaars die zich met hun kunstpraktijken direct op de samenleving richten blijkt weinig specifieke aandacht te zijn. En wanneer deze praktijken deel uitmaken van een studie, ontbreekt het aan diepgaand onderzoek naar de rol en betekenis van het participatieproces voor de kunstenaar in relatie tot de deelnemers. Wat wel uit de besproken studies duidelijk wordt, is dat participatieve kunstvormen zich anders tot kunst en de samenleving verhouden dan tot nu toe als gebruikelijk werd ervaren. De identiteit van de participatieve kunstenaar is hiermee in het geding. Het roept de vraag op of door het samenwerken van kunstenaars en burgers in participatieve kunstpraktijken het kunstenaarschap aan verandering onderhevig is, evenals de opvattingen daarover.

De onderzoeksvraag

Om deze vraag adequaat te kunnen beantwoorden is het van belang om goed zicht te krijgen op de kenmerken van participatieve kunstpraktijken en de rol en intenties van kunstenaars die deze kunstpraktijken initiëren. Daarbij komen verschillende aspecten aan de orde: wat betekent het voor een kunstenaar om samen te werken met deelnemers die niet of nauwelijks met cultuur in aanraking zijn gekomen? Levert dat kunst op en welke soort kunst? Hoe komt het participatieve proces tot stand en hoe bewaakt de kunstenaar zijn artistieke grenzen? Wat is de rol van de deelnemers daarbij?

Dat heeft geleid tot de onderzoeksvraag:
Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de invulling van het kunstenaarschap?
De onderzoeksvraag zal beantwoord worden vanuit de volgende drie samenhangende deelvragen:

1. *Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken?*
2. *Welke effecten komen daaruit voort?*
3. *Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap?*

Uit het betoog tot nu toe is duidelijk geworden, dat participatieve kunstvormen meer direct gericht zijn op de samenleving dan tot nu toe gebruikelijk was. Hierdoor zijn spanningsvelden ontstaan in het culturele werkveld. Dit roept de vraag op hoe er vanuit de kunstsector tegen participatieve kunstenaars en kunstpraktijken wordt aangekeken. Om die reden is de volgende afgeleide deelvraag toegevoegd:

4. *Wat is de waardering voor participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld?*

Begrippen en terminologie

Een eerste belangrijk begrip uit de onderzoeksvraag is *participatieve kunstpraktijk*[16].

Een participatieve kunstpraktijk wordt gekenmerkt door processturing, participatie, politiek- en sociaal engagement. (Heijnen 2015, 85) De vormgeving van de kunstpraktijk vindt plaats door middel van een artistiek proces, waarvan de inhoud is gerelateerd aan de context waarin de kunstpraktijk plaats vindt. De inhoud en de uitvoering van de kunstpraktijk worden bepaald in het samenwerkingsproces tussen kunstenaar en deelnemers, waarbij de regie bij de kunstenaar ligt. Het doel van participatieve kunstpraktijken is niet zozeer het ontstaan van een kunstwerk als eindproduct, maar het artistieke proces dat kunstenaar en deelnemers gezamenlijk doormaken en dat tot een eindresultaat leidt. (Twaalfhoven 2010, 4)

Een grote verscheidenheid aan thema's kan aanleiding zijn voor participatieve kunstpraktijken, zoals diversiteit, zelfregie, preventie en sociale cohesie, maar ook vraagstukken rondom zaken als zorg en duurzaamheid.[17] Bij dergelijke complexe vraagstukken is het waardevol om kunstenaars te betrekken. Kunstenaars blijken na-

[16] De term *participatieve kunstpraktijken* wordt door de onderzoekers Wouter Hillaert en Sandra Trienekens gebruikt als verzamelterm voor alle kunstpraktijken, kunsteducatie en kunstparticipatieprogramma's van gevestigde kunstinstellingen, centra voor de kunsten, culturele organisaties en (*community*) kunstenaars. (Hillaert en Trienekens 2015) In dit proefschrift wordt de term gebruikt als verzamelterm voor *community art* projecten in de meest brede zin van het woord. Het LKCA geeft voor *community art* de volgende omschrijving: *Community art* is een vorm van actieve cultuurparticipatie waarbij professionele kunstenaars samenwerken met burgers vanuit sociaal-maatschappelijke vraagstukken. Doel: een hoogwaardig kunstproduct tot stand brengen waaraan alle deelnemers (ook als zij niet vaak met kunst in aanraking zijn geweest) inhoudelijk en/of artistiek bijdragen. www.lkca.nl/vrije-tijd/community-arts

[17] www.lkca.nl/vrije-tijd/community-arts

melijk in staat om mensen vanuit verbeeldingskracht anders naar de werkelijkheid te laten kijken, waardoor nieuwe zienswijzen kunnen ontstaan die aanleiding geven tot andere manieren van handelen in het dagelijks leven. (Cleveringa and Van den Bergh 2015; Otte 2015, 72; Trienekens 2016a, 3) In de recent verschenen publicatie *Kunst in Transitie. Manifest voor Participatieve Kunstpraktijken (2015)* wordt het transformatieve aspect als een belangrijk resultaat van deze kunstpraktijken gezien: 'het beoogde resultaat is een uitdagende artistieke productie, voor een breed publiek, die een kritische reflectie bevat en aanleiding geeft tot nieuwe (handelings)perspectieven'. (Hillaert and Trienekens 2015, 8) Het sluit aan bij de treffende omschrijving van *participatieve kunstpraktijken* die in deze publicatie wordt gegeven: 'het betreft artistiek onderzoek naar een (politiek-) maatschappelijk vraagstuk dat aansluit op een - eventueel latente - urgentie bij burgers om daar zelf greep op te krijgen'. (Hillaert and Trienekens 2015, 8) Deze omschrijving is generiek, belicht helder de kern en geeft daarmee ruimte aan de diversiteit van de kunstpraktijken. Dat maakt dat deze omschrijving goed toepasbaar is in dit onderzoek.

In de publicatie wordt bovenstaande als volgt samengevat: participatieve kunstpraktijken zijn specifieke vormen van kunst, die zich kenmerken door vier karakteristieken:

1. ***Contextueel*** *– kunstenaars doen artistiek onderzoek naar een (politiek-)maatschappelijk vraagstuk en sluiten daarbij aan op een – eventueel latente – urgentie bij burgers om daar zelf greep op te krijgen.*
2. ***Artistiek*** *– de regie ligt bij een kunstenaar die zich persoonlijk committeert en vakkundig stuurt op verbeeldingskracht, samenwerkingskracht, vormkracht en esthetiek.*
3. ***Participatief*** *– het maakproces betrekt burgers en relevante partijen rond een (politiek-)maatschappelijke bekommernis en creëert speelruimte voor een (experimentele) herbemiddeling van onderlinge relaties en beelden.*
4. ***Transformatief*** *– het beoogde resultaat is een uitdagende artistieke productie, voor een breed publiek, die een kritische reflectie bevat en aanleiding geeft tot nieuwe (handelings)perspectieven.* (Hillaert and Trienekens 2015, 8)

Het begrip *participatie* in relatie tot *kunstpraktijken* vraagt eveneens om meer toelichting. Participeren komt in vele werkvelden voor, en in vele vormen en gradaties. Een eenduidige begripsomschrijving is om die reden niet voorhanden. De laatste jaren blijken vooral intensievere vormen van participatie populair, waarbij van deelnemers of publiek wordt gevraagd 'to contribute, co-create, or inter-act with artworks, artists, and art institutions'. (Elffers and Sitzia 2016, 42)

Vanuit de verschillende definities van participatie kunnen verschillende doelen worden onderscheiden: van individuele betekenisgeving van een kunstwerk door een individuele bezoeker tot het geven van een uitdagende ervaring aan het publiek die

politiek, sociaal of esthetisch, individueel of collectief kan zijn, tot en met het creëren van sociale en/of artistieke gemeenschappen. De hoofddoelstelling van kunstenaars is echter dat 'by creating a relationship with audience members their artworks come into existence intellectually (through meaning-making) or physically (participatory art). (Elffers and Sitzia 2016, 43)

In zijn bijdrage over "Participatory Art" voor de *Encyclopedia of Aesthetics* onderscheidt de Amerikaanse kunsthistoricus Tom Finkelpearl drie categorieën in participatieve kunst: '*relational*, *activist* and *antagonistic*'. Ondanks de verschillen is de belangrijkste overeenkomst dat bij participatieve kunst vooral 'the social space, the interactive moment' van belang is in plaats van de zichtbare uitkomst. (Elffers and Sitzia 2016, 43; Blanes et al. 2016, 11) Het door Elffers en Stizia ontwikkelde schema *Levels of participant engagement*, bedoeld voor participatie in musea, geeft een oplopende hiërarchie van participatievormen aan, van onderaf achtereenvolgens: *attendance*, *contribution*, *collaboration, co-creation of meaning/interpretation* en *co-creation of artwork/event.* (Elffers and Sitzia 2016) Hieruit wordt duidelijk dat het beoogde niveau van deelnemersactiviteit sterk kan verschillen. Een verduidelijking van de gebruikte begrippen ontbreekt echter. Uit de hierboven gegeven omschrijving van 'participatief', als een van de vier karakteristieken van participatieve kunstpraktijken wordt duidelijk dat het schema niet direct van toepassing is op participatieve kunstpraktijken. Bij deze kunstpraktijken gaat het namelijk niet om *attendance* – zoals in bovenstaande beschrijving –, maar om meer dan dat.

Het schema kan gezien worden als een op kunst(museum)participatie gerichte variant op de in 1969 door Cherry Arnstein[18] ontwikkelde *Ladder of Citizen Participation*, zoals weergegeven in afbeelding 1.1. Arnstein komt daarin tot een hiërarchische rangschikking van acht vormen van 'citizen participation'. (Arnstein 1969)
De drie bovenste treden, samengevat in *Degree of Citizen Power*, ziet ze als echte vormen van inbreng van burgers in het besluitvormingsproces**.**

Volgens diverse onderzoekers (Bishop 2012b, 279; Carpentier 2016) is het model van Arnstein te zeer gericht op progressie in de mate van participatie met het gevaar van toepassing als een *tickbox model*, zonder recht te doen aan het esthetische en sociale gelaagdheid van participatieve kunstpraktijken. Het bereiken van *citizens control* bij een kunstpraktijk zegt niets over het artistieke proces en de artistieke waarde van de kunstpraktijk. Wel wordt uit de *Ladder* duidelijk dat '*the negative values on Arnstein's list tend to echo what critics decry in some community art projects: manipulation, decoration, tokenism, and therapy*'. (Finkelpearl 2013, 12)

In het artikel *Beyond the Ladder of Participation* concludeert de Vlaamse communicatiewetenschapper Nico Carpentier dat, behalve dat *'there is hardly a consensus on how participation should be theoretised, or even defined'* zich nog twee andere belangrijke problemen voordoen, namelijk *'there is also considerable vagueness on how participation should be researched' en 'there is no sufficient debate on how participation should be evaluated'*. (Carpentier 2016, 70–71)

Ik ben het eens met de argumentatie van Bishop en Carpentier dat de *Ladder* in deze vorm niet geschikt is voor het duiden van participatie bij participatieve kunstpraktijken.

Veel omschrijvingen van participatie en kunst gaan uit van het betrekken van de individuele toeschouwer bij een door de kunstenaar ontwikkelde kunstuiting, de zo genoemde interactieve kunst. (Bishop 2006a, 10) Evenals Bishop maakt ook Carpentier duidelijk dat interactie onderscheiden moet worden van participatie. (Carpentier 2016, 84) Bij de participatieve kunst zoals in dit onderzoek bedoeld, gaat het om de ontwikkeling van een contextgerichte kunstpraktijk waarbij de kunstenaar samenwerkt met deelnemers, die verbonden zijn met of affiniteit hebben met de betreffende context. Het gaat daarbij dus om de *sociale dimensie* van participatie. Carpentier onderscheidt twee benaderingen van participatie, namelijk de *sociologische* en de *politieke* benadering. De politieke benadering is sterk gericht op macht en de machtsrelaties. Zijn omschrijving van de sociologische benadering komt in algemene zin overeen met die van Bishop, namelijk het deelnemen aan bijzondere sociale processen, hetgeen een breed gebied omvat. Participatie omvat in deze benadering zo goed als alle vormen van menselijke interactie in combinatie met interacties met tekst en technologie. Verder benadrukt hij dat *'power is not excluded from this approach, but remains one of the many secondary concepts to support it.'* (Carpentier 2016, 71)

[18] De Amerikaanse Cherry Arnstein, adviseur van de Amerikaanse federale overheid voor Huisvesting en Stedelijke Ontwikkeling, publiceerde in 1969 het invloedrijke essay 'The Ladder of Citizen Participation'.

Een goed bruikbare omschrijving van participatie die deze sociale dimensie omvat, is die van Bishop. (Bishop 2012b, 2) Zij kiest in plaats van de veelvuldig gebruikte term *socially engaged art* voor *participatory art*. Met *participatory* wordt de betrokkenheid van *veel* mensen benadrukt in tegenstelling tot de een-op-een relatie van 'interactiviteit', aldus Bishop. Die betrokkenheid gaat verder dan 'sociaal engagement', dat in veel kunstvormen een belangrijke rol speelt: *'from* engagé *painting to interventionist actions in mass media; indeed, to the extent that art always responds to its environment, what artist isn't socially engaged!?'* (Bishop 2012b, 2)

In haar definiëring van participatie benadrukt Bishop het belang van de rol en betekenis van deelnemers in de kunstpraktijken: *'people constitute the central artistic medium and material, in the manner of theatre and performance'*. (Bishop 2012b, 2)

Uit Bishop's omschrijving van participatie wordt duidelijk dat het niet alleen om *hands-on* deelname hoeft te gaan, maar dat het eveneens het delen van gedachtengoed of informatie van deelnemers kan betreffen. Beide vormen van participatie zijn van belang en kunnen als gelijkwaardig worden beschouwd. Vaak wordt gedacht in de tweedeling *actief/passief*, waarbij passief een negatieve connotatie heeft. Omdat het bij deze kunstpraktijken juist om gelijkwaardigheid gaat, moet deze tweedeling in participatie worden vermeden. (Bishop 2012b, 38)

Bishop geeft met haar omschrijving van participatie grenzen aan, maar houdt binnen die grenzen de wijze open, waarop de invulling en de mate van participatie plaats kan vinden. Het biedt de mogelijkheid om vanuit deze omschrijving in het onderzoek te tonen hoe breed het spectrum van participatieve kunstpraktijken in de dagelijkse praktijk is. Daarmee wordt het mogelijk om vanuit de diversiteit in participatie binnen participatieve kunstpraktijken, overeenkomsten en verschillen in effecten te kunnen duiden, en daarnaast tevens overeenkomsten en verschillen in de rol en betekenis van de participatieve kunstenaar. Om bovengenoemde redenen zal ik de door Bishop geformuleerde omschrijving van participatie in dit proefschrift als uitgangspunt nemen.

In hoofdstuk drie, dat gewijd is aan analyse van de kunstpraktijken, zal specifiek worden ingegaan op de verschillende vormen van participatie die in de onderzochte casus naar voren komen.

Een tweede belangrijke pijler uit de onderzoeksvraag die een nadere toelichting vereist, is het begrip *identiteit*.

Onder *identiteit van de kunstenaar* wordt in dit proefschrift de *professionele* identiteit van de kunstenaar bedoeld. Hieronder versta ik *het geheel aan professionele eigenschappen, vaardigheden, kwaliteiten en opvattingen die de kunstenaar maken zoals hij is, en waarmee hij zich onderscheidt van anderen*.

Alvorens daar nader op in te gaan zullen eerst de begrippen *identiteit* en *professionele identiteit* nader worden toegelicht.

Identiteit kan, fundamenteel gezien, het antwoord zijn op de vragen *Wie ben je*? Of *Wie ben ik*? Of, wanneer het een groep mensen betreft: *Wie zijn jullie/wij*? Het gaat daarbij

niet alleen om wie je denkt te zijn, individueel of collectief, maar eveneens hoe je als persoon handelt in sociale interacties tussen individuen en tussen groepen. Identiteit is datgene wat ons 'onszelf' maakt en wat ons onderscheidt van een ander. Identiteit wordt gevormd uit onder andere karaktereigenschappen, talenten en opvattingen, en wordt eveneens beïnvloed door de eigen omgeving, door groepen waar men mee omgaat en door veranderende persoonlijke en maatschappelijke omstandigheden. Een identiteit ontwikkelt zich gedurende de verschillende levensfasen en blijft een leven lang aan verandering onderhevig. (Cupchik 2013, 78) Vanuit de theorie van Marcia en anderen (Bosma and Kunnen 2008; Kunnen 2009; Geertz 2001; Lichtwarck-Aschoff et al. 2008) wordt gewezen op de adolescentie als belangrijk schakelpunt in de ontwikkeling van identiteit. Het basisidee is dat, om een volwassen rol en positie in de samenleving te kunnen innemen, adolescenten persoonlijke keuzes moeten maken waar ze toewijding en inzet voor tonen. Daarbij wordt het begrip *commitment* toegepast. Het gaat om commitment in belangrijke en fundamentele zaken als ethiek, politiek, gender, maar ook commitment ten aanzien van het toekomstige beroep. Dit vormt de basis van een toekomstig beroep en van de professionele identiteit. (Lichtwarck-Aschoff et al. 2008)

De *professionele identiteit* is een belangrijk aspect van identiteit en verwijst naar 'het bewust zijn van zichzelf als werknemer'. (Skorikov and Vondracek 2011, 693) In de huidige moderne Westerse samenleving wordt het hebben van een beroep vaak niet alleen gezien als de belangrijkste inkomstenbron, maar eveneens als het belangrijkste mechanisme van sociale integratie en het middel voor het ontwikkelen en uitdrukken van de eigen identiteit. (Skorikov and Vondracek 2011, 697) Het vormingsproces van de professionele identiteit wordt beïnvloed door relevante en betekenisvolle relaties en bredere sociale factoren, zoals maatschappelijke normen en verwachtingen, alsmede economische en technologische veranderingen in de samenleving. Professionele identiteit kan, evenals identiteit in het algemeen, gezien worden als een vorm van adaptatie aan de steeds veranderende sociale, economische en culturele contexten van onze samenleving. Het maakt effectieve aanpassingen in de beroepspraktijk en van de professionele identiteit noodzakelijk. Professionele identiteit wordt dus gekarakteriseerd door continuïteit én door verandering. (Skorikov and Vondracek 2011, 695–96, 706)

Van belang bij het zicht krijgen op professionele identiteit is het onderscheid tussen werk als een baan en werk als een carrière. Het 'baanperspectief' wordt gekenmerkt door het ontbreken van lange termijnperspectief en van een gevoel van uniekheid, samen met een passieve aanvaarding van een toegekende identiteit. Daartegenover staat het 'carrièreperspectief' dat een actieve constructie van beroepsidentiteit laat zien, met de focus vanuit een individualistisch perspectief op lange termijn, namelijk carrièresucces en –vooruitzichten. De betekenis van werk kan worden gekarakteriseerd door professionele *stabiliteit* versus *groei*, hetgeen gerelateerd is aan respectievelijk de *extrinsieke* motivatie: werk als baan of werk als een sociale ladder, en *intrinsieke*

motivaties: werk als een roeping of werk als een carrière, zoals uit onderstaande tabel duidelijk wordt. (Skorikov and Vondracek 2011, 696–97)

Taxonomy of work orientations		
Preferred carreer dynamics		
Prevailing work motivation	*Stability*	*Growth*
Extrinsic	*Work as a job*	*Work as a social ladder*
Intrinsic	*Work as a calling*	*Work as a career*

Tabel 1.1 *Taxonomy of work orientations*, Bron: Skorikov and Vondracek[19]

Kunstenaars kunnen mijns inziens ingedeeld worden in de categorie *intrinsieke werkmotivatie*. Over het algemeen werken veel kunstenaars nog altijd vanuit een 'roeping', die gekenmerkt wordt door passie en gedrevenheid, en gericht is op hun ontwikkeling en het veroveren van een plek in de kunstwereld.

In zijn algemeenheid kan gezegd worden dat 'werk' grote invloed heeft ondergaan van de voortdurende wereldwijde ontwikkelingen en veranderingen zoals globalisering, technologische innovatie, verschuivingen in beroepen en arbeidsmarkt, maar ook de ervaren noodzaak van een leven lang leren en toenemende behoeften aan flexibilisering. Het is er niet gemakkelijker op geworden om de huidige context van de vorming en implementatie van beroepsidentiteit te begrijpen (Skorikov and Vondracek 2011, 706) .

Een professionele identiteit blijkt nodig te zijn om als individu verantwoorde beroeps- en/of carrièrekeuzes te kunnen maken en om een raamwerk te vormen voor professionele doelstellingen en zelfbeoordeling. De volwassen professionele identiteit omvat het begrip van wie men is (*Self*) en het gevoel van gewenste en mogelijke toekomstmogelijkheden. Bovendien blijkt een sterke professionele identiteit bij te dragen aan psychosociale aanpassing, welzijn en levensgeluk. (Skorikov and Vondracek 2011, 698–99)

Zoals uit bovenstaande duidelijk wordt, is 'werk' in geïndustrialiseerde samenlevingen gemeengoed, en de toewijding en inzet, het commitment, een centraal onderdeel van het leven van volwassenen. Werk, hier bedoeld in de zin van betaald werk, geeft mensen zelfvertrouwen en biedt hen de mogelijkheid hun eigen persoonlijkheid te ontdekken om tot zelfverwezenlijking te komen. Het verschaft mensen een gevoel van identiteit en status. Bij kunstenaars blijkt dit, door verschillende (vaak historisch bepaalde) oorzaken, genuanceerder te liggen. (Bain 2005, 26–27)

Allereerst is het van belang te onderkennen dat het beroep van de hedendaagse kunstenaar vaag is gedefinieerd. Van Winkel, Zwaan en Gielen betogen zelfs dat door de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst het beeldend kunstenaars ontbreekt aan specifieke normen van vakmatige competenties. 'Het métier van de kunstenaar biedt

[19] Skorikov and Vondracek 2011, 697

geen toetsstenen meer, en dus ook geen aanknopingspunten voor een kritisch oordeel. Er bestaan geen specifieke vaardigheden die iemand moet bezitten om een beeldend kunstenaar te zijn. In andere takken van kunst, zoals muziek, dans, film of typografie, bestaan die nog wel.' (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 22) Het betekent dat iedereen zich kunstenaar kan noemen en er geen onderscheid is tussen de professionele kunstenaar en amateurkunstenaar. Het bemoeilijkt de herkenbaarheid van de kunstenaar in de samenleving en beïnvloedt daarmee de artistieke identiteit van de kunstenaar. Bovendien wordt artistiek werk in de Westerse samenleving niet altijd en als vanzelfsprekend als 'echt' werk gezien, wat direct gevolgen heeft voor de financiële en professionele status van de kunstenaar. Om die reden is deze afwijkend van de gangbare status van werknemers. (Gielen, van Winkel, en Zwaan 2012; Bain 2005, 25) Volgens onderzoeker Alison Bain, vindt in de perceptie van veel mensen 'echt' werk plaats op een andere locatie dan thuis, genereert het een meerwaarde, verschaft het een inkomen om goederen en diensten te kunnen aanschaffen en wordt er per werkdag een vastgelegd aantal uren gewerkt. (Bain 2005, 38)

Voor een aantal kunstenaars blijkt het aan de slag gaan als *community artist* of participatieve kunstenaar een kans op een 'echte' baan waar ze voor betaald krijgen. Op deze wijze kunnen ze als kunstenaar werken en toch tijdelijk vaste inkomsten genereren.

> *'I had to find another way to actually be an artist and to do what I want to do and to work with the materials that I want to work with... It wasn't something I looked to do... I knew nothing about community art, but off I went. I didn't go into this thinking I'm going to create change and I'm going to work magic and all these people are going to be re-born. I went into it because it was a job. Someone was going to pay me to do some art.'* (Selkrig 2011, 586)

Uit het citaat komt naar voren dat de kunstenaars, die de keuze maken voor participatieve kunstpraktijken, zich vaak vooraf niet verdiepen in de aard en betekenis van deze manier van werken die in hoge mate verschilt met het maken van autonome kunst. Het zou voor hen dan een heroverweging en aanpassing van hun commitment en beroepsidentiteit betekenen.

In de autonome kunst blijkt dat het voor veel kunstenaars nog gebruikelijk is dat ze in afzondering werken en in hun werkomgeving niet direct in contact staan met andere kunstenaars. Hun professionele identiteit wordt daardoor niet of in geringe mate gevormd door ervaringen met de dagelijkse sociale interacties zoals die in de samenleving gebruikelijk op de werkvloer plaatsvinden. (Bain 2005) Daarvoor in de plaats voorzien verschillende mythes[20] en in de loop van de tijd gevormde stereotypen over kunstenaars en hun persoonlijkheid, hen van kant en klare verhalen over wat het betekent om een professionele (beeldend) kunstenaar te zijn en hoe die identiteit op

[20] Onder mythe wordt hier verstaan: gangbare, als onaantastbaar beschouwde, maar ongegronde opvatting www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/mythe#.WrdXskxuIc8

de juiste manier uitgedrukt kan worden aan anderen. Een bekend voorbeeld is de mythe van de kunstenaar als *lone genius* en 'bohémien', die in eenzaamheid en financiële armoede zijn kunstwerken van universele en permanente waarde creëert, in de rol van een *sacred profession.* (Simpson, geciteerd in Bain 2005, 29-30) Dit romantische beeld van de kunstenaar wordt gekenmerkt door vrijheid en persoonlijke extravagantie, met overschrijding van maatschappelijk aanvaarde normen en waarden. In de inleiding van hun onderzoeksrapport '*De Hybride kunstenaar: de organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*' betogen van Winkel et al. echter: 'Het romantische beeld van de kunstenaar-bohemien, dat in de 19de eeuw werd geconcipieerd en aan de basis ligt van het autonome kunstenaarschap, heeft de laatste decennia zijn verbeeldingskracht verloren.' Het is niettemin een beeld van een kunstenaar dat in een aantal opzichten in de samenleving nog steeds leeft. De idealisering van kunstenaars is fundamenteel geworteld in een romantisering van hun creatieve vermogen, aldus Bain. (Bain 2005, 30) Een dergelijke stereotypering kan dus ook juist benut worden bij het aangaan van commitment en de ontwikkeling van de professionele identiteit om zich een maatschappelijke status als kunstenaar te verwerven en daarmee werk en inkomen, zo betoogt Bain in het volgende citaat: *'Given the potent mythology about devoting one's life to art, artists are encouraged to regard their occupational identity as a mode of consciousness, a way of being in the world, not simply as a type of work'.* (Simpson, 1981: 63 in Bain 2005, p. 41) Het commitment van participatieve kunstenaars in het kader van het kunstenaarschap, kan omschreven worden als de actieve betrokkenheid en zorg om kunst betekenisvol te verbinden met en in de samenleving.

Het is zinvol om ter verduidelijking van werk en commitment in dit verband te wijzen op het theoretische raamwerk van filosofe Hannah Arendt. In haar nog steeds invloedrijke publicatie *The Human Condition* (1998) komt ze tot drie vormen van menselijke activiteit: *labor*, *work*, en *action*. Onder *labor* verstaat ze datgene wat een mens noodzakelijkerwijs doet om in zijn levensonderhoud te voorzien en onder *work* het produceren van 'dingen', zoals in het geval van de kunstenaar het produceren van kunstwerken. *Action* is aldus Arendt, het in gesprek gaan met anderen, je mening laten horen, de enige activiteit die direct tussen mensen plaatsvindt, en waarvan zowel pluraliteit als taal de basisconditie zijn. Menselijke pluraliteit kenmerkt zich door 'identiek zijn' en tegelijkertijd door 'onderscheid'. We zijn allen mensen, maar ieder mens is uniek en verschilt van andere mensen hetgeen tot uitdrukking komt in wat we doen en wat we zeggen. Juist deze pluraliteit draagt ervoor zorg dat in interactie creativiteit en nieuwheid ontstaat, aldus Arendt.

> *'The new always happens against the overwhelming odds of statistical laws and their probability, which for all practical, everyday purposes amounts to certainty; the new therefore always appears in the guise of a miracle. The fact that man is capable of action means that the unexpected can be expected from him, that he is able to perform what is infinitely improbable.'* (Arendt 1959, 178)

Binnen dit raamwerk kunnen participatieve kunstpraktijken gezien worden als een vorm van menselijke actie die het eigen voorstellingsvermogen aanspreekt en aanzet tot het formuleren van een autonoom of onafhankelijk standpunt. *Action* geeft daarmee naast *labor* en *work* in belangrijke mate mede vorm aan de samenleving. Juist in participatieve kunstpraktijken vervult *action* een sociale functie die uitstijgt boven het praktische en utilitaire van *labor* en *work.*

Door de grote veranderingen in de samenleving staat de artistieke identiteit van de kunstenaar onder druk. De grenzen met andere werelden, zoals van de markt en commercie, vervagen, en uit het onderzoek van Van Winkel et al. blijkt dat door kunstenaars aan bepaalde waarden zoals doelgerichtheid, professionalisme en financieel succes veel waarde wordt gehecht, en minder aan maatschappelijk engagement en het algemeen belang.

> *'De klassiek-moderne kunstenaarsdeugden (zoals autonomie, zelfbeschikking, authenticiteit en idiosyncrasie) hebben in de beeldvorming plaatsgemaakt voor postfordistische*[21] *waarden die daar haaks op staan: adaptiviteit, flexibiliteit, bereidheid tot dialoog, communicatieve vermogens, oplossings- en contextgerichtheid.'* (van Winkel, Zwaan, en Gielen 2012, 31)

De kunstenaar wordt door deze waarden door Van Winkel et al. gezien als een rolmodel voor de huidige samenleving.

Het is een oud gegeven dat kunstenaars hun artistieke praktijk vaak combineren met andere werkzaamheden, zoals doceren of met een baan in de horeca. Aangezien slechts een kleine groep kunstenaars van zijn beeldende werk kan leven, dienen andere bronnen van inkomsten te worden aangesproken. Als nieuw kan echter worden aangemerkt dat kunstenaars vanaf het postindustriële tijdperk steeds vaker een alternatief beroepsinkomen vinden in de culturele en de creatieve industrie. (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 9) Door de financiële noodzaak van het hebben van meerdere banen, ontstaan spanningen en tegenstellingen bij de vorming en het behouden van artistieke identiteit, waardoor de autonome identiteit onder druk wordt gezet. Een van die spanningen behelst de verdeling van tijd en inspanning die aan de baan of banen en aan het eigen werk kan worden besteed. Refererend aan het raamwerk van Arendt lijkt de kunstenaar daardoor noodzakelijkerwijs gedwongen te worden tot *labor* waardoor *work* en vooral *action* naar de achtergrond lijken te verdwijnen.

Vanuit de perceptie van mede-kunstenaars wordt echter van een kunstenaar een daadwerkelijke compromisloze toewijding aan zijn werk en artistieke visies verwacht. (Bain 2005, 39)

Daarnaast kan ook het financiële aspect de identiteit van de kunstenaar onder druk zetten.

[21] Postfordisme is een reactie op het naar autobouwer Henry Ford vernoemde Fordisme dat een stringente functiespecialisatie in het productiesysteem inhield. Het Postfordisme kenmerkt zich door flexibele arbeid, overlegstructuren in bedrijven, meer werknemersautonomie, respect voor het individu en de-routinesering van arbeid. (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 21)

Van Winkel et al. benadrukken in deze sterk veranderende wereld het belang voor kunstenaars een reflectief instrumentarium te ontwikkelen.

> *'Hoe beter kunstenaars in staat zijn een kritische visie te ontwikkelen op de culturele en maatschappelijke aspecten van het kunstenaarschap, en hoe beter ontwikkeld het discursieve kader is waarin zij hun artistieke werkzaamheden plaatsen, des te meer kans maken zij om een blijvend succesvolle beroepspraktijk op te zetten. Kunstenaars die over een reflectief instrumentarium beschikken om hun eigen positie in het sociale en culturele veld te analyseren, zullen strategisch kunnen opereren en daarmee een grotere kans hebben om niet ten onder te gaan aan de vele tegenstrijdige krachten die in de praktijk op hen inwerken'.* (van Winkel, Zwaan, en Gielen 2012, 77)

Uit het onderzoek naar de rol van een kunstenaarsidentiteit blijkt dat professionele kunstenaars er belang bij hebben om erkend te worden als kunstenaar, en dat een kunstenaarsidentiteit door hen zorgvuldig wordt vormgegeven en onderhouden. Dit betekent dat, om een professioneel kunstenaar te zijn, de professionele status succesvol geclaimd en verdedigd moet worden door de constructie en handhaving van een artistieke identiteit. (Bain 2005, 34) Zoals aangegeven op pagina 15, wordt in dit proefschrift onder de *professionele* identiteit van de kunstenaar verstaan: *het geheel aan professionele eigenschappen, vaardigheden, kwaliteiten en opvattingen die de kunstenaar maken zoals hij is, en waarmee hij zich onderscheidt van anderen*.

In hoofdstuk 2, waarin de genealogie van participatieve kunstpraktijken wordt besproken, zal nader ingegaan worden op het begrip Kunstenaarschap.

Wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie

Publieke en private organisaties doen graag een beroep op kunstenaars om maatschappelijke uitdagingen te adresseren. Een gebrek aan inzicht in de rollen die deze kunstenaars in zulke projecten kunnen vervullen en de grote diversiteit die binnen de wereld van participatieve kunstprojecten bestaat, maken het niet gemakkelijk om de meest geschikte keuze te maken. In dit onderzoek worden participatieve kunstpraktijken in het licht daarvan onderzocht, zodat een beter begrip voor de rol en betekenis van participatieve kunstenaars ontstaat en daarmee een betere toepassing van participatieve kunstpraktijken mogelijk wordt.
De wetenschappelijke relevantie van dit proefschrift ligt in een scherper beeld van de rol en identiteit van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken en de relatie tot de kunstwereld. Brengt participatief werken met burgers andere opvattingen over kunstenaarschap met zich mee?

Tevens wordt met dit onderzoek een bijdrage beoogd aan het nog spaarzame Nederlandse academische discours over participatieve kunstprakijken en aan de discussie over de plaats van participatieve kunstpraktijken binnen het kunstenveld.[22]

[22] Ik refereer hier aan de opmerking van Van Erven in zijn artikel *The tension between community and art* (2015, 408): *'Furthermore, the sparse Dutch academic discourse on the subject is heavily biased towards the social sciences and mostly written – in Dutch – to provide empirical evidence for justifying past or ensuring future funding for community arts. The awareness of the international discourse among the authors involved is also limited.'*

1.2 Onderzoeksaanpak

De onderzoeksvraag is gericht op het onderzoeken van de door kunstenaars toegepaste werkwijzen bij participatieve kunstpraktijken en de resultaten daarvan. Om die reden is de kern van dit onderzoek empirisch gericht. Vanuit empirische bevindingen van kunstenaars en andere actoren zal naar de werkelijkheid worden gekeken. Daarnaast wordt ook de literatuur van participatieve kunstpraktijken bestudeerd. Met de empirische bevindingen kan het theoretisch inzicht ten aanzien van de participatieve kunstenaar worden bijgesteld.

Literatuuronderzoek

Om dit onderzoek naar participatieve kunstpraktijken theoretisch in te bedden, is literatuuronderzoek verricht naar enerzijds de genealogie van en het discours over participatieve kunstpraktijken, en anderzijds naar de historische ontwikkeling van het kunstenaarschap. Op deze wijze kan een beeld worden geschetst van de herkomst en de ontwikkeling van deze kunstpraktijken. Het biedt een kader voor het empirisch onderzoek naar de hedendaagse participatieve kunstpraktijken en de participatieve kunstenaar en zijn kunstenaarschap.

Casestudy-onderzoek, de onderzoeksaanpak

Deze studie beoogt een bijdrage te leveren aan inzichten in de rol van kunstenaars in participatieve kunstpraktijken. Aangezien de onderzoeksvraag een 'hoe'-vraag betreft naar de gedragingen en het handelen van mensen, is gekozen voor kwalitatief onderzoek. Participatieve kunstpraktijken zijn uniek omdat ze in het dagelijks leven plaats vinden en zich kenmerken door betekenisvolle, relationele momenten tussen mensen, waarbij gevoelens, emoties en frustraties, en belangen en verhoudingen een rol spelen. Een belangrijk aspect daarbij is de interactie en de betekenis die mensen geven aan hun waarnemingen. Het vraagt om een onderzoeksmethode waarmee processen kunnen worden geanalyseerd in hun sociale context. Uit het brede aanbod van kwalitatieve onderzoeksmethoden komt *casestudy*-onderzoek naar voren als de meest geëigende en bruikbare onderzoeksmethode naar de 'hoe' en 'waarom' vraag van een sociaal fenomeen in zijn maatschappelijke omgeving. (Lub 2014, 13; Yin 2009, 13)

Ondanks het feit dat er verschillende vormen van *casestudy*-onderzoek bestaan, kan de essentie in het algemeen omschreven worden als een empirisch onderzoek naar een fenomeen in het dagelijks leven, waarbij aspecten uit de context een belangrijke rol spelen en de grenzen tussen het fenomeen en de context niet duidelijk zijn. Vanwege de genoemde complexiteit wordt bij *casestudy*-onderzoek gebruik gemaakt van meerdere bestaande methoden voor het verzamelen en analyseren van data. (Yin 2009, 17–18)

Binnen *casestudy*-onderzoek zijn verschillende variaties mogelijk: de explorerende, de beschrijvende en de verklarende *casestudy*. (Yin 2009, 6–8) De keuze voor het type *casestudy*-onderzoek is afhankelijk van de onderzoeksvraag en het beoogde doel. Ook de keuze voor een enkelvoudige of een meervoudige *casestudy* is daarvan afhankelijk.

Uit de onderzoeksvraag komt naar voren dat het gaat om de wijzen van samenwerking tussen kunstenaars en deelnemers, en de effecten daarvan.Dat is de reden dat in dit onderzoek gebruik wordt gemaakt van *beschrijvend* en *explorerend casestudy*-onderzoek. Het onderzoek zal zich voornamelijk richten op het vinden van patronen in een verscheidenheid aan data om te komen tot een model waarin deze data nader kunnen worden bekeken.

Voor de gekozen aanpak is onderzoek naar een enkele casus onvoldoende, vanwege het gebrek aan noodzakelijk vergelijkingsmateriaal, wat heeft geleid tot de keuze voor meervoudig *casestudy*-onderzoek. Met deze onderzoeksaanpak wordt beoogd een antwoord te vinden op de onderzoeksvraag naar de effecten van participatieve kunstpraktijken op de identiteit van de kunstenaar en het kunstenaarschap.

Casestudy-onderzoek biedt de mogelijkheid om een aspect uit het dagelijks leven van verschillende kanten te belichten. Dat betekent dat het onderzoek specifiek daarop moet worden voorbereid.

In hun onderzoek naar het gebruik van *casestudies* als onderzoeksmethodiek betogen onderzoekers Robert Yin (Yin 2009) en Bent Flyvbjerg (Flyvbjerg 2006) dat *casestudy*-onderzoek, onder specifieke voorwaarden, een goede valide wetenschappelijke onderzoeksmethode kan zijn die gelijkwaardig is aan andere onderzoeksmethoden. Uit hun argumentatie kunnen een aantal criteria worden afgeleid waaraan een *exemplarische casestudy* moet voldoen om wetenschappelijk relevante informatie te kunnen opleveren. (Geerts 2018; Boelhouwer 2013, 152–53)

In de eerste plaats moet een *casestudy* **significant** zijn en de onderliggende vraagstukken moeten van algemeen belang zijn. Voor mijn onderzoek betekent dit dat de gekozen kunstpraktijken zijn gecreëerd rond een sociaal-maatschappelijk en of politiek gerelateerd vraagstuk; ze zijn bovendien van algemeen belang. Alle vijf gekozen *casestudies* zijn op grond van specifiek hierop geformuleerde criteria gekozen. (zie Tabel 1.2 op pag. 27) Daarmee voldoen ze aan Yin's eerste criterium, zoals ook blijkt uit de doelformuleringen van de kunstpraktijken in deze tabel.

In de tweede plaats moet de *casestudy* **compleet** zijn, aldus Yin. Anders geformuleerd gaat het daarbij om 'een gedetailleerde bestudering van een onderwerp uit de werkelijkheid binnen een hedendaagse context of setting die met diepgang wordt geanalyseerd'. (Lub 2014, 43–44) Bij de voor dit onderzoek gekozen *casestudies* wordt hieraan voldaan door de zo volledig mogelijke beschrijving vanaf de opdracht of beginfase, tot en met de afronding of een vergevorderd stadium met deelresultaten, met nadruk op het participatieproces van kunstenaar en deelnemers. De eerder besproken kenmerken van participatieve kunstpraktijken, *contextueel*, *artistiek*, *participatief* en *transformatief*, vormen daarbij het uitgangspunt.

Als derde criterium moet de *casestudy* **alternatieve perspectieven** in overweging nemen. Hiermee wordt bedoeld dat de casus niet alleen bevestigend zijn, maar ook alternatieven bieden. Casusonderzoek kan daarmee leiden tot verificatie dan wel falsificatie van een hypothese of theorie. In dit meer explorerend gericht onderzoek is het van belang dat ik mij als onderzoeker richt op de breedheid van *casestudies* waarbij andere uitkomsten mogelijk zijn, bijvoorbeeld dat er sprake is van wel of geen succesvolle participatie, dat kunstenaars wel of geen adaptatie van hun professionele identiteit tonen, en of deelnemers de kunstpraktijk wel of niet als betekenisvol ervaren.

In de voor dit proefschrift gekozen verscheidenheid aan *casestudies* wordt door de kunstenaar(s) samen met deelnemers door middel van inzet van verbeeldingskracht gezocht naar alternatieve visies op een specifiek contextueel vraagstuk, waardoor nieuwe zienswijzen op de eigen omgeving kunnen ontstaan. Bovenstaande aspecten komen daar in ruime mate aan de orde.

Ten vierde moet de *casestudy* **voldoende bewijsmateriaal** bevatten. Het belangrijkste instrument dat daarvoor in mijn onderzoek is gebruikt, is het individuele **interview** met drie groepen actoren: de kunstenaar(s), de opdrachtgever (indien relevant) en de deelnemers. Daarnaast zijn andere informatiebronnen gebruikt zoals documenten, voorwerpen en audiovisueel materiaal. Flyvbjerg (Flyvbjerg 2006) stelt dat de uit representatieve *casestudies* verkregen gedetailleerde informatie over een specifiek fenomeen kan worden gecombineerd. In dit proefschrift is daarvan gebruik gemaakt om aspecten van het kunstenaarschap die zijn verkregen uit de interviews en andere informatiebronnen in een theoretisch raamwerk te kunnen plaatsen (zie hiervoor de schema's in hoofdstuk 4).

Tot slot is een goede en gedegen beschrijving noodzakelijk van de casus zelf en van de thema's die de onderzoeker hierbij heeft blootgelegd. (Lub 2014, 43–44) In mijn onderzoek heeft dit geleid tot hoofdstuk 3 en 4.

De keuze voor de *casestudies* met behulp van specifieke parameters

In verband met de diversiteit van participatieve kunstpraktijken, is voor de selectie gebruik gemaakt van de methode *maximum variatie*. (Patton 1990, 172) Voor het vinden van algemeen geldende patronen wordt veelal gekozen voor dit uitgangspunt. De gekozen casus zijn zodanig verschillend van elkaar dat ze samen een groter deel van de totale populatie dekken. De kenmerken die zij desondanks gemeen hebben, zijn naar alle waarschijnlijkheid representatief voor de hele groep.

Voor het onderzoek zijn vijf participatieve kunstpraktijken geselecteerd in drie grote en twee middelgrote steden in de Randstad. De praktijken zijn zodanig gekozen dat de diversiteit in inhoud en vorm daarin tot uitdrukking komt. De overweging daarbij is om enerzijds in de breedte in vorm en inhoud van deze projecten te onderzoeken, en anderzijds te bezien welke kenmerkende overeenkomsten en mogelijke graduele verschillen er zijn in deze zowel artistiek als sociaal-maatschappelijk georiënteerde kunstpraktijken. Daarnaast wordt in deze studie bestudeerd hoe de keuzes daarvoor

gemaakt zijn en wat zij betekenen voor de rol van enerzijds de deelnemers en anderzijds van de kunstenaar, zijn identiteit en het kunstenaarschap.

Bovenstaande heeft geleid tot de volgende criteria:

- De kunstpraktijk vindt plaats in de openbare ruimte, waarbij kunstenaar en deelnemers in participatie en procesmatig werken aan een vanuit de context opgekomen vraag of probleem met een maatschappelijke en/of politieke inslag.
- Elk van de vijf kunstpraktijken verschilt ten opzichte van de andere *casestudies* ten aanzien van vorm en inhoud.
- De projectleider/facilitator van de kunstpraktijk is een professioneel opgeleide kunstenaar die tevens enige ervaring heeft in dit domein. Deze keuze is gemaakt in verband met gelijkwaardigheid tussen de kunstenaars zodat een goede vergelijkingsmogelijkheid wordt gewaarborgd.[23]
- De kunstpraktijk is gerealiseerd ofwel binnen de afzonderlijke kunstdisciplines beeldende kunst, theater en muziek, ofwel in een combinatie daarvan. De keuze houdt verband met het feit dat deze kunstdisciplines het meest worden toegepast bij participatieve kunstpraktijken.
- De kunstpraktijk is kortgeleden afgerond of in een vergevorderd stadium en heeft een projectduur van minimaal zes maanden.
  Deze keuze houdt verband met het nog vers in het geheugen liggen van ervaringen en het feit dat in dit kader relevante processen om een langere tijdsduur vragen dan enkele dagen of weken.
- De kunstpraktijk vindt plaats in de Randstad.
  De reden hiervoor is dat binnen de Randstad sprake is van een gelijksoortige cultuur, waardoor verschillen in omgeving niet veel van de waargenomen variatie zullen kunnen verklaren. Een tweede argument is dat het aanbod van kunstpraktijken binnen de Randstad omvangrijk en divers is, hetgeen ten goede komt aan een doelmatige selectie van de casus.[24]
  Beide argumenten legitimeren de keuze voor de Randstad.[25]

Voor het vinden van *casestudies* is gebruik gemaakt van zogenoemde *purposive sampling*. De kracht en de logica van *purposive sampling* ligt in de selectie van *casestudies* die rijk zijn aan informatie om diepgaand onderzoek naar te doen. 'Information-rich cases are those from which one can learn a great deal about issues of central importance to the purpose of the research, thus the term purposeful sampling.' (Patton 1990, 169) Voor dit onderzoek is gebruik gemaakt van tips van bekenden, collega's, een betrokkene of deelnemer aan een kunstpraktijk, een krantenbericht of een tijdschrift- of onderzoeksartikel. Dit leverde representatieve, doelmatige en interessante *casestudies* op die getoetst werden aan de vooraf gestelde criteria. Onderstaande keuze van vijf *casestudies* is op deze wijze tot stand gekomen. Het criterium van breedheid en verscheidenheid heeft vanaf de eerste keuze een nadrukkelijke rol gespeeld. Het heeft geleid tot de gewenste diversiteit en variatie in context, vorm, inhoud, omvang, proces en participatie van de gekozen kunstpraktijken. In onderstaande tabel 1-2 wordt dit inzichtelijk gemaakt.

[23] Deze keuze betekent niet dat er geen goede participatieve kunstpraktijken van niet-professioneel opgeleide kunstenaars zouden zijn, want die zijn er zeker.
[24] Dit betekent overigens niet dat alleen in de Randstad sprake zou zijn van kwalitatief goede *casestudy*'s. De databank van Cal-XL bijvoorbeeld toont aan dat deze kunstpraktijken door het gehele land plaats vinden. www.cal-xl.nl/projectenweb/
[25] Als bijkomend voordeel kan genoemd worden dat het mij, als inwoner van de Randstad, de mogelijkheid bood om meerdere keren in contact te treden met de betreffende kunstenaars, en de diverse aan de kunstpraktijken gerelateerde activiteiten en voorstellingen te bezoeken.

Periode	***Kunstpraktijk***	***Locatie***	***Kunstenaar***	***Doel***
2012-2014	**'Stof tot Nadenken'**	Amsterdam	Sara Vrugt	Verbinden kerk met omgeving door middel van een artistieke interventie
2012-2013	**'Groeten van Geerweg'**	Delft	Marjet Roerink	Wegnemen sociaal isolement en toename sociale cohesie door aanspreken van het verbeeldingsvermogen
2014-2015	**'Noorderling'**	Leiden	PS|theater	Versterken culturele klimaat en ondersteuning bij wijktransitie
2012-heden	**Wandschappen 'DNA-Charlois'**	Rotterdam	Driessens & Van den Baar	Bijdragen aan welzijn multiculturele wijk met inzet van kunst en ambacht
2011-heden	**'Binckhorst'**	Den Haag	Sabrina Lindemann	Organische, econmische en sociale gebiedsontwikkeling door middel van artistieke interventies

Tabel 1.2 Overzicht *casestudies*

De selectie van deelnemers

De deelnemers aan de interviews zijn geworven met behulp van de kunstenaar(s) van de betreffende kunstpraktijk. Omdat deze projecten zich vaak kenmerken door een groot aantal deelnemers, is besloten om in overleg met de kunstenaars een selectie te maken, aangezien zij door de intensieve samenwerking vaak een persoonlijk contact

opbouwen met de deelnemers. In overleg zijn per kunstpraktijk twee deelnemers geselecteerd die zich mondeling goed uitdrukken en zodoende op bevredigende wijze persoonlijke informatie kunnen verstrekken over het project en de samenwerking. Daarbij is zoveel mogelijk rekening gehouden met diversiteit in de verhouding man-vrouw, jong-oud, Nederlandse afkomst en niet-Nederlandse afkomst. Een kenmerk van de geïnterviewde deelnemers was bovendien dat ze van begin tot eind bij de participatieve kunstpraktijken betrokken zijn geweest. Het feit dat alle geïnterviewde deelnemers enthousiast en betrokken waren ten aanzien van de kunstpraktijk kan mogelijk verband houden met de selectie door de kunstenaars. Anderzijds schroomden deelnemers niet ook minder positieve kanten van het proces te belichten.

De kunstpraktijk **'Stof tot Nadenken'** bood de gelegenheid om digitaal een enquête af te nemen met vragen die gelijkwaardig waren aan de door middel van een persoonlijk interview gestelde vragen. Bij één deelnemer kon daarnaast nog een interview worden afgenomen.

Het verzamelen van data

Zoals eerder is aangegeven, is de kern van het onderzoek empirisch gericht. Er is gebruik gemaakt van verschillende dataverzamelingsmethoden, zoals interviews, vragenlijsten en een eenmalige *survey*.[26]

Naast interviews met de belangrijkste actoren is gebruik gemaakt van aanvullende bronnen die voorzagen in zowel toevoegende, kritische als bevestigende informatie. Het betreft informatie verkregen van opdrachtgevers, projectleiders en kunstenaars met betrekking tot de genoemde kunstpraktijken, zoals projectplannen, voortgangs- en evaluatieverslagen en beeldmateriaal.

De interviews

Het hart van het empirisch gerichte onderzoek wordt gevormd door interviews.

Per kunstpraktijk zijn half-gestructureerde interviews gehouden met in eerste instantie de betreffende kunstenaar(s) en twee deelnemers. De deelnemers zijn geworven met behulp van voornamelijk de kunstenaar(s) van de betreffende kunstpraktijk.

De interviews zijn in drie gevallen afgenomen binnen drie tot zes maanden na afloop van de kunstpraktijk en in twee gevallen gedurende de kunstpraktijk, die in beide gevallen van langdurige aard was en waar sprake was van afgeronde tussentijdse artistieke interventies.

Het eerste contact met de respondenten vond plaats via de mail of telefonisch om de belangstelling te peilen en informatie te geven over het onderzoek, het doel van het interview en de werkwijze. Na instemming door de respondent werden in overleg het tijdstip en de locatie van het interview vastgelegd en werd een vragenlijst toegezonden, met het

[26] Bij de casestudy **'Stof tot Nadenken'** werd de mogelijkheid geboden voor een survey onder de deelnemende borduursters. In de beschrijving en analyse van deze casestudy zal nader aandacht aan de resultaten hiervan worden besteed.

verzoek deze ingevuld mee te nemen naar het interview.[27] De vragenlijst had betrekking op persoonsgegevens en meer algemeen gerichte vragen ter voorbereiding op het interview. Aan de respondenten was bovendien gevraagd om voor het interview een object mee te nemen, bijvoorbeeld een afbeelding, foto, muziekstuk of voorwerp, dat voor hen representatief was voor de kunstpraktijk waaraan ze hun medewerking hadden verleend.

Het meegebrachte object diende als 'ijsbreker' voor het interview. Het bood de geïnterviewde de gelegenheid zijn persoonlijke verhaal over de kunstpraktijk te vertellen. Daarna volgde het formele deel van het interview aan de hand van tien stellingen, die betrekking hadden op het participatieproces van de betreffende kunstpraktijk. De geïnterviewde werd gevraagd om elke stelling schriftelijk te scoren op de Likertschaal tussen een en zeven. Getal een en zeven waren gelabeld met respectievelijk 'helemaal niet' en 'helemaal wel'. Na de score per stelling werd de geïnterviewde gevraagd om de score toe te lichten. De interviewer kon daarop doorvragen of verdiepende vragen stellen. Door deze werkwijze werden de geïnterviewden uitgedaagd tot nadenken en tot reflectie, met het doel, om naast het houden van boeiende en informatieve gesprekken, vooral interessante data over het participatieproces en de opbrengsten daarvan te verkrijgen.

Het interview met de kunstenaars had betrekking op vijf kernpunten:

1. Aanpak en begeleiding van het participatieproces met deelnemers.
2. De mate waarin participatie van de deelnemers heeft plaatsgevonden, welke effecten het heeft opgeleverd.
3. Ontwikkeling van sociale, artistieke en communicatieve vaardigheden bij deelnemers door het participatieve proces en de rol van de kunstenaar.
4. Ontwikkeling van de kunstenaar door het participatieve proces.
5. Waardering van participatieve kunstpraktijken door de kunstwereld.

Het interview met de deelnemers had betrekking op drie hoofdpunten:

1. De samenwerking met en de invloed van de kunstenaar op het participatieproces.
2. De mate waarin participatie van deelnemers heeft plaatsgevonden.
3. De ontwikkeling van de eigen sociale, artistieke en communicatieve vaardigheden tijdens het participatieve proces en de betekenis van de kunstenaar daarin.

Na het eerste interview met een kunstenaar werd duidelijk dat de rol van de opdrachtgever van de kunstpraktijk belangrijk is. Om een completer beeld te krijgen van deze rol in relatie tot de kunstenaar en de kunstpraktijk en daarmee scherper zicht te krijgen

[27] De vragenlijsten voor zowel de kunstenaar als de deelnemer zijn opgenomen in de Bijlagen (bijlage 1 en 2). De vragenlijsten waren hoofdzakelijk bedoeld als voorbereiding op het interview, zowel voor de kunstenaar, deelnemers en mijzelf. De informatie gaf mij als onderzoeker inzicht in de diverse aspecten van participatieve kunstpraktijken en bood mij de gelegenheid om daar in de interviews door middel van de stellingen nader op in te gaan.

op de mate van (on)afhankelijkheid van de kunstenaar voor het bepalen van de vorm en de inhoud van participatieve kunstpraktijk, is besloten de interviews uit te breiden naar de opdrachtgever.

Bij drie van de vijf kunstpraktijken was sprake van een opdrachtgever. Met hen zijn interviews gehouden. Bij twee kunstpraktijken waren de kunstenaars zelf opdrachtgever. De drie andere opdrachtgevers zijn bevraagd over de samenwerking met de kunstenaars en over eventuele spanningen en belemmeringen tijdens het proces door verschillen in opvatting tussen kunstenaar en opdrachtgever. Ook zijn vragen gesteld over hun waardering voor en beoordeling van het participatieve proces en het eindresultaat.

Het interview met de opdrachtgevers had betrekking op de volgende vier hoofdpunten:

1. De keuze voor deze kunstenaar(s) voor deze kunstpraktijk en de samenwerking met hem/hen gedurende het proces.
2. Artistieke en ambachtelijke kwaliteit van de participatieve kunstpraktijk en reflectie daarop.
3. Effecten van participatie bij zowel deelnemers als kunstenaar(s).
4. De waardering van participatieve kunstpraktijken door de kunstwereld.

Ethische aspecten

Door de respondenten is mondeling toestemming verleend om gebruik te maken van de uit de interviews verkregen data.[28] Als interviewer en onderzoeker heb ik de respondenten met nadruk toegezegd dat met de verkregen data zorgvuldig en integer zal worden omgegaan. Door een van de respondenten is het verzoek gedaan het interview na transcriptie te mogen inzien. Wanneer zich na transcriptie of gedurende het verwerkings- en analyseproces een onduidelijkheid in verband met de betreffende data voordeed, is daarover contact gezocht met de betreffende respondent.

In verband met de privacy van de deelnemers is de keuze gemaakt om in de tekst alleen de voornaam te noemen en bij gebruik van een citaat uit het interview deze te voorzien van een aan de deelnemer gelabelde code. De namen van de kunstenaars en opdrachtgevers worden in de tekst wel voluit aangegeven en bij een citaat - evenals bij de deelnemers - voorzien van een specifieke code.

De rol van de interviewer

De rol van de interviewer/onderzoeker tijdens het interview is cruciaal en vraagt om specifieke vaardigheden. (Yin 2009, 67) Hij moet in staat zijn goede, voor het onderzoek relevante vragen te stellen en de antwoorden juist te kunnen interpreteren. Daarvoor zijn zowel goede kennis van het onderwerp vereist, als de juiste luistervaardigheden. Het vraagt van de interviewer een respectvolle en onbevooroordeelde houding, oprechte interesse in en de nodige afstand tot de respondent in verband met de noodzakelijke integriteit. Het is bovendien belangrijk dat de interviewer tijdens het interview de regie houdt en richting geeft, maar zich ook aan de omstandigheden kan aanpassen en flexibel is. Als interviewer/onderzoeker voldoe ik aan deze eisen, mede dankzij mijn in de loop van de jaren opgebouwde expertise in het hbo-werkveld.

[28] Voor dit onderzoek zijn interviews gehouden in de periode juli 2014 – november 2015, waarbij mondelinge afspraken zijn gemaakt voor het in acht nemen van de privacy van de geïnterviewden. Door de nieuwe Europese Wet AVG (Algemene Verordening Gegevensbescherming)met ingang 20 mei 2018, gelden nu echter voor toekomstige onderzoeken strengere regels voor het openbaar maken van onderzoeksgegevens, die schriftelijk vastgelegd moeten worden.

Data-analyse

De interviews zijn kort na afloop verbatim getranscribeerd in Word-bestanden. Na afronding van de transcriptie zijn de interviews nogmaals nagelezen en bij twijfel opnieuw beluisterd om fouten in de tekst te voorkomen. De tekst is in doorlopende vorm geplaatst. De stellingen zijn in de tekst benoemd en genummerd zodat duidelijk is waar een nieuw onderdeel begint.

Daarnaast zijn de scores van de stellingen verwerkt in voor kunstenaars en deelnemers afzonderlijke grafieken.

De interviewdata die verkregen zijn uit de toelichtingen op de scores van de stellingen zijn thematisch geanalyseerd en geïnterpreteerd. Daarbij is gezocht naar patronen, kernzaken en andere belangrijke informatie. Hiervoor is het principe van een *directed approach* gehanteerd, waarbij de literatuurstudie, probleemstelling en onderzoeksvragen fungeerden als *framework* om de centrale thema's uit de onderzoeksdata te coderen. (Hsieh & Shannon, 2005)

Ik heb ervoor gekozen om een eenvoudig en doelmatig Excel-databestand te ontwikkelen hetgeen aansluit bij het gekozen uitgangspunt van dit onderzoek, namelijk werken op basis van betekenisvolle fragmenten. De beschikbare data werden gebruikt om categorieën te maken en vervolgens per categorie begrippen in de vorm van korte codes aan te geven.

Aangezien het in participatieve kunstpraktijken om processen gaat die gestuurd worden door samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers, is de keuze gemaakt voor categorieën die daarop aansluiten.

Naast de keuze voor enkele meer algemene categorieën: WIE, CONTEXT en PROJECT, heeft dit geleid tot de categorieën BEGINFASE, PARTICIPATIEPROCES en RESULTAAT. Onder de categorieën zijn relevante en brede codes aangebracht. Bij PARTICIPATIEPROCES bijvoorbeeld betreft het de codes *communicatie, strategie/methodiek, stimuleren, samenwerken, inspraak, beïnvloeding, ambachtelijkheid, vakmanschap, artistieke visie, sfeer, belemmerende factoren en (sociale) vaardigheden.*

Het aantal codes werd in het gebruik bijgesteld wanneer de aanwezige codes niet toereikend bleken, of wanneer aanwezige codes toch niet de verwachte relevantie hadden. De omvang van de database is ruim achthonderdvijftig quotes.

Ter illustratie is onderstaande schermafbeelding van de database gemaakt. In de afbeelding zijn (een deel van) de quotes zichtbaar met de code *inspraak*. In dit geval betreft het uitspraken van zowel deelnemers als kunstenaars. Er kan echter ook op specifieke respondenten gezocht worden en eveneens op een combinatie van verschillende codes. De ontwikkelde database is een goed hulpmiddel gebleken bij de beschrijvingen en analyses van de *casestudies*.

Andere gebruikte bronnen bij het *casestudy*-onderzoek

Om tot een diepgaande beschrijving van de *casestudies* te komen is, behalve van de interviews, gebruik gemaakt van wetenschappelijke literatuur, overheidspublicaties, kranten- en tijdschriftenartikelen, internetsites van kunstenaars en relevante kunstinstellingen, boeken van de hand van of over de kunstenaars, betreffende hun visie op de rol en betekenis van participatieve kunstpraktijken en hun betrokkenheid daarbij, of over de kunstpraktijk zelf.

Thick description

Uit bovenstaande beschrijving is duidelijk geworden dat in dit onderzoek door middel van hoofdzakelijk empirische gegevens een verklaring zal worden opgebouwd voor veranderend kunstenaarschap in relatie tot participatieve kunstpraktijken. Daarvoor zal gebruik worden gemaakt van de zogenoemde *thick description*, een kwalitatieve onderzoeksmethode die zich goed leent voor het beschrijven van sociale processen waarvan nog weinig bekend is. Het gaat daarbij om de uitgebreide en gedetailleerde beschrijving van de setting, van de participanten en van de thema's van de kwalitatieve studie. (Lub 2014, 88). Socioloog en onderzoeker Vasco Lub omschrijft het doel van *thick description* als het scheppen van 'waarschijnlijkheid', hetgeen een uiteenzetting van zaken inhoudt 'die de lezers zoveel mogelijk meeneemt in de onderzochte wereld en haar hoofdpersonen, alsof zij de voorvallen en thema's van de studie zelf hebben beleefd.' Een grote mate van detail is daarbij van belang, zoals interacties met informanten en persoonlijke ervaringen of emoties van ondervraagden of participanten. (Lub 2014, 89) Om deze reden heb ik gekozen voor het gebruik van uitspraken van de geïnterviewden en niet voor parafrasering daarvan. Op grond van deze 'bottom-up' verkregen gegevens kunnen door middel van de inductieve methode vergelijkingen worden gemaakt en conclusies worden getrokken. (van Staa and Evers 2010) Zo kan een meer wetenschappelijke verklaring worden gegeven voor gesignaleerde veranderingen.

Afbeelding 1.2 Schermafbeelding categorie Participatieproces, code Inspraak, Bron: veranderend kunstenaarschap database narratieve analyse, Rina Visser 2018

Beperkingen van het onderzoek

De voor dit onderzoek gemaakte criteriakeuzes voor zowel de casus als de deelnemers houden ook beperkingen in. Bij de keuze voor de *casestudies* zijn, zo is achteraf gebleken, in alle gevallen casus geselecteerd die succesvol afgerond of in een vergevorderd stadium waren. Daardoor is er geen zicht op afgebroken kunstpraktijken of niet succesvol afgeronde *casestudies* en de redenen daartoe (zoals financiële) of strijdige meningen tussen kunstenaar en andere actoren.

Een belangrijk criterium voor de geïnterviewde deelnemers was dat ze van begin tot eind bij de participatieve kunstpraktijken betrokken zijn geweest. Dat betekent echter dat er geen informatie beschikbaar is over uitvallers, waaronder diegenen die het proces niet interessant of de moeite waard vonden. Daarmee had beter inzicht kunnen worden verkregen in mogelijke, voor deelnemers belemmerende, factoren in het samenwerkingsproces en de betekenis daarvan voor de rol van de kunstenaar en zijn identiteit. Door praktische omstandigheden bleek dit niet haalbaar.[29] Dit zou een beperking kunnen zijn met betrekking tot het eerdergenoemde criterium van alternatieve perspectieven (zie pag. 29) bij een casus. De diversiteit van de gekozen exemplarische *casestudies* en de daarbij betrokken participanten heeft mogelijk voor enige compensatie gezorgd.

1.3 Leeswijzer

In hoofdstuk 2 wordt na een korte inleiding over participatieve kunstpraktijken en de rol van de kunstenaar, aandacht besteed aan het begrip kunstenaarschap. Drie historische modellen van kunstenaarschap worden besproken en de belangrijkste kenmerken benoemd.

Vervolgens wordt op hoofdlijnen de genealogie van participatieve kunstpraktijken in de Westerse kunst besproken, de redenen waarom kunstenaars zich richten op de samenleving en de kunstvormen die daaruit voortkomen. De relatie tot de modellen van kunstenaarschap wordt daarbij besproken.

Tot slot wordt aandacht besteed aan de ontwikkeling van *community art* en participatieve kunstpraktijken in Nederland en de discussies die deze kunstpraktijken in de officiële kunstwereld oproepen.

Hoofdstuk 3 bevat de beschrijving van de vijf *casestudies*. De beschrijving vindt plaats aan de hand van een aantal hoofdkenmerken. De context: inhoudelijke aspecten in relatie tot de omgeving waarin de kunstpraktijk plaats vindt; het proces: stappen die zijn gezet in het gezamenlijke creatie- en uitvoeringsproces van de kunstpraktijk; en de

[29] Uit een later gehouden telefonisch onderhoud met Sara Vrugt is duidelijk geworden dat bij 'Stof tot Nadenken' geen van de deelnemers is uitgevallen. Diegenen voor wie het aanleren van de borduursteek een probleem bleek, zijn op hun verzoek met andere werkzaamheden belast gezien hun uitdrukkelijke wens bij de kunstpraktijk betrokken te blijven.

samenwerking, waarbij de rol van de kunstenaar wordt geanalyseerd in relatie tot de deelnemers en de opdrachtgever en waarbij gebruik is gemaakt van relevante quotes vanuit de database. Daarmee kon een antwoord worden geformuleerd op de eerste deelvraag.

In Hoofdstuk 4 worden de beschrijvingen van de *casestudies* geanalyseerd op de drie hoofdkenmerken context, proces en samenwerking, van waaruit de casus worden onderzocht, en wordt gekeken naar overeenkomsten en verschillen tussen vormen van kunstpraktijken, van het participeren daarin en van effecten op de actoren. De tweede deelvraag naar effecten van participatieve kunstpraktijken kan daarmee beantwoord worden. Daarbij is ook gebruik gemaakt van de in grafieken weergegeven Likertschaal-scores van de in de interviews gebruikte stellingen.
Tot slot volgt in hoofdstuk 5 de conclusie en zal een antwoord worden geformuleerd op de onderzoeksvraag naar de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap. Daarnaast wordt de waardering van deze kunstvorm in de kunstwereld besproken.

Tevens worden aanbevelingen gedaan aan zowel het welzijnsveld, het kunstenveld, het kunstvakonderwijs als de overheid. Daarnaast worden suggesties gedaan voor mogelijk vervolgonderzoek.

Benamingen en aanduidingen

Met het oog op de leesbaarheid is in dit proefschrift gekozen voor het duiden van personen in de mannelijke vorm; echter waar de mannelijke vorm staat kan ook de vrouwelijke vorm worden gelezen.

Onder 'kunstenaar' wordt in deze dissertatie diegene verstaan die een beroepsopleiding heeft afgerond aan een kunstacademie, theateropleiding of conservatorium in het hoger kunstonderwijs.

De herkomst van de interviewuitspraken wordt aangeduid met de eerste letter van de betreffende geïnterviewde groep. De survey groep van **'Stof tot Nadenken'** wordt aangeduid met dd.

De volgende verwijzingen worden gehanteerd:
d = deelnemer;
dd = digitale deelnemer survey;
k = kunstenaar;
o = opdrachtgever;
os = ondersteuner.
Het toegevoegde getal achter de letter duidt op de geïnterviewde in de betreffende groep en wel in tijdsvolgorde.

2 | De opkomst van participatieve kunstpraktijken en de veranderende rol van de kunstenaar

> *'At the beginning of the twenty-first century we should go with a different model of doing art, a model that integrates human activity and everyday life in a different way.'*
> Tania Bruguera, artist (Finkelpearl 2013, 193)

2.1 Inleiding

Participatieve kunstpraktijken vormen vanaf de eerste decennia van de eenentwintigste eeuw een steeds belangrijker en omvangrijker onderdeel van de hedendaagse kunst. De redenen voor het ontstaan van deze participatieve kunstpraktijken kunnen worden gezocht in de complexe sociale, politieke, economische en culturele veranderingen die de Westerse welvaartstaat de afgelopen decennia heeft doorgemaakt. (Matarasso 2011, 1; Bishop 2012, 1–2; Vuyk 2014,149-150; Heijnen 2015, 89; Caris 2016, Burns 2015) Deze veranderingen zijn het gevolg van een geïndividualiseerde samenleving, waar verbindingen tussen burgers verminderen of verdwijnen, wat onrust en onduidelijkheid teweegbrengt. Diverse sociaal-maatschappelijke en politieke tendensen van de afgelopen vijftig jaar kunnen hiervoor worden aangewezen, zoals de ontzuiling, het ontstaan van de multiculturele samenleving en de afbrokkeling van het verenigingsleven. Daarnaast is gedurende de laatste drie decennia het neoliberalisme van belang als politieke ontwikkeling, waarbij de overheid zoveel mogelijk verantwoordelijkheid op schouders van de individuele burger legt. Het betekent een verschuiving van verzorgingsstaat naar participatiesamenleving.

Ook de kunstwereld ondergaat de invloed van deze tendensen en het politieke beleid. De afschaffing van de BKR-regeling in 1987 door minister Eelco Brinkman van WVC maakte de omslag van kunstenaarsbeleid naar kunstbeleid zichtbaar: van volksverheffing en cultuurspreiding naar kwaliteitsbevordering en economische benutting. (Smithuijsen 2018, 215–23) Onder Rick van der Ploeg, PvdA-staatssecretaris van Cultuur van OCW, werd in het Actieplan Cultuurbereik (2000) de zakelijke en meer economisch gerichte trend duidelijk. Onder VVD-staatssecretaris Halbe Zijlstra werden vervolgens in 2010 forse bezuinigingen in de cultuursector doorgevoerd om de gevolgen van de crisis op te vangen. Naast het feit dat er aanzienlijk minder geld ter beschikking werd gesteld, werd het beleid, ook van de Fondsen, in sterke mate gericht op het cultureel ondernemerschap van cultuurinstellingen en kunstenaars.

Datgene wat burgers vroeger enig houvast kon bieden, zoals familie, religie of ideologie, is verdwenen of op de achtergrond geraakt. Als reactie daarop ontstaan bewegingen in de samenleving die op zoek gaan naar nieuwe manieren van samenleven en sociale betrokkenheid. Ook in de kunsten is die tendens zichtbaar: *'Art no longer wants*

to respond to the excess of commodities and signs, but to a lack of connections', aldus de Franse filosoof Jacques Rancière, geciteerd in Heijnen. (Heijnen 2015, 89)

De afgelopen jaren heeft Nederland te maken met een verschuiving van de klassieke welvaartsstaat naar een participatiesamenleving. Onderzoekers Wouter Hilbert en Sandra Trienekens merken fijntjes op dat 'deze verschuiving samenvalt met een besparingsoperatie'. (Hillaert and Trienekens 2015, 3) Voor de burger betekent deze verschuiving in ieder geval dat er meer eigen verantwoordelijkheid van hem wordt verwacht. De overheid is daar duidelijk in: 'De klassieke verzorgingsstaat verandert langzaam maar zeker in een participatiesamenleving. Van iedereen die dat kan, wordt gevraagd verantwoordelijkheid te nemen voor zijn of haar eigen leven en omgeving. Wanneer mensen zelf hun eigen toekomst vormgeven, voegen zij niet alleen waarde toe aan hun eigen leven, maar ook aan de samenleving als geheel.'[30]

In de huidige onzekere tijd is het voor burgers niet altijd duidelijk op welke wijze ze hun bijdrage aan deze participatiesamenleving vorm moeten of kunnen geven. In een gefragmenteerde wereld lijkt enige hulp daarbij wenselijk en gerechtvaardigd. Het vraagt om verbeeldingskracht om andere perspectieven te kunnen zien. De achttiende eeuwse schrijver en filosoof Friedrich von Schiller was al overtuigd van het belang van verbeeldingskracht van kunst: *'Only through the imaginative power of art is it possible to give way to the intellectual idea of freedom without the social order collapsing and degenerating into chaos and terror.'* (Schiller 1965 (1795) in Vuyk 2010, 177)

Het zijn juist kunstenaars die verbeeldingskracht bezitten en met kunst kunnen bewerkstellingen dat deze verbeeldingskracht bij anderen wordt aangesproken. Kunst kan de blik verruimen waardoor andere visies en mogelijkheden ontdekt kunnen worden. Door middel van kunst kan een mogelijke toekomst worden verbeeld. (Trienekens 2016a; Otte 2015; Donker 2017; Trienekens 2015) De sociaal-theoretici Michael Hardt en Antonio Negri gaan nog een stap verder. Zij signaleren dat *'autonomous, collaborative creative forces can counter the neoliberal networks of power, and many contemporary artists seem responsive to that call'*. (Heijnen 2015, 89) Kunstenaars worden door hun specifieke kwaliteiten geacht een kentering te kunnen bewerkstelligen in de huidige neoliberale samenleving. Vele hedendaagse kunstenaars geven daar gehoor aan. 'De hedendaagse kunst (her)ontdekt haar potentieel als politiek en sociaal platform.' (Heijnen 2015, 89)

De tendens naar participatieve kunst is een van de hoofdkenmerken van de hedendaagse kunst. (Groys 2008, 19; Stierli and Wildrich 2016, 1) De afgelopen decennia is deze tendens uitgegroeid tot een omvangrijk werkterrein binnen de kunstwereld, naast het domein van autonome kunstenaars. Talrijke kunstenaars tonen hun betrokkenheid met de samenleving en gaan behalve de samenwerking met elkaar, ook die met andere professionals en met de gewone burger aan. Het participatief werken met burgers in kunstpraktijken veronderstelt dat de kunstenaar zich op andere wijze zal gaan verhouden tot de samenleving, wat van invloed zal zijn op zijn werkwijze en zijn visie op

[30] Uit de troonrede 2013 www.rijksoverheid.nl/documenten/toespraken/2013/09/17/troonrede-2013

kunst en het kunstenaarschap. Om participatief werken in het kader van dit onderzoek nader te kunnen duiden, is het van belang na te gaan wat de herkomst is van participatieve kunst en welke redenen voor kunstenaars aanwijsbaar zijn om in participatie met burgers kunst tot stand te willen brengen en op welke wijze deze participatie wordt gerealiseerd.

Dit hoofdstuk gaat in op de ontwikkeling van Westerse participatieve kunst, en de rol en betekenis ervan voor de kunstenaar en zijn kunstenaarschap. Om het begrip *kunstenaarschap* scherp in beeld te krijgen zal in de eerste plaats aandacht worden besteed aan dit begrip aan de hand van het essay *De mythe van het kunstenaarschap* van kunsthistoricus en lector Camiel van Winkel. Van Winkel maakt daarin onderscheid tussen drie historisch bepaalde modellen van kunstenaarschap, die volgens hem de pijlers zijn waarop het hedendaags kunstenaarschap gestoeld is. Aan de hand daarvan kan de vraag worden gesteld of het kunstenaarschap van hedendaagse participatieve kunstenaars te herleiden is tot de bestaande modellen zoals geïntroduceerd door Van Winkel, of dat er sprake is van een nieuw model kunstenaarschap.

Vervolgens wordt ingegaan op de (kunst)historische en sociologische wortels van hedendaagse participatieve kunstpraktijken. Gezien het doel van dit proefschrift, zal er geen gedetailleerde beschrijving van de geschiedenis van participatieve kunst worden gegeven, maar wel een korte genealogie op hoofdlijnen, die de belangrijkste sleutelmomenten in deze ontwikkeling laat zien vanaf het einde van de negentiende eeuw tot eind twintigste eeuw. Zoals aangegeven in de inleiding gaat het bij participatieve kunstpraktijken om de *sociale dimensie* van participatie. (Bishop 2006, 10) Om die reden wordt hoofdzakelijk aandacht besteed aan die kunstenaars en hun kunstuitingen die, vanaf eind negentiende- begin twintigste eeuw, kunst met gebruikmaking van sociale activiteiten dichter bij het dagelijks leven wilden brengen.

Vanuit deze ontwikkeling kan het ontstaan van de hedendaagse participatieve kunstpraktijken begrepen worden en valt nieuw licht op de rol van de kunstenaar en op het kunstenaarschap. Gezien de specifieke gerichtheid van dit proefschrift op Nederlandse participatieve kunstenaars komt de ontwikkeling van participatieve kunstpraktijken in ons land, die de afgelopen jaren een grote bloei door hebben gemaakt, met nadruk aan de orde. Om de stand van zaken op te kunnen maken met betrekking tot de participatieve kunstenaar en zijn kunstenaarschap wordt tenslotte bij het bespreken van deze ontwikkelingen eveneens aandacht besteed aan het discours over participatieve kunstpraktijken.

2.2 Kunstenaarschap: het begrip en de modellen

'Zoals het aura van het kunstwerk in de twintigste eeuw al talloze malen is afgebrand, maar steeds opnieuw uit zijn as herrijst, zo komen ook clichés over de visionaire kunstenaar en de helende kracht van de kunst steeds weer terug, zij het in nieuwe aange-

paste vormen. Het kunstenaarschap is - ook vandaag nog - een mythe.' (Van Winkel 2007, 17) Met deze uitspraak maakt van Winkel duidelijk dat 'kunstenaarschap' een lastig begrip blijkt om te duiden. Er wordt al eeuwenlang geschreven over kunst en de kunstenaar, met indirect aandacht voor datgene wat hem het predicaat kunstenaar verleent, het kunstenaarschap. Consensus over de begrippen kunst en kunstenaar is er echter niet. Het valt op dat er in de wetenschappelijke literatuur nauwelijks onderscheid gemaakt wordt tussen kunstenaar en kunstenaarschap. 'Kunstenaarschap' wordt verweven met 'de kunstenaar' en daarmee indirect ook met de 'kunst' zelf. Zonder de een is er geen bestaansrecht voor de ander. Kunst is echter geen losstaand fenomeen, maar op haar beurt een onlosmakelijk onderdeel van cultuur[31] en samenleving. In de OECD-publicatie[32] *Art for Art's Sake* (2013) wordt die verbondenheid van kunst met de samenleving nog eens verduidelijkt: *'The arts have been in existence since the earliest humans, are parts of all cultures, and are a major domain of human experience, just like science, technology, mathematics, and humanities.'* (Winner, Goldstein, and Vincent-Lancrin 2013, 19)

Door die verwevenheid met de samenleving en haar cultuur staan ook de kunst, de kunstenaar en het kunstenaarschap structureel aan veranderingen bloot. Socioloog Ruben Jacobs concludeert 'dat 'de kunstenaar' geen afgebakende categorie is met een duidelijke positie en functie in de samenleving, maar eerder moet worden gezien als de belichaming van maatschappelijke waarden die naar gelang tijd en plaats onderhevig zijn aan verandering.' (Jacobs 2014, 48) Van Winkel toont in zijn eerdergenoemde essay aan, dat in de loop van de eeuwen de inhoudelijke betekenis van het woord kunstenaarschap met de maatschappelijke veranderingen is meegegaan. Zo betoogt hij over de hedendaagse kunstenaar: 'De tijd is voorbij dat je je als kunstenaar alleen maar op je eigen ontwikkeling en je eigen beeldtaal kan richten. Dat bestaansrecht word je vanuit de maatschappij niet gegund.' (Van Winkel 2007, 9) Hij doelt hiermee op de huidige samenleving waarin het marktdenken en het primaat van de doelmatigheid heerst. Dit 'meegaan met maatschappelijke veranderingen' geeft aan waarom een eenduidige omschrijving van het begrip kunstenaarschap niet gegeven kan worden. Het kunstenaarschap is altijd iets van *dit moment*; de kunstenaar incorporeert de geest van de tijd. Dat blijkt een vast gegeven en vormt volgens Van Winkel de kern van de mythe van het kunstenaarschap. Het is het geloof in het specifieke maatschappelijk en cultureel 'kunnen' van de kunstenaar in een specifieke tijdsperiode, dat zijn bijzondere positie bepaalt. (Van Winkel 2007, 19–20) Hieruit kan geconcludeerd worden dat aan het begrip kunstenaarschap geen vast omschreven betekenis gegeven kan worden. Welke veranderingen heeft het begrip kunstenaarschap in de loop van de tijd ondergaan en wat is de betekenis ervan voor het huidige kunstenaarschap?

De opkomst van participatieve kunstpraktijken roept de vraag op of hier sprake is van een nieuwe vorm van kunstenaarschap.

[31] Er bestaan vele definities van het begrip Cultuur. In dit proefschrift wordt de volgende omschrijving aangehouden: 'Cultuur wordt verstaan als een samenhangend geheel van symbolen en betekenissen dat de mens oriënteert op de werkelijkheid waarin hij leeft.' (Tennekens 1990)

[32] OECD = *Organization for Economic Cooperation and Development*.

Modellen van het kunstenaarschap

Van Winkel bespreekt in zijn essay drie historisch bepaalde modellen waarop volgens hem het huidig kunstenaarschap stoelt: het *romantische*, het *modernistische* en het *klassieke* model.

Opgemerkt moet worden dat Van Winkel deze modellen in zijn essay tamelijk strikt heeft geformuleerd. Ze zijn door mij dan ook niet zozeer toegepast als verklaringsmodel, maar als een hulpmiddel om veranderingen in het hedendaags kunstenaarschap te kunnen herkennen.

Het eerstgenoemde model ontwikkelde zich in de negentiende eeuw. De romantische kunstenaar wordt omschreven als 'onconventioneel, die kunst ziet als een roeping, wiens kunst een directe afspiegeling is van zijn ziel en die als vrij en autonoom subject een excentrieke plaats in de maatschappij inneemt'. (Van Winkel 2007, 23–25) De kunstenaar wordt in dit model gezien als genie, of zoals de Amerikaanse socioloog Howard Becker betoogt: *the lone genius.* (Becker 1982, 14–15)

In reactie hierop ontwikkelt zich begin twintigste eeuw het *modernistisch* of *avant-gardistisch* kunstenaarschap: deze kunstenaar 'prefereert een kritische afstand tot de maatschappij en kiest bewust positie ten opzichte van de wereld en de samenleving. (Commandeur 2008) Hij behoort tot de avant-garde, de kunstenaars die als eersten grote veranderingen in de samenleving aanvoelen en een kritische visie daarop in hun objecten verwerken. Daarbij worden grenzen verlegd en maatschappelijke taboes doorbroken. Kunst is geen spiegel meer van de ziel van de kunstenaar, maar is een weerslag van zijn kritische visie op de samenleving waarin hij zelfbewust en onafhankelijk positie kiest, bijvoorbeeld vanwege de wil om de wereld te veranderen. (Van Winkel 2007, 23–25)

Het derde model, het *klassieke*, is het oudere model dat zijn wortels heeft in de vroegmoderne tijd. In dit model is de kunstenaar volgens Van Winkel *'een zakelijk ingestelde vakman met een bepaalde expertise en kennis die in staat is te excelleren in een opdrachtsituatie'*. De begrippen 'meesterschap' en 'metier' zijn belangrijk in dit model, dat het kunstenaarschap ziet als een groeiproces met nadruk op studie, oefening, beheersing, geduld, leren en meenemen van wat vorige generaties voortgebracht hebben. Vakmanschap en passie voor het métier staan hierbij centraal. (Van Winkel 2007, 26)

In de opvattingen over het hedendaagse kunstenaarschap vinden we nog altijd sporen van deze drie modellen terug, aldus Van Winkel. Alleen zijn ze nu losgemaakt van de historische context en kunnen in een postmoderne context als modellen door elkaar gebruikt worden. (Van Winkel 2007, 23–26; Reijnders 2008, 2)

Samengevat zijn de belangrijke kenmerken van het *romantische* kunstenaarschap, die volgens Van Winkel nog steeds overeind staan: de vrije, niet aan regels of conventies gebonden kunstenaar, die alleen bij zichzelf te rade kan gaan gedurende zijn artistieke zoektocht, die tot de kunst geroepen wordt en die dit niet kan negeren 'zonder zichzelf ernstig tekort te doen'. (Van Winkel 2007, 23) De romantische kunstenaar is excentriek

en heeft moeite met het communiceren over zijn artistieke ervaring omdat zijn 'kunst zich onttrekt aan de banale wereld van alledaagse transacties en communicaties – zij verwezenlijkt de hoogste aspiraties van de mens'. (Van Winkel 2007, 24) Toch houdt ook de romantische kunstenaar zich bezig met de samenleving, echter zonder de kritische distantie en de zelfbewuste en onafhankelijke positie van het kunstenaarschap. De modernistische kunstenaar beweegt zich in de voorhoede van de maatschappij, voelt als eerste grote veranderingen aan in de samenleving en gebruikt dit in zijn werk. Hij kiest bewust positie, wil de wereld veranderen of tenminste de samenleving confronteren met een andere visie; 'maar dan nog staat de radicaliteit van de persoonlijke *wil* voorop.' (Van Winkel 2007, 24–25)

De kern van het *klassieke* model is het kunstenaarschap als leerschool en groeitraject waarbij het vooral gaat om de aloude uitspraak *'vakmanschap is meesterschap'*. De overdracht tussen generaties, historische continuïteit en de cumulatie van kennis worden als belangrijke aspecten gezien.' (Van Winkel 2007, 25–26) Van Winkel ziet de *klassieke* of *Beaux Arts* kunstenaar als 'de zakelijk ingestelde vakman die ook in staat is om in opdrachtsituaties te excelleren.' (Van Winkel 2007, 26)

Van Winkel constateert een belangrijke tegenstrijdigheid in het hedendaags kunstenaarschap, die voortkomt uit de drie modellen: 'tussen het verinnerlijkt karakter van het kunstenaarschap en het verlangen naar maatschappelijke verantwoordelijkheid'. Hierin komt het in de inleiding geconstateerde spanningsveld naar voren tussen autonome en instrumentele kunst, tussen het esthetische en het sociaal-maatschappelijk aspect van kunst.

In de volgende paragraaf zal vanuit kunsttheoretische en sociologische invalshoek ingegaan worden op de verschillende vormen van participatie in de westerse kunsten, die zullen leiden tot de huidige participatieve kunstpraktijken.

Hierbij is niet alleen de vraag aan de orde in hoeverre er in de verschillende perioden van participatieve kunst sporen zijn terug te vinden van de drie genoemde modellen van kunstenaarschap, maar tevens welke nieuwe aspecten er op grond van het eerdergenoemde maatschappelijk en cultureel 'kunnen' van de hedendaagse kunstenaar zichtbaar worden in de hedendaagse participatieve kunstpraktijken.

2.3 Genealogie van participatieve kunst – een kunsthistorische en sociologische benadering

Participatieve kunstpraktijken zijn als werkvorm en als onderzoeksgebied relatief nieuw. De filosofische grondslagen van deze vorm van kunstpraktijken zijn echter te herleiden tot de vroegste vormen van gezamenlijke kunstuitingen. (McLeod 2011, 7) Wanneer we de belangrijkste voorbeelden uit de geschiedenis van de afgelopen honderdvijfentwintig jaar de revue laten passeren, komen er grote verschuivingen in participatie tussen

kunstenaar en burgers naar voren. Deze vormen de achtergrond waartegen huidige participatieve kunstpraktijken begrepen moeten worden en waarin de veranderingen in het kunstenaarschap aan het licht komen. De vraag naar de redenen van kunstenaars om participatief te werken wordt daarbij steeds beantwoord.

Een kritische blik op de samenleving

De ontwikkeling van de hedendaagse Westerse participatieve kunst vanaf 1960 is een gevolg van politieke en maatschappelijke ontwikkelingen, die hun aanvang vonden in de negentiende eeuw.

In algemene zin kan gesteld worden, dat in de negentiende eeuw de democratisering van de samenleving hand in hand ging met de liberalisering van de kunsten. Door deze liberalisering werden kunstenaars in staat gesteld onafhankelijk te werken, zonder tussenkomst van machthebbers. Dat hield een vorm van vrijheid in voor de kunstenaar, omdat hij niet langer gebonden was aan bepaalde regels. Aan de andere kant betekende het dat hij zelf voor zijn opdrachten en inkomsten moest zorgen. Vanaf dat moment gaan kunstenaars zich meer oriënteren op de wereld om hen heen en hun rol in de samenleving. (Vuyk 2010, 175)

De Amerikaanse kunsthistoricus en curator Robert Hobbs concludeert dat de betekenis van de massaproductie, die vanaf eind negentiende eeuw als gevolg van de industrialisatie in hoog tempo tot ontwikkeling kwam met het huidige consumentisme als uitkomst, vanaf het begin door kunstenaars werd onderkend. Velen zetten zich tegen die ontwikkelingen af en gingen aan de slag met het gezamenlijk ontwikkelen van alternatieven. In de beginperiode van de industrialisatie werd in Europa een vernieuwde vorm van participatie gesignaleerd, die in onderlinge samenwerking door kunstenaars is bedacht en ontwikkeld en gestoeld is op de Middeleeuwse gilden. *'We can look at William Morris writings, the workshops of the Shakers, Die Brücke artists who helped to receive the medieval medium of woodcuts, the Wiener Werkstätte and Bauhaus and understand that creation was shared.'* (Hobbs 1984, 67) Kunstenaars gaan in deze periode intensieve vormen van samenwerking aan om hun ideaal te kunnen verwezenlijken: het samenbrengen van kunst en ambacht in goede producten voor het publiek als reactie tegen de industriële productie.

Het *Gesamtkunstwerk* als model voor participatieve kunst

Kunstcriticus, curator en filosoof Boris Groys ziet als de kern van de hedendaagse participatieve kunst het aftasten en overschrijden van de grenzen van de moderne kunst, en meer specifiek de verhouding kunstenaar en publiek. Groys merkt op dat het kenmerkend is voor het Modernisme dat de kunstenaar in afzondering in zijn atelier kunstwerken creëert, die vervolgens in een museum of galerie worden geëxposeerd alwaar het publiek ze kan aanschouwen en erover kan oordelen. Deze handelwijze heeft ertoe geleid dat kunstenaar en publiek radicaal van elkaar zijn gescheiden en daardoor van elkaar vervreemd zijn geraakt. Participatieve kunstpraktijken hebben als doel om

kunstenaar en publiek weer nader tot elkaar te brengen, aldus Groys. Door het publiek te motiveren om deel te nemen aan het creatieproces en daarbij het sociale milieu, waarin deze kunstpraktijken plaatsvinden te activeren, wordt de verbindende waarde van kunst in de samenleving duidelijk. (Groys 2008, 19)[33] Groys constateert dat deze pogingen niet nieuw zijn: *'they have their own well-established genealogy.'* (Groys 2008, 19) Bij het nader beschouwen van deze genealogie komt de naam van de Duitse negentiende eeuwse componist Richard Wagner als een van de belangrijkste naar voren. Het refereren aan het gedachtengoed van Wagner vraagt om een korte toelichting vanwege het feit dat hij een ruim bediscussieerd en beschreven persoon is. In het volle bewustzijn daarvan beperk ik me tot de interessante opmerkingen die hij heeft gemaakt over partnerschap tussen disciplines en de rol van de kunstenaar in de samenleving. Wagner zette eind negentiende eeuw zijn strategie van het *Gesamtkunstwerk* uiteen in het essay *The Art-Work of the Future*. (Wagner 1892) De kern daarvan staat nog altijd centraal bij elk discours over participatieve kunst, aldus Groys. Wagner betoogt dat de kunstenaar van die tijd een egoïst is en ongewis van de leefwereld van de gewone burger. Hij is overtuigd van de mogelijkheid om kunst in te zetten om politieke en maatschappelijke doelen te bereiken. Door het onderscheid los te laten tussen de verschillende artistieke disciplines, kunnen partnerschappen tussen creatieve individuen ontstaan. Deze partnerschappen moeten het artistieke verlangen (*Kunstwollen*) van burgers tot uitdrukking brengen. Het zijn immers de burgers die de grote uitvindingen hebben gedaan en daarmee zijn zij de enige ware kunstenaars, aldus Wagner. Uit de realisatie van het *Gesamtkunstwerk* zal de 'community' van de toekomst ontstaan, waarin alle participerende burgers verenigd zullen worden. Wagner ziet de *performer* zowel als acteur, dichter en als een kunstenaar die publiekelijk laat zien dat hij afstand doet van zijn artistiek egoïsme, zijn afzondering en zijn veronderstelde autonomie als auteur. (Wagner 1892, 196 in Groys 2008, 21–23) Dit kan zonder twijfel als de belangrijkste boodschap van Wagners essay worden gezien, aldus Groys. De auteur van het *Gesamtkunstwerk* reduceert zijn eigen creatieve rol ten gunste van de participanten, die daarmee een integraal deel van het kunstwerk worden. Zo bezien hoeft participatieve kunst niet slechts begrepen te worden als een reductie, maar tegelijkertijd ook als een uitbreiding van de macht van de auteur. Wagner benadrukt dat de artistieke individualiteit van de kunstenaar volledig tot wasdom kan komen in de artistieke samenwerking. (Wagner 1892, 201-202, in Groys 2008, 23–24)

Navolgers van het *Gesamtkunstwerk*: de eerste helft van de twintigste eeuw

Futuristen, Dadaïsten en Proletkult

In de sociale bewegingen van de eerste helft van de twintigste eeuw zijn de hierboven geschetste denkbeelden van Wagner te herkennen. Met name bij de Italiaanse Futuristen en de Züricher Dadaïsten, wier *Cabaret Voltaire* als een vorm van *Gesamtkunstwerk* gezien kan worden. (Groys 2008, 25) De Britse kunsthistoricus en -criticus Claire Bishop gaat daarin nog een stap verder. Zij ziet in het werk van de Futuristen en de Parijse Dadaïsten twee belangrijke historische sleutelmomenten waarin geanticipeerd wordt op het verschijnen van de hedendaagse *participatory art*. Ze voegt daar als derde sleutelmoment nog het Russische *Proletkult* aan toe. Alle drie bewegingen laten een andere positie zien ten aanzien van de inbreng van het publiek, evenals een beladen relatie met de politieke context. (Bishop 2012b, 41) Ze ziet het als kenmerkend voor de Futuristen dat ze braken met de conventionele passieve toeschouwer en de performance introduceerden als een artistieke werkvorm. Met kunst als middel richten ze zich op het massapubliek ten behoeve van een in toenemende mate openlijk politiek doel: het gezamenlijk vormgeven aan de fascistische idealen van de jaren 1930. In Rusland, aldus Bishop, wordt kunst met steun van de overheid kort na de revolutie van 1917 eveneens ingezet als middel voor idealistische politieke doeleinden. Het betreft de realisatie van het zogenoemde *Proletkult*-theater en de inzet van massaspektakels. (Bishop 2012b, 41) Volgens Bishop zien we hier de 'oorsprong van het idee dat kunst nuttig kan zijn in de samenleving en concrete veranderingen kan effectueren'. (Bishop 2012b, 52) De overkoepelende coalitie *Proletkult*, moest *comradeship* stimuleren en een cultuur tot stand brengen voor en door proletariërs. Het was gericht tegen het individualisme van de bourgeoiscultuur. (Bishop 2012b, 52)

Bishop benadrukt dat deze voorbeelden, hoewel ze over het algemeen niet in de kunstgeschiedenis zijn opgenomen, van belang zijn aangezien ze dezelfde onderwerpen laten zien die cruciaal zijn voor de hedendaagse participatieve kunstpraktijken. Zoals het idee van collectief auteurschap, de voorkeuren voor specifieke populaire expressiemethoden van de lagere sociale klassen en de vraagstukken rondom kwaliteit. (Bishop 2012b, 41)

Met Dada en de inzet van nieuwe vormen van publieke actie ontstaat een veranderende verhouding tussen de kunstenaar en het publiek. De Dada-kunstenaars besloten afstand te nemen van hun oorspronkelijke, voor het publiek confronterende cabaretvoorstellingen. In plaats daarvan werd de focus gericht op meer participatieve manifestaties op openbare locaties. Dada-kunstenaars wilden toeschouwers choqueren om hen zo te bewegen meer aandacht te hebben voor de wereld om hen heen. Met deze aanpak beoogden ze om een nauwere samenhang tussen kunst en het dagelijks leven te bewerkstellingen. (Bishop 2012b, 66–67)

Het wordt duidelijk dat Bishop de ontwikkeling van participatieve kunst beschouwt in relatie tot politieke en sociale omwentelingen. In de drie genoemde bewegingen wordt een nieuw terrein voor publieksparticipatie in de hedendaagse kunst bepaald, waarbij het vraagstuk van participatie steeds vaker verbonden lijkt met de vraag van politiek commitment. Ze schroomt niet om bepaalde kanten als negatief te bestempelen, zoals die duidelijk naar voren komen bij de Futuristen, die met hun kunstideologie lippendienst verrichtten aan het fascisme en de Russische overheid die met de inzet van kunst de eigen revolutionaire idealen wilde verwezenlijken. Alleen Dada bood een

[33] Voor de volledigheid voeg ik daaraan toe dat het om kunstpraktijken gaat die zowel in het museum als in de openbare ruimte kunnen plaats vinden.

overtuigend alternatief voor ideologisch gemotiveerde participatie door haar ontkenning van alle politieke en morele posities. (Bishop 2012b, 74)

Bishop merkt terecht op dat de drie genoemde voorbeelden laten zien, dat de voorgeschiedenis van de huidige ontwikkelingen in de hedendaagse kunst (waarmee zij naar mijn overtuiging ook participatieve kunst bedoelt) meer in het domein van het theater en de performance ligt dan in de historie van de schilderkunst of de readymade. (Bishop 2012b, 41)

Zoals in de volgende paragrafen naar voren zal komen, zijn er ook voorbeelden in de beeldende kunst aan te wijzen, die gezien kunnen worden in het licht van de ontwikkeling van participatieve kunstpraktijken. De aandacht voor de synthese van kunstdisciplines wordt daarin als erfenis van het *Gesamtkunstwerk* zichtbaar.

Navolgers van het *Gesamtkunstwerk*: de tweede helft van de twintigste eeuw

Fluxus, Situationisten, *Happenings*, *Theatre of the Oppressed* en *Beuys*

De door de Futuristen en Dada ingezette tendensen vinden hun weerslag in de tweede helft van de twintigste eeuw. In de jaren vijftig worden kunstenaarscollectieven, *happenings, performances* en gelijksoortige evenementen wereldwijd nieuw leven ingeblazen. Belangrijke voorbeelden van bewegingen die van invloed zijn op participatieve kunstpraktijken, zijn Fluxus en de Situationisten. In alle gevallen was het tweeledige doel om zowel de samenwerking tot stand brengen tussen verschillende kunstenaars, alsook het samenbrengen van verschillende artistieke middelen in een voorstelling. Bij deze activiteiten staat de bereidheid van kunstenaars centraal om afstand te doen van hun geïsoleerde, verheven en geprivilegieerde positie in relatie tot het publiek. (Groys 2008, 27) Kunst als onderdeel van het dagelijkse leven komt bij beide bewegingen als een belangrijk thema naar voren.

De Fluxus-beweging, ontstaan in de jaren '60 in New York rond kunstenaars en componisten als John Cage, zette zich in navolging van de Futuristen en Dada af tegen de traditionele kunstwereld en haar elitaire opvattingen over kunst. Kunst en leven moesten elkaar bepalen, was hun overtuiging. Fluxus-kunstenaars maakten gebruik van theatrale vormen van communicatie, waarbij ze zochten naar een samengaan van beeldende kunst, muziek en theater. Volgens Fluxus-voorman George Maciunas waren de anti-kunstvormen van Fluxus primair gericht tegen kunst als professie, tegen de kunstmatige scheiding van maker en uitvoerder, gangmaker en beschouwer, en tegen de scheiding van kunst en leven. (Finkelpearl 2013, 21) De Fluxus-kunstenaars hielden onder andere theatrale verhandelingen over hun ideeën in de vorm van *performances*, die voor het publiek vaak moeilijk te begrijpen waren. Van enige vorm van participatie van het publiek was nagenoeg geen sprake. (Groys 2008, 27) Ondanks alle aspiraties zijn er geen aanwijzingen die erop duiden dat Fluxus zich daadwerkelijk van de kunstwereld heeft afgezonderd. (Groys 2008, 27; Finkelpearl 2013, 21) Sommige bij Fluxus betrokken kunstenaars tonen daarin hun teleurstelling, waaronder de Duitse kunstenaar Joseph Beuys, die opmerkte dat Fluxus 'mensen een spiegel voor houdt zonder aan te geven hoe dingen te veranderen.' (Finkelpearl 2013, 21)

De Amerikaans kunsthistoricus Tom Finkelpearl[34] betoogt dat Fluxus desondanks een intellectuele en artistieke voedingsbodem was, die van groot belang is geweest voor met name twee kunstenaars die volgens hem 'een enorme invloed zullen hebben op het ontstaan van participatieve kunst: Alan Kaprow en Joseph Beuys.' (Finkelpearl 2013, 21) Aan beide kunstenaars zal later in dit hoofdstuk nader aandacht worden besteed.

Net als Fluxus hadden de Situationisten het doel een ommekeer in de relatie kunst en samenleving te bewerkstelligen. In tegenstelling tot de in zichzelf gekeerde, intellectuele en artistieke gemeenschap van Fluxus, zochten de Situationisten meer open en actief het contact met de samenleving. Ze streefden naar een voortdurende maatschappelijke revolutie. *'First of all we think the world must be changed'*, luidde de tekst aan het begin van hun Manifest.[35] Ze stelden zich tot taak te ontstijgen aan kunst, door kunst als aparte gespecialiseerde activiteit af te schaffen en onderdeel te maken van het alledaagse. Voor hen was kunst revolutionair of niets. (Trienekens, van Hoorn, and Damen 2006, 17:17)

De Situationisten verzetten zich tegen de overheersing van de consumptiemaatschappij en de vercommercialisering van de kunst. Volgens de Franse criticus, schrijver en Situationist Guy Debord, zijn de menselijke relaties in de consumptiemaatschappij niet meer direct en persoonlijk, maar worden zij gesymboliseerd door producten en bewegwijzerd door logo's in een 'spektakelsamenleving'. (Bourriaud 2002: 9 in Trienekens 2006, 18) Zijn veelbesproken boek *La Société du Spectacle* (1967), is een aanklacht tegen de vervreemdende en verdeeldheid zaaiende effecten van het kapitalisme.

In onze consumptiesamenleving worden we dagelijks overspoeld door onpersoonlijke beelden vanuit de massamedia. Debord noemt dit het *spectacle*. Daartegenover staat de *situation*, het lokale, persoonlijke en interactieve. Het publiek moet een actieve rol gaan vervullen in plaats van een passieve rol in het ondergaan van de 'spektakelmaatschappij'. Er moet actiekunst plaatsvinden, die nauw verbonden is met de werkelijkheid om stappen te nemen, hoe klein ook, om de sociale relaties die verloren zijn gegaan, te herstellen. (Bishop 2012b, 11)

Vele kunstenaars en curatoren zijn volgens Bishop van mening dat Debord het met zijn kritiek bij het rechte eind heeft: participatie in de vorm van collectief geproduceerde *situations* is van groot belang omdat participatie het menselijke aspect weer terugbrengt in een samenleving: *'it rehumanises a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalist production.'* (Bishop 2012b, 11) De Situationisten waren actief betrokken bij diverse activiteiten die erop gericht waren om burgers te activeren hun leven meer in eigen hand te nemen. Finkelpearl betoogt dat

[34] Tom Finkelpearl is naast kunsthistoricus vanaf 2014 Commissioner of the New York City Department of Cultural Affairs. Daarvoor was hij directeur van het Queens Museum of Art.
[35] www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=en geraadpleegd 20-3-2017

Debord en de Situationisten al in 1968, een jaar na publicatie van *La Société du Spectacle*, een mythische status bereikten *'when their ideas escaped the academy and spilled onto the streets of Paris in the events of May 1968.'* Ze hadden zelf een actieve rol bij het aanmoedigen en promoten van ondernemingsraden waar ondernemers het zelf voor het zeggen zouden hebben, zonder enige vorm van politieke inmenging of controle. (Finkelpearl 2013, 27) Met hun aanpak en de aandacht voor het proces, pogen deze kunstenaars op een speelse manier het dagelijkse leven te veranderen, en daarmee de samenleving. Voor de Nederlandse participatieve kunstenaar Jeanne van Heeswijk is het duidelijk, dat de andere rol die kunstenaars gaan innemen het gevolg is van maatschappelijke veranderingen. Ze verklaart dat 'het feit dat de commerciële wereld een dergelijke communicatie geheel heeft overgenomen de reden is dat kunstenaars niet langer geïnteresseerd zijn in het passieve proces van *presenter-beschouwer*.'[36]

De invloed van de Situationisten zien we terug bij de later te bespreken Nicolas Bourriaud en *Relational Art* in de jaren negentig van de vorige eeuw.

De theatrale aanpak als middel om burgers te activeren om zelf hun leven vorm te geven, blijkt een belangrijk thema in participatieve kunst. Van groot belang voor de ontwikkeling van *community art* is het *Theatre of the Oppressed* geweest van de Braziliaanse theaterwetenschapper Augusto Boal. Bishop ziet in de visie en werkwijze van Boal overeenkomsten met de Situationisten. Beiden zien kunst als een geïnstitutionaliseerd elitebolwerk dat verworpen moet worden ten gunste van sociale verandering. (Bishop 2012b, 105) Evenals de Situationisten had ook Boal als doel om burgers te activeren om in het leven zelf het heft in eigen handen te nemen. Daarvoor ontwikkelde hij in de jaren 1970 een invloedrijke theatrale werkwijze, toegespitst op sociale verandering. Hij maakte daarbij gebruik van de kritisch-emancipatorische *pedagogiek* van de Braziliaanse pedagoog Paolo Freire, die gericht is op *empowerment* en bewustmaking door middel van educatie. Boal daarentegen maakte de keuze voor het *theater* als middel voor emancipatie, het Forumtheater.[37] Om de passieve toeschouwer tot activiteit aan te zetten, nodigde hij mensen uit het publiek uit op het podium om hun problemen uit het dagelijks leven na te spelen. Het publiek in de zaal werd vervolgens als protagonist uitgenodigd om voorstellen voor alternatieve acties te doen voor de gespeelde situaties. Door eigen problemen te laten uitspelen en daarop te laten reageren vormde hij mensen om tot wat hij *spect-actors* noemde. Daarmee stelde hij hen in staat om zelf strategieën te vinden voor persoonlijke en sociale verandering. Het doel van deze vorm van theater aldus Boal, 'is niet om te winnen, maar om te leren en om te oefenen.' Theaterspel kan volgens Boal ook voor andere doelen worden gebruikt, namelijk om manieren uit te vinden waarop de werkelijkheid veranderd kan worden. (Bishop 2012b, 124) Bij deze door Boal ontwikkelde methodiek ligt de nadruk op het

[36] Jeanne van Heeswijk, 'Fleeting Images of Community' www.jeanneworks.net/essays/#/essays/fleeting_images_of_community/

[37] De door Boal geïntroduceerde methodiek wordt wereldwijd gebruikt en heeft de toepasselijke naam Forum theater. In Nederland is Formaat, werkplaats voor participatief drama in Rotterdam, een voorbeeld van deze vorm van theater maken.

proces dat deelnemers doormaken en dat van groot belang is om een transformatie te kunnen bewerkstelligen. De in de jaren 1990 ontwikkelde sociaal-artistieke werkwijze in onder andere Nederland en België, is aan deze methodiek veel dank verschuldigd. (Kerremans 2011, 90–96)

In de loop van de ontwikkeling van participatieve kunst wordt de aandacht voor de inbreng van de deelnemer nadrukkelijker en daarmee ook voor het proces dat hij doormaakt.

Aandacht voor het proces was er behalve bij Fluxus en de Situationisten ook bij de *Happenings* van Allan Kaprow. Kaprow was in een vroeg stadium betrokken geweest bij Fluxus. Hij kan gezien worden als een vroege voorstander van sociaal georiënteerde kunst en wordt de 'vader van de *happening*' genoemd. (Finkelpearl 2013, 21) Kaprow baseert zich op de ideeën van de Amerikaanse filosoof John Dewey en diens centrale uitgangspunt, dat kunst niet te scheiden is van ervaring en dat de dagelijkse gebeurtenissen, handelingen en emoties de ervaring vormen. Het heeft geleid tot de opvatting van Kaprow om kunst te zien als een plek van esthetische ervaring waarbij *doen* gezien wordt als *weten*. Door kunst hoopte Kaprow *'to know the meaning of everyday life'*. (Kelley, 1993, p. xxiv in Schubert 2012, 90) Zijn *Eighteen Happenings in Six Parts* in een galerie in New York, was het eerste werk dat het predicaat *'Happening'*[38] kreeg. (Eschenburg 2014, 94) De participatie van het publiek is een belangrijk doel van *happenings*. Om daadwerkelijk het dagelijks leven in het kunstwerk zelf op te kunnen nemen, gingen de kunstenaars de straat op, waar de *happenings* met directe betrokkenheid en inbreng van het publiek plaatsvonden. Het is voor het eerst dat de participatie van deelnemers in een kunstuiting zo bewust en gericht wordt toegepast, zonder dat de uitkomst tevoren duidelijk is.

Aan de hand van uitspraken van studenten en kunstenaars komt naar voren dat de sociale verwachtingen die zij van Kaprow hadden, niet uitkwamen. Studenten stelden vragen over de sociale doeltreffendheid en de politieke doelstelling van Kaprow's kunst, waarin ze een maatschappelijke uitdaging zagen. Bij Kaprow lag de nadruk echter op het esthetische en niet op het politieke aspect. *'They wanted to change the world; Kaprow wanted to play with it.'* (Finkelpearl 2013, 24)

Hier komt een van de kernaspecten van participatieve kunst naar voren zoals eerder in dit hoofdstuk is benadrukt: de spanning tussen het esthetische en het sociale aspect. Dit spanningsveld geeft nog steeds aanleiding tot discussie. In de paragraaf over het participatieve kunstdiscours kom ik hier nader op terug.

Ook het werk van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys is gebaseerd op het verbinden van kunst met het leven zelf en kan gerelateerd worden aan zowel Fluxus als de Situa-

[38] Het begrip 'happening' is afkomstig van kunstenaar Alan Kaprow. Hij koos het woord om te suggereren, dat het gaat om 'something spontaneous, something that just happens to happen' Deze participatieve evenementen vervaagden de grens tussen wat leven was en wat kunst, wat een dagelijks moment uit het leven en wat een performance. Volgens Kaprow moet de grens tussen kunst en leven vloeiend worden en onduidelijk. http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow

tionisten. Beuys wordt als een van de meest belangrijke voorlopers van de hedendaagse sociaal-georiënteerde kunst gezien. Het was zijn streven om artistieke doelen met sociale, politieke en pedagogische ambities te verbinden. (Bishop 2012b, 244) Voor de kunstmanifestatie 'Documenta 7' in Kassel (1982) bedacht hij het omvangrijke *'7000 Oaks'* project. Verspreid over de stad moesten daarvoor zevenduizend eiken geplant worden. Het was de eerste fase in een doorlopend en internationaal bomenplantproject, als onderdeel van een globale missie om milieu- en sociale veranderingen te realiseren.[39] Lokaal had de actie tot doel om de stedelijke revitalisering te activeren. Lokale wijk- en burgerorganisaties kregen de opdracht om in gesprek te gaan en gezamenlijk te bepalen waar de bomen moesten worden geplant. Het leidde tot vele gesprekken tussen de deelnemers over diverse onderwerpen als de invloed van de bomen op de stadsplanning en de betekenis hiervan voor verdere generaties. Het belichaamt Beuys' opvattingen, ideeën en mogelijkheden om veranderingen te effectueren in de samenleving. Deze zijn tot op de dag van vandaag nog actueel. De vaste basalten *stèle* naast iedere steeds veranderende boom, vertegenwoordigt een basisconcept in zijn filosofie, namelijk dat twee natuurlijke en toch tegenovergestelde kwaliteiten complementair zijn en elkaar op harmonieuze wijze aanvullen.[40]

Beuys is overtuigd van een theoretische en politieke basis om kunst en leven in elkaar op te laten gaan. Vanuit die gedachte ontwikkelde hij de theorie van de *Soziale Plastik.* Ook mens en samenleving kunnen worden vormgegeven, gekneed, zo meent Beuys. Hij verbreedt zijn kunstconcept vervolgens naar het gehele leven, dat volgens hem een creatieve act is: *'Jeder Mensch ist ein Künstler.'* (Goderis 2009, 100) Hij toont hiermee aan vol vertrouwen te zijn in de menselijke creativiteit. Discussie, dialoog en conversatie smelten samen met zijn projecten en acties, op zoek naar een democratisch vormgegeven eigentijdse maatschappij. (Trienekens, van Hoorn, and Damen 2006, 17:19) Zijn kunstconcept kan beschouwd worden als een vorm van *radicale pedagogiek* waarmee hij hoopte de samenleving te kunnen veranderen. (Bishop 2012, 103–4)

Het merendeel van de in deze paragraaf besproken kunstuitingen kunnen geschaard worden onder de noemer *conceptuele* kunst.[41] Bij conceptuele kunst gaat het niet uitsluitend om het kunstwerk op zich, maar mede en/of in belangrijke mate om het concept, het idee waarop het kunstwerk is gebaseerd en waarbij het sociale aspect wordt benadrukt. Daarbij staan het ervaren en bewustworden door de beschouwer centraal, evenals de gedachte dat kunst en het dagelijks leven geïntegreerd kunnen worden.

Vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw verschijnen in hoog tempo nieuwe participatieve kunstvormen, die verbindingen tussen mensen centraal stellen en voortborduren op de uitgangspunten van de conceptuele kunst. Het zal leiden tot wat in de inleiding de *'social turn'* in de kunsten wordt genoemd. (Bishop 2006c)

[39] Het project heeft navolging gehad in diverse landen en steden waaronder Baltimore, New York en Ierland.
[40] www.walkerart.org/archive/E/A24315825E9BEAE26130.htm geraadpleegd 1-4-2017
[41] Conceptuele kunst wordt gedateerd in de jaren zestig van de vorige eeuw. Duchamp kan met zijn readymade Fountain in 1917 als een voorloper worden gezien. Internationaal gezien is het hoogtepunt van deze stroming in de jaren zeventig van de vorige eeuw. www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art

Alvorens deze genealogische lijn van sociaal gerichte participatieve kunst verder door te trekken, zal in de volgende paragraaf een andere richting in de participatieve kunst vanaf de jaren zestig worden besproken, die eveneens van betekenis is voor de hedendaagse vormen van participatieve kunstpraktijken. In de gevestigde kunst ontwikkelt zich namelijk een vorm van artistieke samenwerking, waarbij het uiteindelijke kunstwerk centraal staat en er op verschillende wijzen gebruik is gemaakt van de kwaliteiten van deelnemers. Uit deze vormen van samenwerking komt een verlangen naar meer gemeenschappelijkheid tot uitdrukking.

Artistieke samenwerking in de kunst vanaf 1960

Uit een analyse van artistieke samenwerking sedert 1960 wordt duidelijk dat kunstenaars anders zijn gaan kijken naar het begrip 'individualiteit'. Ze doen dat op een manier die meer in lijn is met de tijdsgeest om zo te komen tot een nieuwe beeldvorming van de kunstenaar, namelijk als *'[..] collaborator and corporate thinker.'* (Hobbs 1984, 70) Hobbs concludeert dat kunstenaars steeds vaker de samenwerking zoeken in groepen om tot consensus te komen over specifieke maatschappelijke problemen. Hij constateert dat kunstenaars in die samenwerking meer overkomen als een *denktank* die de maatschappij wil veranderen, dan als geïndividualiseerde ego's: *'[..] their aim was to change and mold society, to envision new possibilities, and to attempt to implement them.'* (Hobbs 1984, 76) Deze wijze van samenwerken ziet hij als een manier van creëren die niet onderscheidend is maar integreert, en die niet gericht is op het ego 'maar in plaats daarvan is afgestemd op een bepaalde functie, buiten het individuele, geïsoleerde Zelf.' (Hobbs 1984, 79) Hieruit komt een gewenste idealistische en sociale rol van de kunstenaar naar voren, waarin afstand lijkt te worden gedaan van de kunstenaar als *lone genius*.

Afbeelding 2.1 Miriam Schapiro 1980 Black bolero. Art Gallery NSW

Volgens Hobbs is *collaboration*, zoals dat sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw structuur heeft gekregen, schatplichtig aan de grondbeginselen van de feministische beweging.[42] Het gaat daarbij om menselijk gedrag dat gericht is op de humane behoeften die kunnen worden geschaard onder de termen *nurturance* en *community*. *'[..] to the desire to find a new model for successful human behavior that does not depend on aggression and booty but instead is concerned with more human and fulfilling needs that can be grouped under the terms "nurturance" and "community".'* (Hobbs 1984, 79) Uit deze beschrijving komt het verlangen naar voren vanuit het feminisme, dat naar een andere samenleving streeft, gericht op empathie en op gemeenschappelijkheid. Aan de hand van het werk van twee van de belangrijkste feministische Amerikaanse kunstenaars, Miriam Schapiro en Judy Chicago,[43] toont Hobbs deze mensgerichte wending in de kunst van de jaren 1970 aan. (Hobbs 1984, 80)

De omvangrijke textiele doeken van Schapiro kunnen gezien worden als reactie op de herkenbare vormen van de grote geschilderde *shaped canvas* doeken van de Amerikaanse kunstenaar Frank Stella.[44] De doeken van Schapiro zijn in tegenstelling tot die van Stella, rijkgeschakeerd en opgebouwd uit verschillende materialen en patronen. De verschillende onderdelen bestaan uit handwerk dat in het verleden door verschillende anonieme vrouwen werd vervaardigd. Ze laten de ontwikkeling zien van de traditionele vrouwelijke handwerken, die bestonden uit persoonlijke creaties voor familie en vrienden. Hobbs is van mening dat Schapiro door deze werkwijze betrokken is bij een hele belangrijke vorm van samenwerken. Ze erkent hiermee de grote en over het algemeen niet-gehonoreerde traditie van volkskunst, door haar als 'onderwerk' en soms als het medium van haar kunst te gebruiken. (Hobbs 1984, 80–81) Schapiro maakt gebruik van een indirecte wijze van participatie door ambachtelijk hoogstaand werk van onbekende vrouwen in haar kunst te verwerken.

Uit het werk *The Dinner Party* van Chicago wordt een meer directe aanpak duidelijk. Voor dit grootschalige feministische kunstwerk besteedde ze het zijdeschilderen en borduurwerk uit aan vrouwen uit het Zuiden en Midwesten van de USA. De ontwerpen waren van Chicago zelf, de bijdrage van de vrouwen beperkte zich tot het leveren van ambachtelijke, uitvoerende werkzaamheden. De vrouwen participeerden echter niet volledig bij het creëren van het kunstwerk. Het ontwerpen van kunst werd nog steeds beschouwd als het privilege van de kunstenaar.

[42] Hobbs doelt hiermee op ontwikkelingen binnen de Verenigde Staten. Feministische kunst blijkt een lastig begrip. In brede zin wordt daaronder kunst van vrouwelijke kunstenaars verstaan, die specifieke vrouwenproblemen als onderwerp hebben. Bron: Ella Reitsma in Vrij Nederland, geciteerd in het artikel Feministische kunst bestaat niet, van Heidi de Mare. (de Mare 1981, 15)
[43] Judy Chicago en Miriam Schapiro ontwikkelden samen in 1971 het eerste feministische kunstprogramma op aan het California Institute of the Arts en maakten in 1972 de tentoonstelling Womanhouse met het werk van 28 vrouwelijke kunstenaars. www.artnews.com/2015/06/23/miriam-schapiro-pioneering-feminist-artist-dies-at-91/ geraadpleegd 01-04-2017
[44] whitney.org/Exhibitions/FrankStella

Afbeelding 2.2 Judy Chicago. 1974-79. Detail, Wing 1 of The Dinner Party. Collection of the Brooklyn Museum of Art.

Chicago kreeg, naast kritiek op de activistische insteek van het kunstwerk, vooral kritiek op het feit dat ze gebruik maakte van een groot aantal vrijwilligers. Sommige critici beschouwden het om die reden niet als haar eigen werk. (Hobbs 1984, 80; Atkins 2008, 59) Het enige wat duidt op de samenwerking is de vermelding van de namen van de betreffende vrouwen in een colofon bij het kunstwerk.

De beide hierboven besproken vormen van *participatieve* kunst tonen nog steeds het vaste stramien van het in het atelier ontwerpen en vervaardigen van het kunstwerk, dat vervolgens in het museum of galerie wordt tentoongesteld. Een opmerkelijk verschil met de eerder besproken voorbeelden is dat de beide kunstenaars het werk van niet-professionals, die over passende ambachtelijke vaardigheden bleken te beschikken, op directe of indirecte wijze vervlechten in het uiteindelijke kunstwerk. De deelnemers worden echter niet betrokken bij het bepalen van vorm of inhoud van het kunstwerk. Ondanks de belangrijke bijdragen van de (vaak onbekende) deelnemers, zonder wie het kunstwerk niet tot stand had kunnen komen, is het alleen de naam van de kunstenaar die blijvend aan het kunstwerk wordt verbonden.

Finkelpearl besteedt in zijn boek *What we made. Conversations on Art and Scoial Cooperation* (Finkelpearl 2013) weliswaar aandacht aan het feminisme, maar hij doet dat vanuit sociaal en politiek activisme en *performances*. Als belangrijke vertegenwoordiger daarvan bespreekt hij kunstenaar Mierle Laderman Ukeles, die het feministisch gedachtengoed in actie vertaalde. In haar performances combineerde ze haar publieke- en privéleven in de zogenaamde *maintenance art works*, die plaats vonden in openbare ruimtes en galeries. In deze performances deed ze wat ze thuis ook deed, namelijk schoonmaken en verzorgen door bijvoorbeeld stoepen te schrobben of af te stoffen in een museum. Daarmee maakte ze haar eigen *women's everyday experiences* openbaar. Als *artist in residence* van het New York *Department of Sanitation* organiseerde ze met de medewerkers van dit departement tentoonstellingen en parades, en eveneens een ballet voor afvalschuiten op de rivier de Hudson. Het is volgens Finkerpearl een van de meest bekende en meest invloedrijke Amerikaanse voorbeelden van sociaal coöperatieve kunst. (Finkelpearl 2013, 26) Het zou echter een waardevolle toevoeging zijn geweest, en een completer beeld van participatieve kunst hebben gegeven, als Finkelpearl eveneens het werk van belangrijke vertegenwoordigers vanuit de beeldende kunsten zou hebben toegevoegd, zoals in dit geval Chicago en Schapiro. Ook ambachtelijk werk als naai- en borduurwerk kan immers gerangschikt worden onder *women's everyday experiences*. Het verwerken ervan in blijvende kunstwerken kan daadwerkelijk als een erkenning worden gezien van deze activiteiten als kunstwerk. Voor kunstenaar, kunsteducator en kunstcriticus Suzanne Lacy is het duidelijk dat de hedendaagse participatieve kunst uit het feminisme en andere vormen van identiteitspolitiek voortkomt. (Marcon 2013, 18)

2.4 Tussentijdse conclusie

Uit de voorgaande paragrafen blijkt dat kunstenaars vanaf de eerste helft van de twintigste eeuw anticiperen op maatschappelijke en politieke situaties en op een directe of indirecte wijze op zoek gaan naar verbindingen met de samenleving. In eerste instantie gebeurt dat vanuit het politiek-activistisch doel om de wereld te verbeteren. In de loop van de eeuw lijkt deze missie verschoven naar het aangaan van persoonlijke verbindingen met burgers om door middel van kunst een bijdrage te kunnen leveren aan hun bestaan. Daarmee wordt beoogd het menselijke aspect terug te brengen in de samenleving. De aandacht verschuift in de tweede helft van de twintigste eeuw naar de deelnemers en het proces dat ze doormaken. Het agogische aspect lijkt daarbij steeds belangrijker te worden; het activeren van burgers om zelf een actieve rol in de samenleving te vervullen. Een belangrijk fenomeen daarbij is dat de locatie voor het kunstwerk steeds vaker niet meer de galerie of het museum is, maar een plek in de openbare ruimte die daarmee contextueel onderdeel wordt van het kunstwerk. Kunst verbindt zich daarmee daadwerkelijk met het dagelijks leven.

In de loop van de ontwikkeling van participatieve kunst blijken dezelfde onderwerpen aan de orde te komen die in de hedendaagse kunstpraktijken om aandacht vragen: het spanningsveld tussen het esthetische en het ethische ofwel het artistieke en het sociale aspect van participatieve kunstpraktijken, collectief auteurschap, specifieke expressiemethoden voor de lagere sociale klasse en vraagstukken rondom kwaliteit en gelijkwaardigheid. (Bishop 2012b, 3) Ten aanzien van het kunstenaarschap kan geconcludeerd worden dat bij de besproken stromingen en kunstenaars duidelijke sporen te herkennen zijn van het *romantisch* kunstenaarschap, voornamelijk in de vorm van eigenzinnigheid en excentriciteit, en de nadruk op de hoogst na te streven aspiraties als 'waarheid' en 'zuiverheid' in de samenleving. De kenmerken van het *modernistische* kunstenaarschap nemen in de loop van de tijd toe ten koste van die van het *romantisch* kunstenaarschap: het aanvoelen van grote veranderingen in de samenleving en om die reden de wereld te willen veranderen, hetgeen later wordt teruggebracht tot het leveren van een mogelijke bijdrage aan veranderingen in de samenleving. Daarbij is een toenemende aandacht voor de participatie van burgers bij het tot stand brengen van kunst in buitengebieden waar te nemen, een nieuw aspect in het kunstenaarschap. Het *klassieke* kunstenaarschap lijkt in deze periode te zijn ondergesneeuwd ten gunste van de beide andere vormen van kunstenaarschap, het *romantische* en *modernistische* kunstenaarschap.

2.5 Participatieve kunst vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw; het internationale discours

> *'Sometimes making something leads to nothing, sometimes making nothing leads to something.'*[45]
> Francis Alÿs

Naast het conceptualisme als bakermat voor de ontwikkeling van de participatieve kunst van de jaren zestig en zeventig kan het neo-conceptualisme van de jaren tachtig en negentig als een belangrijke inspiratiebron gezien worden. Deze stroming kenmerkt zich door *appropriation* en het verwerpen van de traditionele artistieke waarden en methodes uit de jaren 1960 en 1970.[46] Neo-conceptuele kunstenaars blijken nog sterker dan conceptuele kunstenaars georiënteerd te zijn op de samenleving en verbinden daar zelfs hun rol en betekenis als kunstenaar aan. (Riemersma 2008, 8–9; Ippolito 1996)

[45] www.guggenheim.org/artwork/11412
[46] www.definitions.net/definition/neoconceptualism

Afbeelding 2.3 Andrea Fraser. "Museum Highlights: A Gallery Talk", 1989. Video still of performance. Courtesy UCLA

De *performances* van de Amerikaanse kunstenaar Andrea Fraser zijn daarvan een goed voorbeeld. Ze uit daarmee kritiek op de machtsverhoudingen in de officiële *art world* vanuit een positie in de kunstwereld zelf. Door middel van haar experimentele '*gallery talks*' als kunstdocent in het *Philadelphia Museum of Art* (1989) toont ze de dominante en paternalistische houding aan van het museum ten aanzien van het waarderen van kunst.[47] Ze legt daarbij ook sociale, politieke en economische vraagstukken bloot.

Ook de kunstpraktijk *When Faith Moves Mountains* van de Belgisch-Mexicaanse kunstenaar Francis Alÿs geeft blijk van een maatschappijkritische houding. Vijfhonderd vrijwilligers, gewapend met scheppen, stonden in een aaneengesloten rij op een zanduin even buiten Lima en werkten aan het vier inches verplaatsen van het zand van de originele locatie. Het werk is noch een traditionele sculptuur, noch landschapskunst. Er is niets toegevoegd, veranderd of gebouwd in het landschap. De kunstenaar ziet het werk als een 'metafoor voor de menselijke wil'.[48] De creatie van deze *performance* kostte weken van inspanningen en de inzet van een complex sociaal en organisatorisch netwerk. Alÿs vestigt met dit werk de aandacht op verspilde of nutteloze arbeid en wat hij ziet als de onvermijdelijke mislukking van Latijns-Amerika om succesvol te moderniseren. (Kester 2011, 69)

> *'The goal of When Faith Moves Mountains was to present a visual corollary for the odd combination of joyful abandon and Sisyphean resignation that Alÿs associates with Latin America's resistance to modernization'.* (Kester 2011, 211)

[47] www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/fraser_highlights1.html
[48] De kunstpraktijk werd gemaakt voor de Third Iego-American Lima Biennal 2002 www.guggenheim.org/artwork/11412

Afbeelding 2.4 "When Faith Moves Mountains" (11 April, 2002)[49]

Zoals deze voorbeelden duidelijk maken, hebben participatieve kunstvormen zich de afgelopen twee tot drie decennia in hoog tempo verder ontwikkeld en suggereren een nieuw paradigma van artistieke productie. Volgens de Zweedse kunsthistoricus en curator Maria Lind wordt met de huidige *'collaborative turn'* een overgangsperiode in de kunsthistorie aangekondigd: van postmodernisme naar een geglobaliseerd kunsttijdperk. (Heijnen 2013, 22) Deze ontwikkeling heeft het onderzoek naar participatieve vormen van kunst aangemoedigd en leidde tot een snelgroeiende internationale theorievorming over participatieve kunstpraktijen.

Een aantal onderzoekers kan als belangrijke actievoerders worden aangemerkt binnen het zich ontwikkelende discours. De verschuivingen die zich hebben voorgedaan in vormen van participatieve kunst zien we terug in benamingen zoals *New Genre Public Art* (Suzanne Lacy, 1991) *Connective Aesthetics*.Suzi Gablik, 1994), *Relational Aesthetics* (Nicolas Bourriaud, 2002), *Dialogic Art* (Grant Kester, 2004), *The Social Turn* (Claire Bishop, 2006) en *The Collaborative Turn.* (Maria Lind, 2007) Met deze benamingen worden weliswaar verschillende visies benoemd, maar dat neemt niet weg dat er gemeenschappelijke kernbegrippen in deze kunstvormen te benoemen zijn: de betrokkenheid bij de samenleving, samenwerking en interactie, en plaatsing in de openbare ruimte. (Heijnen 2013, 22)Ook de opkomst van de informatietechnologie kan mede aangemerkt worden als verklaring voor de participatie van publiek in de kunst. De kunstenaar wordt steeds meer gezien in de rol van cultureel ondernemer die zich flexibel in het veld beweegt en de samenwerking en uitwisseling zoekt met anderen. De opkomst van de informatietechnologie stelt kunstenaars in staat om onafhankelijk en op internationale schaal uitwisseling tot stand te brengen. (Heijnen 2013, 23)

[49] Studenten van de Universiteit van Lima verplaatsen zand in de Ventanilla woestijn even buiten Lima, als onderdeel van een kunstinterventie georganiseerd door kunstenaar Francis Alÿs en getiteld *When Faith Moves Mountains* redflag.org/magazine/issue-6/cover-artist-francis-alys/

Onderzoeker en publicist Arie Altena spreekt terecht zijn verbazing erover uit, dat de technologische veranderingen in de jaren negentig van de vorige eeuw, die andere manieren van communiceren en nieuwe ideeën over interactie, democratisering en openheid deden ontstaan, nauwelijks enige aandacht kregen in de publicaties van kunsthistorici of -critici over participatieve kunst. (Altena 2016, 43) Hij verwijst daarbij naar schrijver en docent mediatheorie Arjan Mulder, die voor een invulling van deze leemte zorgt. In zijn boek *Van beeld naar interactie* komt hij tot 'een verrassend perspectief op de rol en waarde van de beeldcultuur en van design in onze tijd', zo vermeldt de achterzijde. (Mulder 2010) Een goed voorbeeld daarvan is zijn analyse van het project D-toren in Doetinchem, een interactief project tussen een stadsbevolking en een fysieke toren.[50] Bewoners die zich daarvoor hebben aangemeld, reageren iedere twee dagen digitaal op vragen en stellingen. Aan de hand van de teruggestuurde antwoorden en reacties wordt de gemiddelde emotie van Doetinchem berekend, die vervolgens 's avonds zichtbaar wordt in de kleur van de toren. 'Overheerst de liefde, dan kleurt de toren rood, is Doetinchem gelukkig dan straalt hij blauw, heerst er angst dan wordt hij geel, slaat dit over in haat, dan wordt hij groen.'[51] Mulder betoogt dat ook wanneer je als bewoner niet meedoet, je het licht van de toren ziet veranderen en daar deel van bent. 'Want je bent het er stiekem mee eens of je bent gewoon blij of pessimistisch, net als iedereen' (Mulder 2010, 203)

Afbeelding 2.5 D-toren, eerst geel (angst) en groen (angst wordt haat). Foto: Jos Verleg 2018

[50] www.d-toren.nl
[51] www.archined.nl/2004/08/d-toren-toont-emotie-doetinchem

Met dit voorbeeld toont Mulder aan dat interactieve kunst specifiek gedrag kan losmaken bij de bezoeker of gebruiker, waardoor het object ook zelf weer verandert.

> *'Interactiviteit bevrijdt ons uit de honderd jaar eenzaamheid van de twintigste-eeuwse kunst. In interactieve kunst flakkert het besef op dat er eigenlijk geen 'ik' is, niemand is een eiland: je wordt evenzeer geproduceerd door anderen als jijzelf anderen produceert. [...] Interactieve kunst is de kunst van het tijdperk van globalisering. Iedereen en alles raakt voortdurend met elkaar in uitwisseling.'* (A. Mulder 2010, 203)

Interactieve kunst spreekt volgens hem, de *condition relationel* aan, die daarmee de *condition postmoderne* vervangt, de taal van gisteren of overmorgen. (Mulder 2010, 203)

Mulder snijdt hiermee een belangrijk punt aan. De *condition relationel* kan als een van de belangrijkste aspect van participatieve kunstprakijken worden gezien. Het relationele aspect is een van de kernpunten van het kunstdiscours, dat zich vanaf eind twintigste eeuw ontwikkelde.

In de volgende paragraaf zal nader op dit discours en de belangrijkste aspecten worden ingegaan.

Relational Aesthetics, *Dialogical Art* en *Site Specific Art*

De Franse curator en kunstcriticus Nicolas Bourriaud kan als een van de toonzetters van het participatieve kunstdiscours worden gezien. In zijn in 1998 gepubliceerde verzameling artikelen *Esthétique Relationnelle,* waarvan in 2002 de Engelse vertaling *Relational Aesthetics* verscheen, doet Bourriaud een poging om artistieke praktijken van de jaren negentig van de vorige eeuw te karakteriseren. (Bishop 2004, 53) Daarmee zet hij de toon voor een stroom aan publicaties over participerende kunstvormen waaraan het tot dat moment had ontbroken. Bourriaud omschrijft deze relationele vorm van kunst als een model, waarbij de eenzijdige en hiërarchische communicatie van kunstenaar naar beschouwer is gewijzigd in een tweezijdige communicatie tussen kunstenaar en beschouwer en er verminderde aandacht is voor het kunstwerk als object.

Het concept van Bourriaud's *Relational Aesthetics* richt zich op de relationele theorie en het geven van betekenis aan de sociale relaties die in de hedendaagse kunst worden aangegaan. Kunst moet volgens Bourriaud niet langer gezien worden als *autonoom*, maar als *relationeel* en gebaseerd op een sociaal samenzijn of als ontmoeting die gebaseerd is op menselijke relaties en hun sociale context. (Bourriaud 2002:14–15,18) Kunst wordt daarmee een interactieproces. Door fenomenen als internet en globalisering is er een verlangen naar meer fysieke en directe interactie tussen mensen. (Goderis 2009, 104) Relationele kunstwerken trachten intersubjectieve ontmoetingen tot stand te brengen waarin collectief betekenis wordt gecreëerd. 'Het is 'een samenstel van artistieke praktijken waarvoor het theoretisch en praktisch uitgangspunt het geheel

van menselijke relaties en hun sociale context is en niet de onafhankelijke en private ruimte.' (Bourriaud 2002, 113 in Oosterling 2009, 15) De Rotterdamse filosoof Henk Oosterling ziet relationele kunstwerken als 'knooppunten van intermenselijke relaties die ze representeren, produceren of suggereren.' (Oosterling 2009, 15)

Bourriaud betoogt dat *Relational Art* zich niet zozeer richt op voorgaande stromingen maar uitgaat van het heden. Het puur en alleen uitgaan van menselijke relaties is nog niet eerder vertoond in de kunstgeschiedenis en is dus nieuw, aldus Bourriaud. Het gaat om relationele momenten die in een bepaalde tijd en ruimte plaatvinden. (Bourriaud 2002) *Relational Art*-kunstenaars maken gebruik van verschillende methoden gebaseerd op kunst uit de jaren zestig van de vorige eeuw en op verschillende soorten media. De rol van de toeschouwer als participant is wezenlijk verschillend van die van voorgaande richtingen. Bij *Relational Art* gaat het om de lichamelijke aanwezigheid van de kunstenaar, zijn gedachtengoed, de opvattingen en keuzes die hij maakt. Het gaat om kleinschalige activiteiten waarbij mensen direct in aanraking komen met het kunstwerk, hetgeen intimiteit en openheid creëert. Welke materialen worden gebruikt doet niet ter zake. (Bourriaud 2002)

Een goed voorbeeld van deze vorm van kunst zijn de projecten van de Thaise conceptuele kunstenaar Rirkrit Tiravanija, die bekend is van zijn kook- en eetbijeenkomsten met als doel mensen te koppelen. In 2016 exposeerde hij de interactieve kunstinstallatie *Tomorrow is the Question* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Als onderdeel daarvan werd het publiek op het Museumplein uitgenodigd om met elkaar een spelletje pingpong te spelen. Daarmee tart hij de grens tussen kunst en het echte leven. Tegenover de klassieke tentoonstellingsvorm en de bijbehorende etiquette stelt hij een meer theatrale en sociale ervaring. Hij ziet kunst als iets wat kunstenaar en publiek samen maken, liefst buiten de muren van een tentoonstellingsruimte en zo laagdrempelig mogelijk. Door de afstand tussen kunstenaar en toeschouwer door middel van gezamenlijke sociale ontmoetingen te verkleinen, wordt hedendaagse kunst toegankelijker gemaakt. Empathie en compassie zijn voor hem noodzakelijk. *'It's not what you see that is important, but what takes place between people'*, aldus Tiravanija.[52] Hij legt de nadruk op de mens en wil mensen weer bij elkaar brengen door ze met elkaar te verbinden, waarbij de kunstenaar als facilitator optreedt.

Bourriaud stelt dat mede door de opkomst van de informatie- en communicatietechnologie, de grens tussen kunstenaars en toeschouwers in de artistieke kunstpraktijk steeds verder zal vervagen. Het zal nodig zijn om de rol van de kunstenaar als enige maker van een kunstwerk ter discussie te stellen om daarvoor in de plaats van een nieuwe invalshoek uit te gaan, namelijk dat kunst gecreëerd wordt in samenwerking met beschouwers en publiek in openbare ruimtes in plaats van in de privéruimte van het atelier van de kunstenaar.

[52] www.stedelijk.nl/tentoonstellingen/tomorrow-is-the-question-rirkrit-tiravanija

Samengevat stelt de *relationele esthetiek* van Bourriaud, die kenmerkend is voor het sociale kunstdiscours, dat kunst nieuwe harmonieuze verbindingen tussen mensen tot stand kan brengen. (Trienekens en Postma 2010, 23) Bourriaud ziet de verschuiving naar *Relational Art* als zeer democratisch: '*What strikes us in the work of this generation of artists is, first and formost, the democratic concern that informs it.*' (Bourriaud 2002, 57)

Kunsthistoricus Janneke Wesseling stelt in haar dissertatie[53] dat naar de visie van Bourriaud 'het relationele kunstwerk een moment van ontmoeting is en dat de structuur van een relationeel kunstwerk als ontmoetingsplek twee belangrijke kenmerken heeft, namelijk een collectief publiek en convivialiteit.' (Wesseling 2013, 156) Ze vraagt zich naar aanleiding daarvan af *hoe* de participatie aan het kunstwerk in zijn werk gaat en *wie* erin participeren. 'Is het daadwerkelijk zo dat iedereen eraan mee kan doen?' (Wesseling 2013, 156) Na analyse van een aantal relationele projecten concludeert Wesseling, dat de mate waarin en de wijze waarop het publiek participeert aan de verschillende relationele kunstwerken sterk kan verschillen: van het drinken van een kopje koffie dat onbewust bijdraagt aan een kunstpraktijk tot het bewust deelnemen aan een discussie als onderdeel van een kunstmanifestatie. (Wesseling 2013, 189 -190)

Volgens Bishop gaat het bij relationele kunst om *letterlijk* participeren in *intersubjectieve* relaties en ligt de nadruk op het *gebruik* van het kunstwerk. (Bishop 2004, 109 in Wesseling 2013, 191) Bishop verschilt daarin van mening met Bourriaud. Volgens haar gaat het bij participatieve kunst juist om politieke en maatschappelijke betrokkenheid. In haar boek *Artificial Hells* (2012) toont ze een voorkeur voor performancekunst die confronteert, choqueert en/of verwart en daarmee uitdaagt om te participeren. Altena betoogt dat Bishop daarmee 'een zwakke plek van veel *community art* onthult'. Hij benadrukt dat, om 'mensen te verbinden', doorgaans een zachte strategie zal worden gekozen en meestal niet de confrontatie wordt aangegaan. Een harde confrontatie sluit immers het vinden van een gemeenschappelijke binding tussen deelnemers eerder af, dan dat het binding mogelijk maakt. (Altena 2016, 43) Daarmee heeft Altena een sterk punt, alhoewel hij het niet met bewijs onderbouwt. Het zal mede afhangen van de doelstelling en de context van de kunstpraktijk of voor een 'zachte' of 'harde' aanpak gekozen moet worden. De provocerende kunstpraktijk *Please Love Austria* (2000) van de Duitse kunstenaar Christoph Schlingensief, in het kader van discussies over het verblijf van buitenlanders in Oostenrijk, was bijvoorbeeld een harde confrontatie met een ongekend groot effect.[54]

Met participatieve kunstpraktijken wordt een richting ingeslagen die afwijkt van de gevestigde visie op autonome kunst. Het roept vragen op als hoe en volgens welke criteria *Relational Art* te beoordelen is als kunst en of de kunstvorm daadwerkelijk de beoogde sociale effecten tot stand kan brengen.

[53] Titel van de dissertatie: 'De volmaakte beschouwer: de ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica'. Publicatie in 2013.
[54] www.schlingensief.com/projekt_eng.php?id=t033

De Amerikaanse kunsthistoricus Grant Kester is de pleitbezorger van de zogenoemde *Dialogical Art*. Hij constateert dat in de tweede helft van de twintigste eeuw *conversatie* onderdeel wordt van de artistieke praktijk, die buiten het atelier in dialoog tot stand komt. (Kester 2004) Hij baseert zich op het gedachtengoed van de Russische filosoof en literatuurtheoreticus Mikhail Bakhtin, die het kunstwerk opvat als een *conversatie:* een plek van verschillende meningen, interpretaties en gezichtspunten (Kester 2005)[55] In zijn veelvuldig geciteerde boek *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004) constateert Kester dat er een toenemend aantal kunstenaars en kunstenaarscollectieven is dat het faciliteren van dialoog tussen verschillende groepen mensen belangrijker vindt dan het traditionele maken van objecten. Daarbij kiezen deze kunstenaars voor een performatieve en een procesgerichte benadering. (Kester 2004, 1) Een illustratief voorbeeld daarvan is het werk *Floating Dialogues* van de Oostenrijkse kunstenaarsgroep *Wochen Klausur*. (1993) Tijdens een boottocht op het meer van Genève spraken speciaal daarvoor uitgenodigde politici, journalisten, sekswerkers en activisten met elkaar over een interventie in het drugsbeleid. De boot fungeerde als het ware als een 'vrije ruimte' waar iedereen gelijk was en vrijuit kon spreken met betrekking tot de gesignaleerde problematiek. De participanten werden uitgedaagd om vaste identiteiten en stereotype beelden ter discussie te stellen, waardoor gezamenlijk nieuwe mogelijkheden ontdekt konden worden, hetgeen uiteindelijk heeft geleid tot het beoogde resultaat: een concrete interventie die zou bijdragen aan de aanpak van het gesignaleerde sociale probleem. Er kan van een bijzondere kunstvorm worden gesproken, aldus Kester, waarbij de traditionele kunstenaarsmaterialen als verf, canvas of marmer zijn vervangen door sociaal-politieke verhoudingen. (Kester 2004) *Floating Dialogues* is illustratief voor de werkwijze van *Wochen Klausur* om tot concrete voorstellen te komen die gericht zijn op *'small, but effective improvements to socio-political deficiences'*, alsmede hun visie op de inzet van de creativiteit van de kunstenaar bij de uitvoering: *'artistic creativity is no longer seen as a formal act but as an intervention into society'*.[56]

[55] Mikhail Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity" and "Art and Answerability" in *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M.M. Bakhtin, edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translated and notes by Vadim Liapunov, supplement translated by Kenneth Brostrom (Austin: University of Texas Press, 1990)

[56] www.wochenklausur.at/index1.php?lang=en;

Afbeelding 2.6 De *Floating Dialogues* boot van *Wochenklausur*

Kester omschrijft de essentie van *Dialogical Art* als de *interactie* tussen kunstenaar, deelnemers en de context waarbinnen samengewerkt wordt. Het gaat volgens hem om uitwisseling en dialoog, de *dialogische esthetiek*. Evenals Bishop verschilt hij daarin van mening met Bourriaud, die stelt dat het gaat om de *ontmoeting* en daarvoor de term *Relational Aesthetics,* relationele esthetiek gebruikt. Kester noemt twee belangrijke aspecten om deelnemers iets te laten ondergaan bij deze participatieve kunstvormen: *gelijkwaardigheid* en *gelijkwaardige interactie*. Het gegeven dat iedereen gelijk is, hetgeen tot uitdrukking komt in het participatieve proces, zorgt voor een gevoel van solidariteit onder participanten en voor *empathisch vermogen*. *Empathie* is geworteld in het feministische *connected knowing*. Daarmee wordt bedoeld dat je je kunt verplaatsen in het leven van een ander. (Van Erven 2013, 40; Kester 2005; Kester 2004, 115-116) *Empathie* is volgens Kester van groot belang bij het kunnen overbruggen van verschillen tussen mensen. In tegenstelling tot gebruikelijke kunstvormen waarbij de dialoog met het publiek aan de hand van het object als eindresultaat wordt opgewekt, wordt bij *Dialogical Art* de dialoog onderdeel van het kunstwerk zelf en is daarmee medebepalend voor het eindresultaat. Dialogische kunstpraktijken, aldus Kester, dagen daarmee de heersende 'anti-discursieve consensus' van de twintigste -eeuwse avant-garde kunstenaars en critici uit. Deze consensus gelooft dat het de rol van kunst is om het publiek te 'schokken' om ze daarmee een nieuw perspectief te bieden op de door de massamedia

opgedrongen kunstmatige percepties. Dialogische praktijken doen hetzelfde, echter niet door een eenmalig en direct 'schokeffect', maar door de dialoog in te zetten in een dergelijk veranderingsproces, aldus Kester. (Kester 2004) Voor Kester hoeft kunst dus niet 'uit te dagen', te 'schokken' of te 'schuren', terwijl Bishop juist wel die mening is toegedaan. Voor haar is dat juist een voorwaarde van kunst. Kester is van mening dat Bishop een scherp onderscheid wil maken tussen 'esthetische' projecten, die *provocative*, *uncomfortable* en *multilayered* zijn en 'activistische' werken die *predictable*, *benevolent*, en *ineffectual* zijn. (Kester 2011, 30–31) Kester had echter bij voorkeur gezien dat ze alternatieve opvattingen over esthetiek had overwogen, die voortkomen uit ethisch verantwoorde sociale praktijken waarin de kunstenaar de gezamenlijke productie van werk faciliteert. De nadruk op artistieke autonomie, geschoktheid en verstoring van de beschouwer, versterken slechts het kapitalistische systeem dat gebaseerd is op individualisme en spektakel, aldus Kester. (Heartney 2012, 69) Bishop voert daartegen aan dat het veld wordt gekenmerkt door het afzweren van esthetische oordelen ten gunste van een 'christelijke' samenwerkingsethiek, waardoor deze kunstvorm niet in staat was om interessante kunst te produceren of disruptieve politieke uitspraken te doen.

In *The One and the Many; Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011) breidt Kester zijn definitie van 'dialogische praktijken' uit door te pleiten voor collaboratieve, politiek geëngageerde kunstpraktijk, waarbij de grens tussen gemeenschapsactivisme en artistieke productie vervaagt. Hij doet daarmee recht aan de sociale en artistieke dimensie die kenmerkend zijn voor deze kunstpraktijken. Kester geeft in dit boek een breder en meer globaal overzicht van collaboratieve kunst van bekende individuele kunstenaars en collectieven, die tot de *mainstream* van de officiële kunstwereld behoren; hij richt zich echter voornamelijk op minder bekende kunstenaars, die daar niet toe behoren. Hij onderzoekt kunstpraktijken in onder andere Duitsland, India en Myanmar en constateert dat deze vaak overlappen met de activiteiten van andere activistische organisaties en bewegingen als NGO's, activisten en stedenbouwkundigen. (Kester 2011) Hij neemt daarbij een belangrijke verandering waar in de hedendaagse kunstpraktijk, waarbij conventionele begrippen als esthetische autonomie opnieuw worden opengebroken en geherdefinieerd. Kester is, voor zover mij bekend, een van de eersten en weinigen die juist participatieve kunstpraktijken waardeert die geen relatie hebben met de kunstwereld. (Kester 2011, 76–84)

Kester betoogt dat deze participatieve vorm van kunst verschilt van meer gebruikelijke vormen maar ook van andere vormen van activisme. (Kester 2004) Hij signaleert enkele opvallende verschuivingen in de hedendaagse kunst, waarvan de drie belangrijkste zijn: de verschuiving van object- naar proces gerelateerde kunstpraktijken, de toenemende interesse voor interactie met de beschouwer, en het veranderende concept van de esthetische ervaring: van een onmiddellijke naar een langdurige ervaring. In zijn *Dialogical Art* ziet hij deze kenmerken terug. Het toont volgens hem aan dat er een paradigmaverschuiving noodzakelijk is, aangezien het een andere manier van

denken over kunst betreft. Het gaat om een kunstbegrip dat de sociale dimensie van kunst niet loskoppelt van de artistieke maar beide integreert, en dat proces niet van product onderscheidt maar beide dimensies als één geheel ziet. (Van Erven 2013, 134) Daarnaast signaleert hij dat deze verschuivingen vragen om een andere manier van beoordelen[57]. (Kester 2004, 11)

Bovendien kan als vierde belangrijke kenmerkende verschuiving binnen participatieve kunst de zich doorzettende trend van *site specific* uitvoeren van kunst in de publieke ruimte worden genoemd.

De term *site specific* is afkomstig van de Amerikaanse kunsthistorica en curator Miwon Kwon. Zij concludeert dat, doordat het kunstwerk zich van het museum heeft verplaatst naar de openbare ruimte, *site* meer is dan alleen een fysieke plek en om die reden bekeken moet worden vanuit andere perspectieven, zoals de sociale en publieke ruimte en de Ander. (Kwon 2002) Ze benadrukt daarmee het belang van aandacht voor de context van het kunstwerk. In haar boek *One place after Another; Site-specific Art and Locational Identity* (2004) bespreekt ze de ontwikkeling van *site-specific art* vanaf de jaren zestig van de twintigste eeuw. Aanvankelijk had *site* de betekenis van de fysieke locatie in een galerie of museum die daarna verschoof naar die van *site* als het systeem van sociaaleconomische relaties in de openbare ruimte. Kwon bekijkt een *site* vanuit deze invalshoek als een zogenoemde *ruimtelijk-politieke problematiek,* waarbij ideeën over kunst, architectuur en *urban design* worden gekoppeld aan theorieën met betrekking tot de stad als sociale en publieke ruimte. (Kwon 2004, 3) In haar genealogie van *site specifity* in de kunst sinds de jaren zestig van de vorige eeuw merkt Kwon op dat veel participatieve kunstprojecten zich bezighouden met machtsverhoudingen en pogen om de politieke macht van gemarginaliseerde groepen te vergroten door mensen te betrekken bij het proces van het creëren van hun eigen culturele representaties. Kwon definieert een *site* vervolgens als '*a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate in which art took on a social function*'. Vanwege de genoemde kenmerken vraagt deze vorm van publieke kunst om een *bottom-up* benadering, met de kunstenaar in een rol die overeenkomt met de door Lacy aangeduide figuur van *change agent* die sociale rechtvaardigheid nastreeft. (Schubert 2012, 89) Kwon koppelt *site specificity* logischerwijs aan het begrip *community*. Ze ziet duidelijke veranderingen voor kunstenaars die het atelier als werkplek verlaten en ervoor kiezen *site specific* te gaan werken. De *site* transformeert het werk van de kunstenaar van een 'sedentair naar een nomadisch model.' (Kwon 2004, 4) Het vraagt om een geheel andere manier van werken en om fysieke verplaatsing van de kunstenaar. Als onderdeel van het werk van de kunstenaar bij *site specificity* ziet Kwon het voeren van vele gesprekken, het maken van contractuele overeenkomsten, het doen van uitgebreid onderzoek naar de diverse specifieke aspecten van de *site*, naar de sociale relevantie van de opdracht en de vele

[57] In een later stadium zal aan de beoordeling van participatieve kunstpraktijken uitgebreider aandacht worden besteed.

afspraken met onder andere kunstenaars, curatoren en educatieve medewerkers die gezamenlijk met de kunstenaar het werk tot stand zullen brengen. Dergelijke kunstpraktijken zijn zeer tijdrovend, waarbij de *site* op verschillende manieren bij het werk betrokken wordt. In tegenstelling tot de gebruikelijke afwezigheid van de kunstenaar bij de presentatie van een kunstwerk in de galerie of het museum, is de aanwezigheid van de kunstenaar een absolute voorwaarde geworden voor de uitvoering en presentatie van *site*-gerichte projecten. (Kwon 2002, 46,47)

Kwon signaleert dat de nadruk bij het huidige patroon van commodificatie[58] niet langer gebonden is aan het produceren van dingen, maar wordt gedefinieerd in relatie tot de dienstverleningssector en managementindustrie. Voor de kunstenaar houdt dit in dat hij nu esthetische, vaak 'kritisch-artistieke' diensten biedt in plaats van het produceren van objecten. De eerdergenoemde kritische museum performances van de Amerikaanse neo-conceptuele en feministische kunstenaar Andrea Fraser zijn een uniek voorbeeld van deze verschuiving. Een ander treffend voorbeeld is Fraser's kunstpraktijk waarin ze zichzelf als kunstenaar/consultant uitleent aan een verzekeringsmaatschappij voor het verlenen van *interpretive* en *inventionary* diensten. Ze benadrukt met deze kunstpraktijken dat de condities van de artistieke productie en de receptie van kunst aan het veranderen zijn, zowel wat betreft de inhoud als de structuur. (Kwon 2002, 50) Terwijl de aard van de traditionele artistieke praktijk, volgens een uitspraak van de Amerikaanse beeldhouwer Richard Serra, kon worden herleid tot fundamentele handelingen als hakken, splijten, rollen, vouwen en snijden, is in de huidige situatie een andere serie werkwoorden noodzakelijk namelijk onderhandelen, coördineren, onderzoeken, promoten, organiseren, interviewen. (Kwon 2004, 51) Iedere *site specific* kunstpraktijk is uniek en kan niet herhaald worden, gezien de specifieke omstandigheden en kenmerken van iedere *site*. Door deze methodologische en procedurele veranderingen staat de centrale positie van de kunstenaar als de 'grondlegger van betekenis' weer in de belangstelling, zelfs wanneer het auteurschap is gedeeld in de samenwerking met anderen of wanneer de kunstenaar zijn eigen auteursrol problematiseert. (Kwon 2004, 51)

Community en representatie

Kwon betoogt dat een *community* niet, zoals regelmatig voorkomt, gezien moet worden als eenduidig en als een groep waarin het gemakkelijk is om tot overeenstemming te komen. Kunstenaars moeten volgens haar, om die reden, juist de *impossibility of total consolidation, wholeness and unity* overbrengen. Een *community* moet niet gezien worden als 'een bestaande sociale relatie', maar als een *call or appeal to collective praxis*. Op deze wijze kan *community based art* gezien worden als een projectieve onderneming waarin door een kunstenaar of kunstorganisatie een tijdelijke *community* kan worden vormgegeven binnen een specifieke context. Een te gemakkelijke koppeling tussen identiteiten van participanten en specifieke sociale aspecten kan een onjuiste representatie tot gevolg hebben dat imagoversterkend werkt, in plaats van imagoveranderend. (Kwon 2004, 153)

Zowel Kester als Kwon zien het gevaar van de kunstenaar die zich de houding aanmeet van 'gedelegeerde met het recht van spreken namens de community', waardoor een verkeerd beeld van de betreffende *community* ontstaat.

Kwon is sceptisch over kunstpraktijken met deelnemers die lid zijn van een bepaald bestaand collectief, bijvoorbeeld een huurdersvereniging. Ze betoogt aan de hand van voorbeelden dat dit leidt tot 'voorspelbare' projecten die het bestaande gevoel van identiteit van de deelnemers versterken en het hen niet mogelijk maken om kritisch buiten de kaders te denken teneinde tot andere zienswijzen te komen. (Kwon 2004, 159) Ze is daarnaast de mening toegedaan dat kunstpraktijken, die zich richten op collectief ervaren vormen van onderdrukking, het risico lopen om de status van hun deelnemers als *victimized yet, resilient* te versterken of ze te reduceren tot *ciphers of resistance.* (Kwon 2004, 146) Kester daarentegen ziet in wat hij *politically coherent communities* noemt, goede mogelijkheden om door middel van dialogische ontmoetingen nieuwe en onverwachte vormen van kennis te produceren. Hij noemt als voorbeeld het *'La Familia'*-project (1999) met een groep migrerende Mexicaanse landbouwwerkers. Door zich niet op te stellen als avant-garde kunstenaar maar als samenwerkingspartner die zich openstelt voor hun specifieke geschiedenissen en geleefde ervaringen, ontdekte de jonge kunstenaar Cristen Crujido een aantal gemeenschappelijke waarden, normen en gewoontes onder de Mexicaanse migranten. Het mondde uit in het gezamenlijk ontwerpen van een zogenaamd *milagro*-altaar als belangrijke verbinder met hun familie en vrienden in Mexico. (Kester 2011, 163–64) Het project toont aan dat collectieve identiteit niet altijd essentialiserend is of hoeft te zijn.

Kester betoogt naar aanleiding van een aantal door hem onderzochte kunstpraktijken, dat kunstenaars kritisch moeten denken over de complexe dialogen die noodzakelijk zijn bij het grensoverschrijdend werken ten aanzien van verschil en macht. Hij refereert aan het werk van de Franse socioloog Pierre Bourdieu rond de processen van 'afvaardiging' als kunstenaar namens een specifieke groep mensen, en wijst op de ethische dilemma's die kunstenaars zullen tegenkomen wanneer ze buitengesloten *communities* willen *empoweren* of een stem willen geven. Hij geeft een kritische analyse van het project *Soul Shadows* (1993) van de in New Orleans woonachtige Amerikaanse kunstenaar Dawn Dedeaux, om ethische dilemma's te laten zien die kunstenaars kunnen tegenkomen. Dedeaux' kunstpraktijk toont de uitdagingen van *Dialogical Art*- kunstenaars wanneer ze grensoverschrijdend werken tussen klasse en ras. (Kester 2004) *Soul Shadows: Urban Warrior Myths*[59] is een enorme installatie van tientallen monitors en veiligheidscamera's, muurbedekkende foto's, muziek en video's in een speciaal ontworpen architecturale omgeving. De installatie is voortgekomen uit de participatie

[58] Commodificatie is een term die betrekking heeft op het proces dat verschillende goederen, diensten, ideeën en denkbeelden handelswaar worden (als een commodity= handelswaar, goederen), maar dat eigenlijk niet zijn. www.dfbonline.nl/begrip/19090/commodificatie gezien 09 juni 2018.

[59] www.dawndedeaux.net/press-soul-shadows---urban-warriors.html

van Dedeaux in een kunstproject in de gevangenis in New Orleans, waar ze met vaak jeugdige delinquenten werkte aan kunstprojecten zoals videoproductie, het maken van maskers en de creatie van kunstenaarsboeken. Ze ontwikkelde het idee voor een multimedia-installatie die blanke bezoekers zou helpen om empathie te ontwikkelen voor de gevangeniscondities waar de vaak jonge gevangenen mee geconfronteerd werden. Tegelijkertijd moest het als een morele profylaxe voor jonge zwarte mannen werken, die na het zien en horen van het berouw van de delinquenten hopelijk het roer zouden omgooien teneinde op het rechte pad te blijven. De reacties in de pers op de kunstpraktijk waren voornamelijk positief vanwege Dedeaux' lef en de uitdagingen die ze met deze kunstpraktijk zowel inhoudelijk, als wat betreft de wijze van presenteren was aangegaan. Kester betoogt dat Dedeaux in deze kunstpraktijk conservatieve opvattingen representeert over ras, klasse en armoede zonder deze te onderwerpen aan een bredere politieke of economische analyse, hetgeen naar zijn mening vernietigend is voor de gemeenschap die ze hoopte te helpen. *Soul Shadows* toont weinig besef voor het feit dat justitie voor vele gekleurde mensen een verre van neutrale scheidrechter is, wat gezien moet worden als op ras gebaseerde onrechtvaardigheid en onderdrukking. Kester concludeert dat het uitlichten van een specifieke categorie uit het dominante politieke discours, zoals in dit geval gekleurde mensen, als effect heeft dat de doelgroep als 'onvolmaakt' maar tevens als 'vervormbaar' wordt gezien. De interviews met delinquenten tonen nadrukkelijk het berouw, de erkenning van schuld en hun eigen verantwoordelijkheid daarvoor. Zoals een van de flyers vermeldt: [...] *The artist reveals her belief that within each of us there is the potential for transformation.* Er wordt echter met nadruk gepoogd om op preventieve gronden jonge gekleurde mensen te bereiken. (Kester 2004)

Soul Shadows roept bij Kester vragen op met betrekking tot een aantal ethische aspecten in relatie tot de representatie van de betreffende doelgroep. Het betreft vragen zoals: hoe kunnen door de kunstenaar (in dit geval Dedeaux) de grenzen van de kunstpraktijk worden vastgelegd, wat betekent de betreffende kunstpraktijk voor de ethische en dialogische relatie met de gekozen achterban of de subsidieverstrekkende organisaties, welke vormen van kennis zijn legitiem en welke worden verondersteld niet te behoren tot de gespecialiseerde kennis van de kunstenaar. (Kester 2004)

Uit de besproken voorbeelden wordt duidelijk dat participatieve kunstpraktijken gedurende het gehele proces om veel reflectie vragen, gezien de ethische vraagstukken die ermee gepaard gaan. Hij suggereert om het stellen van een eenvoudige vraag te overwegen: *'are we here to speak 'for', 'through', 'about' or 'with' the communities we are working with.'*

Kester is van mening dat de potentiële moeilijkheden die uit deze projecten naar voren komen, verergerd worden door de huidige trend in de huidige *community-based art practice* van de kunstenaar als 'rondtrekkende professional'. Om door middel van dialoog tot een standvastige relatie te komen is tijd en ruimte nodig die bij deze manier van werken ontbreekt, aldus Kester. (Kester 2004)

In het voorwoord van de nieuwste druk van *Conversation Pieces* (2012) constateert Kester gedurende de laatste tien jaar een intensivering van verschillende vormen van politieke weerstand tegen een aantal aspecten en de daaruit voortvloeiende gevolgen van het neoliberalisme, zoals in de *Occupy*-beweging, en tegen corrupte en autoritaire regeringen in het Midden Oosten. Hij benadrukt dat de sociale media daarbij een belangrijke rol spelen en betoogt dat deze media ondanks hun tactische waarde, het paradoxale effect hebben mensen van elkaar te isoleren door een verkeerde sociale omgang, waardoor we het risico en de kwetsbaarheid van de echte daadwerkelijke aanwezigheid *'in real time'* tenietdoen. Dat is voor hem de reden dat 'the aesthetics of the face-to-face encounter remain central to my research'. (Kester 2012, XX)

Vormen van participatieve kunstpraktijken en de rol van de kunstenaar

Uitgaande van de vier hierboven genoemde verschuivingen binnen de hedendaagse kunst: van object- naar procesgericht, van de kunstenaar als *lone genius* naar het werken in interactie met de beschouwers, van onmiddellijke naar langdurige esthetische ervaringen en van werken in het atelier naar *site specific* of contextgericht werken in de samenleving, komt Bishop tot het onderscheid tussen twee vormen van participatieve kunstpraktijken. Ze benoemt ze als de *authored tradition*, waarbij de kunstenaar tracht om door interventies deelnemers uit te dagen en te 'ontwrichten', en de zogenaamde *de-authored lineage,* waarbij door gezamenlijke creativiteit op constructieve wijze verbeteringen tot stand gebracht kunnen worden. (Bishop 2006a, 12) Bij de eerste vorm neemt de kunstenaar een bepalende rol in en zijn de deelnemers volgend. Bij de tweede vorm worden deelnemers uitgedaagd een daadwerkelijke bijdrage te leveren.

Eugène van Erven, hoogleraar *Media, Performance and the City* en artistiek directeur van het *International Community Art Festival* (ICAF) Rotterdam noemt deze twee kanten van het brede spectrum van kunstpraktijken de *softcore* projecten en de *hardcore* projecten, waarbij het project door de deelnemers gezamenlijk wordt aangestuurd. (Van Erven 2010, 10) Deze termen zijn vergelijkbaar met de *authored tradition*, respectievelijk *de-authored lineage*. Het valt op dat Bishop bij dit laatste type kunstpraktijk aangeeft dat het gaat om 'gezamenlijke creativiteit', maar het is onduidelijk wie daarmee bedoeld worden. Van Erven geeft bij deze kunstvorm aan dat de deelnemers de kunstpraktijk aansturen. Beiden lijken daarmee de rol van de kunstenaar te onderschatten. Uit onderzoek blijkt dat de kunstenaar altijd betrokkenheid blijft houden bij de kunstpraktijk, ondanks een meer bepalende rol van deelnemers, omdat het naar zijn opvatting tot zijn verantwoordelijkheid behoort. (Heijnen 2015, 138)

Volgens Bishop lijkt sociaal-geëngageerde kunst als kunst snel tekort te schieten, aangezien er een te grote nadruk ligt op het ethische aspect. (Bishop 2006, 180-182) Ze benadrukt dat participatieve kunst moet voldoen aan *kunst-kritische* eisen en daarop getoetst moeten kunnen worden. Ze erkent de sociale ambities van dergelijke praktijken, maar benadrukt het belang van zowel sociale effecten als van artistieke kwali-

teit. (Bishop 2006, 183) Participatieve kunstpraktijken moeten niet alleen gewaardeerd worden op ethische oordelen ten aanzien van werkprocedures en de intenties van de kunstenaar. Volgens Bishop moet de ideale kunstpraktijk zich niet beperken tot politieke correctheid, uitnodigend zijn en plezier geven, maar tegelijkertijd ook uitdagen, confronteren, ter discussie stellen of afwijzen. Beide aspecten moeten in consensus samenkomen. Ze citeert Rancière ter verduidelijking van haar mening *'the aesthetic doesn't need to be sacrificed at the altar of social change'*. (Bishop, 2006, p. 183) Participatieve kunstpraktijken vragen met andere woorden om een balans tussen het ethische en esthetische, tussen het sociale en het kunstaspect.

Zoals uit bovenstaande opvattingen van Bishop en Kester duidelijk wordt is het geen gemakkelijke opgave om participatieve kunstpraktijken juist te duiden. Uit de goed gedocumenteerde discussies tussen beide onderzoekers komen de uiteenlopende visies over de rol van ethiek en esthetiek in de relatie tussen individuele kunstenaar(s) en participanten duidelijk naar voren. (Lowe 2012, 3; Chrissy Tiller 2013, 47–48)

Samengevat is de zorg van Bishop dat de esthetiek vaak wordt opgeofferd aan een *'generalised set of ethical precepts'*. Daarmee wordt het kunstwerk in het grijze gebied gelaten van *'useful, ameliorative and ultimately modest gestures, rather than the creation of singular acts that leave behind them a troubling wake.'* (Bishop 2012b, 23; Chrissy Tiller 2013, 48) Kester benadrukt juist het belang van dialogische praktijken, die niet door een eenmalig en direct 'schokeffect', maar door het inzetten van de dialoog eenzelfde veranderingsproces in gang kan zetten. (Kester 2004)

Gebruikmakend van deze twee tegenovergestelde standpunten heeft de Britse onderzoeker Toby Lowe[60] een model ontwikkeld dat zich richt op de rol van de participanten, het auteurschap van het werk en de ethiek van de participatie. De opvattingen van Kester vat hij in het model als volgt samen: deelnemers worden betrokken bij 'het vormgeven van het onderzoek, ze worden gezien als mede-auteur van het werk en worden uitgenodigd om bij te dragen via *informed consent* en *'ongoing negotiation about the content and direction of the process'*.
Bishop's model legt volgens hem de focus op de individuele kunstenaar terwijl de participanten over het algemeen het 'materiaal' vormen voor het werk van de kunstenaar. Het ethische aspect van participatie is de toestemming die participanten daarvoor hebben gegeven.

[60] Toby Lowe is Senior Research Associate bij het Centre for Knowledge, Innovation, Technology and Enterprise van Newcastle University, Groot-Brittannië. Hij was Chief Executive of Helix Art tot 2015.

Afbeelding 2.7 Quality Framework for Participatory Arts, Toby Lowe, 2012[61]

Het model geeft het spectrum van de twee visies helder weer. Participatieve kunstpraktijken kunnen in het spectrum 'Kester-end', in het centrum, of 'Bishop-end' geplaatst worden. Duidelijk wordt dat voor de beoordeling van kwaliteit van de diverse typen projecten verschillende kritische kaders nodig zijn, die worden afgestemd op de projecten. Het spectrum kan helpen om een kritische dialoog tot stand te brengen. (Lowe 2012)

Een ander kritiekpunt op participatieve kunstpraktijken dat regelmatig naar voren komt, is dat onjuiste verwachtingen worden geschapen ten aanzien van verschillende instrumentele effecten van dergelijke kunstpraktijken. (Heijnen 2015, 101; Otte 2015) In haar dissertatie *Binden of Overbruggen? Over de relatie tussen kunst, cultuurbeleid en sociale cohesie* toont onderzoeker Hanka Otte bijvoorbeeld aan dat de veronderstelling van de overheid dat kunst sociale cohesie bevordert, genuanceerd bekeken moet worden. Dit verwachte sociale effect is voor overheden een van de legitimeringsgronden om kunstparticipatie te bevorderen. Uit het onderzoek blijkt echter dat het gewenste overbruggende effect tussen specifieke doelgroepen binnen een bepaalde sociale of geografische context alleen onder bepaalde voorwaarden kan plaats hebben. 'Daarbij speelt de kwaliteit van de kunstuitingen een belangrijke rol: zij moeten voldoende artistieke zeggingskracht hebben om de perceptie van de deelnemer of toeschouwer uit te dagen. Met andere woorden: om te overbruggen is confrontatie nodig.' (Otte 2015, 263) Otte pleit ervoor dat beleidsmatig de legitimatie van het kunstbeleid niet wordt gezocht in de extrinsieke effecten die het zou kunnen opleveren, maar in de bijzondere eigenschap van kunst om mensen in de samenleving op mogelijke alternatieven te wijzen: kunst weer van middel tot middelpunt van beleid te maken.

Dit terechte pleidooi vraagt om een noodzakelijke 'paradigmawissel' binnen het overheidsbeleid. De afgelopen jaren blijkt onder invloed van het neoliberale beleid de na-

[61] Bron: Lowe, T. A. (2012) Quality Framework for Helix Arts' Participatory Arts Practice

druk vooral op instrumentele effecten van kunst gelegd te zijn. Maar het betreft hier niet alleen het overheidsbeleid. Het vraagt mijns inziens evenzeer om een meer hedendaagse benadering door de kunstwereld zelf ten aanzien van opvattingen over kwaliteit en de diversiteit aan kunstuitingen. In de volgende paragrafen zal dit nader aan de orde komen.

Participatieve kunstpraktijken worden niet altijd positief ontvangen zoals uit bovenstaande naar voren komt. Deze vorm van kunst opereert in een diffuus gebied tussen kunst en leven. (Heijnen 2015) Participatieve kunstenaars onderzoeken en herdefiniëren in hun dagelijks scheppen en herscheppen voortdurend de positie van kunst in de hedendaagse samenleving. Dit daagt hen bovendien uit om tegenstrijdige posities in te nemen: tussen artistieke en sociale processen; tussen esthetiek en functionaliteit; tussen collectief en individueel auteurschap; en tussen intrinsieke en instrumentele waarden. (Heijnen 2015, 101-102) De 'kunst' zit voor de participatieve kunstenaar in het bepalen van zijn keuze in deze posities, die gerelateerd zijn aan zijn identiteit en visie op het kunstenaarschap.

Uit het voorgaande blijkt dat, door de directe relatie aan te gaan met de samenleving, de rol en betekenis van de kunstenaar evenals de kunst zelf grote veranderingen heeft ondergaan.

Kwon is het meest uitgesproken in haar beschrijving over de veranderde rol van de kunstenaar. Zij betoogt dat de rol van de *community artist* zich beweegt tussen die van *cultural-artistic serviceprovider* en *producer of aesthetic objects.* (Kwon 2004, 4)

De Amerikaanse antroploge Kate Crehan biedt met haar *boek Community Art: An Anthroplogical Perspective* een interessante analyse van veertig jaar geschiedenis van de Britse kunstenaarsgroep *Free Form Arts Trust*, die de wereld van de galerie- en museumkunst de rug toekeerde en een belangrijke rol speelde bij het veroveren van een plek voor *community art* in Engeland. (Crehan 2011) De opdracht die de jonge kunstenaars zich bij het stichten van *Free Form* in de jaren zeventig van de vorige eeuw stelden, was uit te vinden op welke verschillende manieren ze hun expertise, opgedaan aan de kunstacademie, konden gebruiken: *'ways of creating art that would bring art's transformative power into the lives of the working-class people'*. Hun doelstelling was: '*Make art that speaks to working class people'* De vraag was echter hoe dit in de praktijk te brengen. (Crehan 2011, 3) De hoofdopgave was om als kunstenaars met gebruikmaking van hun artistieke expertise een manier te vinden waarop ze de kost konden verdienen buiten het galerie- en museumsysteem, waar ze zich tegen verzetten. (Crehan 2011, 29)

De *Free Form* kunstenaars zagen de workshoptechniek als een belangrijke methodiek om de werkende klasse, de *non-experts*, te kunnen bereiken en hun expertise te delen. Door deze werkwijze werden drempels verlaagd of weggenomen en werd het voor hen mogelijk om te participeren in de creatie van kunstwerken. De lokale deelnemers werden medeauteur van het kunstwerk, waardoor het primaat van de kunstenaar als *single creator* werd verschoven. De kunstenaars maakten gebruik van de bijdragen van de participanten vanuit de workshops door deze te vereenvoudigen en te transformeren in een meer overstijgende esthetische taal. Zonder dat zij afzagen van hun eigenaarschap was het van cruciale betekenis voor de lokale bevolking haar eigen bijdrage in het uiteindelijke kunstwerk te kunnen herkennen en het eigenaarschap ervan te claimen. (Crehan 2011, 185)

Crehan signaleert een interessant verschil tussen de esthetische taal van de omgevingsgerichte kunstwerken en de uitvoeringen in bijvoorbeeld festivals. Bij de in de wijk geplaatste kunstwerken is duidelijk de esthetische taal van de kunstenaar te herkennen en in de *performances* de taal van diegenen met wie hij werkte, terwijl in beide vormen van kunstpraktijken dialoog heeft plaats gevonden. Ondanks het feit dat er populistische elementen werden opgenomen binnen de esthetische taal vanuit de kunstwereld, bleef de fundamentele esthetiek van de kunstwereld overheersen, aldus Crehan. (Crehan 2011, 185)

Uit het onderzoek naar de *Free Form*-organisatie wordt duidelijk dat de betreffende kunstenaars zich niet positioneren als *'the vehicle for un unmediated expressivity',* maar gezien kunnen worden als bemiddelaars tussen ten eerste de kunstwereld en de beeldende wereld van de *non-artists,* en ten tweede tussen de community en verschillende overheden en bureaucratische organisaties, die regelmatig drempels opwerpen voor de lokale bewoners, door hun onbekendheid en onervarenheid daarmee. (Crehan 2011, 187)

Het onderzoek van Crehan is een welkome aanvulling op onderzoek naar participatieve kunstpraktijken, in dit geval meer specifiek *community art.* Het werpt een helder licht op de werkpraktijk van kunstenaars die de officiële kunstwereld de rug toekeerden om zich in te zetten voor het toegankelijk maken van kunst in de samenleving. Door voortdurend te reflecteren op hun handelen hebben ze een belangrijke rol gespeeld in het erkennen van de waarde van deze vorm van kunst.

In de volgende paragraaf zal nadere toelichting worden gegeven op deze vorm van participatieve kunst en de spanningsvelden die daarbij ontstaan.

2.6 Over community art, participatieve kunstpraktijken en het ontstaan van spanningsvelden

De late jaren zestig van de vorige eeuw waren het toneel van een politieke, sociale en artistieke omwenteling in Europa, de Verenigde Staten en elders. Vele kunstenaars beantwoordden aan het algemeen overheersende gevoel dat oude patronen en structuren moesten worden veranderd. In toenemende mate voelden ze zich ongemakkelijk met het elitarisme van de traditionele kunstwereld en haar focus op het creëren van galerie- en museumkunst voor de *happy few.* Het heeft kunstenaars aangezet om zich,

mede onder invloed van de wereldwijde economische neergang, meer te gaan richten op de samenleving. Bij het zoeken naar verbindingen met de samenleving zien we in Europa in de jaren zeventig van de vorige eeuw de opkomst van een specifieke vorm van participatieve kunst: *community art*. Binnen Europa wordt de term in de jaren zestig voor het eerst in Groot-Brittannië gebruikt door de *Arts Council England* voor laagdrempelige kunstprojecten met burgers in wijken en buurten, waarvoor de betrokken kunstenaars de *Council* benaderen met subsidieaanvragen. De Britse overheid ziet de inzet van *community art* vooral als middel voor het versterken van burgerschapscompetenties. In België wordt *community art* voornamelijk ingezet vanuit armoedebestrijding en zij krijgt bij decreet ondersteuning vanuit de overheid. *Community art* wordt echter niet in alle geledingen omarmd.[62] Het blijkt een lastige term met wisselende betekenissen en grote verschillen in aanpak 'in praktisch alle landen over de wereld waar het wordt ingezet.' (Van Erven 2015, 407)

In ons land doet *community art* officieel haar intrede rond de eeuwwisseling. (Van Erven 2015, 407)

De wortels ervan zijn volgens Van Erven behalve tot de avant-garde kunstexperimenten van de jaren zestig van de vorige eeuw, ook te herleiden tot het in hoge mate politiek gedreven theater van de jaren zeventig. (Van Erven 2014, 45–46) Vanaf die tijd heeft de *community art* in Nederland altijd sterk de nadruk gelegd op artistieke kwaliteit en heeft ze gepoogd om de sociale dimensies ervan af te zwakken. *Community art* kunstenaars benadrukken in die periode regelmatig: 'We zijn kunstenaars en geen sociaal werkers'. De reden daarvan is de weerstand vanuit de kunstwereld, vanwege de minder positieve herinneringen aan het vormingstoneel uit de jaren zeventig. (Smits 2011, 2) Ook thans benadrukken diverse participatieve kunstenaars nog dat ze geen *community artist* genoemd willen worden vanwege de verwijzing naar het sociale aspect. Ze zijn van mening dat het afbreuk doet aan hun imago als kunstenaar.[63]

De term *community art* wordt in 2003 voor het eerst officieel gebruikt door de Raad voor Cultuur in het Vooradvies voor de beleidsperiode 2005-2008. Een medewerker van de Raad was in Groot-Brittannië in aanraking gekomen met *community art* praktijken die daar werden ingezet in het kader van *social inclusion*. Hij zag sociaal-maatschappelijke overeenkomsten met Nederland en introduceerde de term in ons land. (Van Erven 2015, 407) Ook de Nederlandse overheid signaleert de trend dat kunstenaars zich inzetten bij vraagstukken in de samenleving. In het Vooradvies wordt gesteld dat, ondanks overeenkomsten, *community art* niet te vergelijken is met welzijnswerk, aangezien *community art* de nadruk legt op het ontplooien van artistieke talenten en verbetering van de artistieke vaardigheden van deelnemers. De Raad is positief over *community art* en adviseert als volgt:

[62] An de Bisschop, voormalig directeur van de Vlaamse cultuurorganisatie Démos constateert in 2011 dat de 'hoge kunsten' *community art* nog steeds niet erkennen als een gelegitimeerde kunstvorm en dat de welzijnssector kunst niet erkent als belangrijk voor de ontwikkeling van mensen.

[63] In de gesprekken met kunstenaars tijdens mijn promotieproces heb ik verschillende malen te horen gekregen dat ze geen *community artist* willen worden genoemd vanwege de associatie met sociaal werk hetgeen afbreuk doet aan hun kwaliteit als kunstenaar. Anderen benadrukken daarentegen dat zij daar geen probleem mee hebben.

'Van gemeenten waarin *community arts* activiteiten tot ontwikkeling komen, mag worden verwacht dat zij deze koesteren en ondersteunen. Het is wenselijk dat zij in hun cultuurbeleid inzetten op een aantrekkelijk klimaat met goede faciliteiten voor nieuwe initiatieven zoals *community art*, mede met het oog op doelgroepen die door de traditionele instellingen als Centra voor de Kunsten en amateurkunstverenigingen niet worden bereikt.

De Raad acht het wenselijk dat 'de rijksoverheid een stimuleringsmaatregel ontwerpt die gemeenten ertoe aanzet om kleine, vitale amateur-initiatieven en -organisaties, zoals de wijkgebonden culturele knooppunten en community art activiteiten, op de werkvloer te bevorderen en te steunen.' (Raad voor Cultuur 2003, 7)

Daaruit wordt duidelijk dat de Raad *community art* ziet als onderdeel van amateurkunst en niet van de reguliere kunsten. Trienekens betoogt dat het feit dat de overheid deze vormen van kunst onder amateurkunst of kunsteducatie schaart, ertoe heeft geleid dat ze niet als onderdeel van de reguliere kunst worden gezien. (Trienekens, van Hoorn, en Damen 2006, 17:7)

Na het advies van de Raad voor Cultuur neemt het aantal *community art*-praktijken in sterke mate toe. Ook is er een opvallende veelvormigheid waar te nemen. In de publicatie *Kunst en Sociaal Engagement* introduceert Trienekens als vervanging voor *community art* het begrip sociaal geëngageerde kunst. De bestaande terminologie wekt naar haar mening te veel verwarring. Ze gebruikt het begrip sociaal geëngageerde kunst als 'een containerdefinitie' voor praktijken die aangeduid worden met: sociale sculptuur (Beuys 2004), relationele esthetiek (Bourriaud 2002), nieuw engagement (Pontzen 2000; NAi 2003), ontmoetingskunst (Hagoort 2005), popkunst (Twaalfhoven 2005), gemeenschapskunst of *community art*'. (Trienekens, van Hoorn, en Damen 2006, 17:7)

Het voornaamste overheidsdoel van de inzet van deze sociaal geëngageerde kunstvormen is, in eerste instantie, om een betere interactie tot stand te brengen in de heterogener wordende samenleving, met name in de zogenoemde aandachtswijken in de grote steden.[64] De overheid ziet de inzet van deze kunstvorm als een middel om sociale cohesie te bevorderen, hetgeen aansluit bij het overheidsbeleid. Het versterken van sociale cohesie was synoniem geworden voor integratie, 'liefst via assimilatie – van andersoortige elementen in een gemeenschap die geacht wordt al te bestaan.' (Altena 2016, 33) *Community art* ofwel sociaal geëngageerde kunst wordt daarmee ingezet als een soort wondermiddel voor het bereiken van de participatiesamenleving. Dat heeft geleid tot kritiek op de inzet van deze vorm van kunst die op deze wijze benut zou worden als instrument voor het neoliberale beleid van de Nederlandse overheid. (Altena 2016, 33–34)

[64] Aandachtswijken is een term die in de jaren 1980 gebruikt werd voor om aan te geven dat de kwaliteit van de leefomgeving in een wijk door een cumulatie van problemen flink achterblijft bij die van andere wijken in de betreffende stad.
Bron: www.cbs.nl/nl-nl/achtergrond/2008/29/outcomemonitor-krachtwijken-nulmeting 7

In de loop van de tijd is de inzet van *community art* verbreed naar een scala van andere doelen en doelgroepen zoals ouderen, gezondheid, zorg, duurzaamheid en 'groen'.[65] Zoals Bishop constateert: *'This mixed panorama of socially collaborative work arguable forms what avant-garde we have today: artists using social situations to produce materialized, anti-market, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life.'* (Bishop 2006c, 179)

In 2010 wordt de landelijke organisatie *Community Art Lab XL* (CAL-XL) opgericht, met als doel het productieklimaat te verbeteren en om *community art* in Nederland te professionaliseren, legitimeren en verankeren.[66] De speerpunten in de aanpak zijn netwerkvorming, scholing, onderzoek en documentatie.[67] Onder de gezamenlijke redactie van het Vlaamse kenniscentrum Démos en CAL-XL verschijnt in 2015 de publicatie *Kunst in transitie. Manifest voor participatieve kunstpraktijken*, kortweg 'Kunst in Transitie' (KIT) genoemd. Het Manifest komt voort uit een '*community of practice* – een leergierige gelegenheidsformatie van denkers, doeners en beslissers die de tijd rijp vond voor een constructief-kritische reflectie op de actuele en de potentiële rol van kunst in maatschappelijke ontwikkeling.' (Cleveringa and Van den Bergh 2015, 1) Uit het Manifest wordt duidelijk dat *community art* een professionele ontwikkeling door heeft gemaakt en nu breder ingezet kan worden. Er is om die reden bewust gekozen voor het paraplubegrip *participatieve kunstpraktijken*.

Zoals in hoofdstuk 1 is aangegeven, worden in het document 'Kunst in Transitie' vier karakteristieken van participatieve kunstprojecten beschreven die uit de analyse van de in de *community of practice* onderzochte kunstpraktijken naar voren zijn gekomen: participatieve kunstpraktijken zijn *contextueel*, *artistiek*, *participatief* en *transformatief*.[68]

Een participatieve kunstpraktijk wordt ingezet om een sociaal-maatschappelijk of politiek 'doel' te dienen en kan daarmee instrumenteel worden genoemd. De kunstenaar zet daartoe zijn artistieke kwaliteiten en vaardigheden op autonome wijze in, om tot een aanpak te komen die aansluit bij het beoogde doel, de beoogde deelnemers en bij zijn eigen visie en artistieke opvattingen. Het betekent dat de kunstenaar voortdurend moet balanceren tussen het sociale en het artistieke, tussen het ethische en het esthetische, en daarin een evenwicht zal moeten vinden. Ook de inbreng van de deelnemers in relatie tot de inbreng van de kunstenaar in de samenwerking vraagt om heldere afwegingen. Het is duidelijk dat de kunstenaar voor het kunnen realiseren van een hoogwaardige kunstpraktijk, die aan de verwachtingen van de verschillende

[65] Zie voor de diversiteit aan doelen, doelgroep www.cal-xl.nl/koplopers/
[66] www.bibliotheek.nl/thema/design-en-kunst/community-art/community-art-in-nederland.html
[67] 'CAL-XL werd een taskforce met ZIMIHC, destijds nog steunfunctie van de provincie Utrecht, als projecteigenaar met als partners de landelijke organisaties Kunstfactor en Cultuurnetwerk (nu LKCA), Kunstenaars & Co (nu Cultuur + Ondernemen) en Movisie.'. www.cal-xl.nl/over-calxl/
[68] De vier perspectieven zijn op pagina 10 van de Inleiding al genoemd en toegelicht als specifieke kenmerken van participatieve kunstpraktijken.

partijen voldoet, het noodzakelijke onderzoek zal moeten verrichten en de nodige afwegingen, zoals ethische en esthetische, zal moeten maken. Hij zal zich ervan bewust moeten zijn dat participatieve kunstpraktijken niet alleen maar positieve uitwerkingen kunnen hebben. Er kan ook sprake zijn een negatieve uitwerking op specifieke groepen of individuen, bijvoorbeeld in de vorm van uitsluiting van deelnemers van de sociale groep waartoe ze behoren. Kunstenaars die participeren in kunstpraktijken dienen zich bewust te zijn van de ethische aspecten die hierbij een rol kunnen spelen.

De Nederlandse overheid benadrukt in haar beleid steeds nadrukkelijker het instrumentele aspect van kunst ten koste van het intrinsieke aspect. Kunstenaars worden gezien als specialisten die, op grond van hun competenties en skills, een economisch rendabele bijdrage kunnen leveren binnen tal van maatschappelijke domeinen. (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 22) In het huidige overheidsbeleid wordt het ontwikkelen van creativiteit van grote waarde geacht voor zowel individuen als voor de totale samenleving. (OCW, 2013) Daarmee lijkt de kunstenaar ten onder te gaan in de massa. De WRR benadrukt in haar in 2015 verschenen rapport *Cultuur herwaarderen,* dat de rol van cultuur in deze tijd mede daardoor 'getransformeerd is van iets dat een waarde op zichzelf vertegenwoordigt naar een instrument van vooral lokaal of stedelijk economisch beleid.' (Schrijvers, Keizer, and Engbersen 2015, 95) Hiermee beoogt de Raad een tegengeluid af te geven tegen het regeringsbeleid. Uit haar *Uitgangspuntenbrief Ruimte voor Cultuur: Uitgangspunten cultuurbeleid 2017 – 2020* blijkt dat de minister het advies ter harte neemt. De nadruk van haar beleid blijft onder neoliberale invloed gericht op de maatschappelijke waarde van kunst, die 'ergens' goed voor moet zijn. Ze constateert echter dat cultuur een eigen waarde heeft 'die niet enkel is te vatten in termen van sociale en economische effecten, of verbinding met andere beleidsterreinen' en benadrukt dat uit de intrinsieke waarde van cultuur belangrijke maatschappelijke en economische waarden voortkomen. 'Maar als de kunst en cultuur zélf niet van waarde zijn, dan is het zinloos die verbinding met andere maatschappelijke terreinen te zoeken', aldus de minister. (Bussemaker, 2015, pp. 7-8)

In 2014 komt op initiatief van het ministerie van OCW het tweejarig programma *The Art of Impact* tot stand. 'Het programma onderzoekt en stimuleert kunstprojecten met een duidelijk maatschappelijk effect. Hoe kan kunst verschil maken voor een leefbare wijk en stad, energie en klimaat, zorg, welzijn en lifescience? (Bussemaker 2015, 15) *The Art of Impact* stimuleert de samenwerking tussen kunstenaars en organisaties, die met elkaar maatschappelijke vraagstukken aanpakken. De hieraan verbonden *Impact Award* is voor degenen die deze samenwerking mogelijk maken.[69] *Bij impact gaat het om een duurzame verandering van het systeem rond een maatschappelijk vraagstuk*[70]*. Idealiter is een impactproducent iemand die mensen met invloed binnen de organisatie betrekt zodat het werk van de kunstenaar werkelijk tot verandering leidt.*

[69] theartofimpact.nl/#s10
[70] theartofimpact.nl/#s21

'Kunstenaars vormen de motor voor innovatie, reflectie en het vinden van alternatieve wegen en kunnen daarmee impact maken op de samenleving', stelt het beeldverslag van twee jaar *The Art of Impact*.[71] Deze stelling lijkt anno 2017 stevig post gevat te hebben bij de overheid en in onze samenleving. De nadruk wordt in hoge mate gelegd op de extrinsieke waarden van kunst.

Het eerder aangehaalde document 'Kunst in Transitie' maakt echter duidelijk dat voor participatieve kunstpraktijken nog enige obstakels uit de weggeruimd moeten worden.

In de volgende paragraaf zal specifieker aandacht worden besteed aan de spanningsvelden in onze samenleving met betrekking tot participatieve kunstpraktijken en de relatie tot het eerder besproken kunstdiscours.

2.7 Spanningsvelden in participatieve kunstpraktijken: Artistiek versus sociaal en autonomie versus instrumenteel

Begripsonduidelijkheid is een van de spanningsvelden rondom participatieve kunstpraktijken. Deze verwarring betreft echter vooral het nog regelmatig gebruikte begrip *community art*. De term geeft aan dat het om *kunst* gaat en om een *sociaal aspect*, wat verwarring en tegenwerpingen oproept in de gevestigde kunstwereld, die zich beroept op het gevestigde kunstdiscours waarin de autonomie van de kunstenaar en het kunstwerk centraal staan. Immers, zo is de opvatting: 'De kunst is een domein waar kunstenaars hun eigen vrijheden kunnen uitleven om zo een bijdrage te leveren aan de democratisering van de samenleving.; (Bax 2009, 37) Deze 'eigen vrijheden' lijken in *community art* tenietgedaan te worden vanwege de als instrumenteel beschouwde inzet van kunst in een gemeenschap, waarmee effecten worden beoogd in de betreffende gemeenschap. Het beoogde 'nut' van de betreffende kunstpraktijk druist volgens vele kunstenaars en critici in tegen de autonomie van de kunstenaar en van de kunst. Het wordt om die reden als onwenselijk geacht om kunst in te zetten voor het bereiken van door de overheid wenselijk geachte doelstellingen, zoals sociale cohesie.

De vraag die hier speelt is wat precies bedoeld wordt met het begrip *autonomie*,[72] aangezien dat voor interpretatie vatbaar is. In de inleiding is duidelijk geworden dat volgens Gielen et al. autonomie niet betekent dat 'kunstenaars zich afzijdig houden van de politiek-maatschappelijke context, maar dat de definitie, de afbakening en de beoordelingscriteria van de kunst ontwikkeld worden *binnen de kunst zelf*.' Ze achten dit vrijgesteld zijn van economische, politieke en religieuze conditionering zelfs noodzakelijk voor welke vorm van creativiteit dan ook. Ze suggereren bovendien het instellen van een dergelijke autonome ruimte 'als vrijplaats om alles wat is, ook altijd anders te kunnen en *mogen* denken.' (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 79)

[71] theartofimpact.nl/#s9

[72] Het begrip autonomie wordt toegeschreven aan de Franse dichter, schrijver en criticus Théophile Gautier (1811-1872), die ermee wilde uitdrukken dat kunst niet noodzakelijkerwijs een didactisch of moreel ondersteunende functie hoefde te hebben, maar met een puur artistieke motivatie genoeg gelegitimeerd was.

Binnen de officiële kunstwereld wordt tegenover *autonome* kunst, *instrumentele* kunst gesteld. Deze termen vragen om een nadere toelichting. Onder *autonome* kunst wordt kunst verstaan die geen ander doel heeft dan het kunstwerk zelf, dat is voortgekomen uit de verbeelding van de kunstenaar en volgens zijn eigen wetten en regels. Een goed voorbeeld van autonome kunst is bijvoorbeeld werk van de Delftse kunstenaar Jan Schoonhoven (1914-1994) die bekend is geworden met zijn unieke reliëfs.

Afbeelding 2.8 Jan Schoonhoven, R 71-20, 1971, Foto: collectie Stedelijk Museum Schiedam

'Deze reliëfs, met ritmische patronen waarin eenzelfde beeldend motief wordt herhaald, hebben een objectief en onbevooroordeeld karakter, leveren geen commentaar op de maatschappelijke ontwikkelingen, maar aanvaarden de werkelijkheid zoals die is.'[73]

Met *instrumentele kunst* wordt kunst bedoeld die voor een specifiek doel wordt ingezet. Dat kan op velerlei gebieden zoals gebiedsontwikkeling, woningbouw, zorg en welzijn, en met doelstellingen gericht op economische, politieke, sociale of culturele aspecten. Een sprekend voorbeeld hiervan is de kunstpraktijk '*Once upon a time in het veen' (2013-2014)*, een serie van tien locatie-theatervoorstellingen over de geschiedenis van de Drentse en Groningse Veenkoloniën met in de hoofdrol de smalspoortrein die ge-

[73] Jan Schoonhoven, R71-20, *muurverf, papier en karton op paneel*, 106 x 106 cm www.stedelijkmuseumschiedam.nl/nl/tentoonstellingen/nu-in-het-museum/445-de-werkelijkheid-van-jan-schoonhoven gezien 09 juni 2018.

bruikt werd om het gestoken veen te vervoeren, en ook de daarbij verzamelde verhalen over de verschillende locaties.[74]

Afbeelding 2.9 Once upon a time in het veen, Bron: Freja Roelofs Wordpress.com

Professionele theatermakers werken samen met lokale amateurtheatertalenten. De theatermakers willen in dit zogenaamde 'krimpgebied' dat bewoners zorgen baart, 'zowel de bezoekers als deelnemers een bijzondere ervaring geven die aan het denken zet over de lokale geschiedenis, de lokale identiteit en de kracht van samen dingen doen.'[75] De toegepaste artistieke zienswijze in deze kunstpraktijk toont aan dat het hier om een autonomie visie gaat, waarmee beoogd wordt 'iets' in gang te zetten bij het publiek. Het sluit aan bij de eerdergenoemde opvatting over autonomie van Gielen et al.

Autonome en instrumentele kunst – een tegenstelling?

Filosoof Kees Vuyk betoogt dat kunst in alle tijden *instrumenteel* is geweest en nog steeds is. De *autonomie* van de kunstenaar hoeft daarmee niet in het geding te zijn. Als voorbeeld bespreekt hij het Westerse kunstbeleid na de Tweede Wereldoorlog. (Vuyk

[74] www.cal-xl.nl/projectenweb/project/once-upon-a-time-in-het-veen/ gezien 09 juni2018
[75] http://www.cal-xl.nl/projectenweb/project/once-upon-a-time-in-het-veen/

2010) Gedurende de tweede helft van de vorige eeuw wordt *kunstparticipatie* het belangrijkste uitgangspunt voor het kunstbeleid met als doel *de verheffing en de opvoeding van het volk*. 'Kort gezegd: mensen worden betere wezens wanneer zij met cultuur in aanraking komen.' (Schrijvers, Keizer, and Engbersen 2015, 23) Daarmee worden de kunsten ingezet als instrument om een overheidsdoel te bereiken. Vuyk betoogt dat de verborgen agenda achter dit beleid echter de angst is geweest dat het fascisme en het communisme ook hier de kop zouden opsteken. Gedurende de Koude Oorlog worden de kunsten in het Westen als wapen ingezet in de ideologische strijd tegen het communisme, ondersteund met enorme bedragen aan publiek geld, om bij de burger het bewustzijn te ontwikkelen dat iedere vorm van totalitarisme fout is en de liberale democratie het enige goede. De kunsten in de Westerse wereld ontwikkelden in die periode kenmerken die overeenkomen met de politieke democratische idealen, zoals het idee van autonomie van de kunstenaar en de weerstand van de moderne kunst tegen tradities en autoriteit, aldus Vuyk. Beide kenmerken kunnen gezien worden als symbolen van democratisch burgerschap. In verband met deze ontwikkelingen werden enorme bedragen aan publiek geld aan de kunsten ter beschikking gesteld zonder dat er noemenswaardige voorwaarden gesteld werden aan hetgeen ermee geproduceerd zou worden. (Vuyk 2010, 176) De kunsten in de Westerse wereld hebben zich in deze periode onbelemmerd en in vrijheid autonoom kunnen ontwikkelen en ontplooien, terwijl er tevens sprake is van de inzet van de kunsten als instrument.

Na de val van de Berlijnse Muur in 1989, hetgeen als overwinning werd gezien voor de westerse idealen, wordt in het kunstendebat in Nederland, en in vele andere Westerse landen, een duidelijke verandering van toon merkbaar. De Nederlandse overheid voert grote bezuinigingen door en de overheidssteun voor cultuur is niet meer zo vanzelfsprekend als daarvoor het geval was. (Vuyk 2010, 176) Vanaf dat moment wordt naar een nieuwe legitimering voor het kunst- en cultuurbeleid gezocht. Die wordt niet gevonden in de intrinsieke waarde van kunst maar in het beoordelen van effectiviteit van de inzet van kunst op andere deelgebieden, zoals integratie, welzijn en woningbouw, in plaats van de nadruk op ideologische doeleinden. Kunstenaars en kunstinstellingen verzetten zich tegen dit op neoliberale uitgangspunten gestoelde cultuurbeleid, dat gericht is op economische en op consumentisme gerichte instrumentalistische uitgangspunten. (Vuyk 2010, 177) Ook Bishop waarschuwt dat we het risico lopen esthetische beoordelingen te gaan verwisselen met ethische oordelen. Kunstwerken worden 'goed', omdat ze iets 'ethisch' doen, zoals het bekritiseren van het kapitalisme, of het creëren van leefgemeenschappen als een antwoord op het individualisme en de vervreemding die het gevolg zijn van het neoliberalisme. Dergelijke 'ethische' beoordelingen van *community based art* kunnen volgens haar esthetische oordelen uitsluiten. (Bishop 2012, in Tipler and Chang 2017, 88)

Vuyk betoogt echter dat het niet zozeer lijkt te gaan over de vraag óf overheden de kunsten voor hun eigen doeleinden mogen gebruiken, maar om wat die doelen inhouden en of de kunsten daaraan een bijdrage kunnen of moeten leveren. (Vuyk

2010, 178) Het betekent volgens hem dat de zienswijze op de waarde van kunst aan herijking toe is. Onderbouwd met historische en cultuurhistorische visies betoogt hij dat het bij kunst gaat om een unieke vorm van instrumentaliteit, die de autonomie van de kunsten niet in de weg hoeft te staan. De kunsten moeten worden beschouwd als *ervaringsinstrumente*n, die kunnen bijdragen aan verandering van de werkelijkheid: '*The arts are instruments that change one's experience and contribute to the innovation of the reality this experience calls forth.'* (Vuyk 2010, 180) Deze zienswijze biedt de participatieve kunstenaar een handreiking om een antwoord te kunnen geven op de vraag of hij met zijn inzet als kunstenaar een bijdrage kan of wil leveren in het kader van bepaalde maatschappelijke doelstellingen, en op welke wijze.

Het discours binnen de huidige kunstwereld is echter nog niet zover, aldus het recente onderzoek van de twee Vlaamse cultuurwetenschappers Henk en Willem Roose. Zij onderzochten met behulp van *topic modeling* de artikelen van twee belangwekkende tijdschriften op het gebied van hedendaagse kunst op thema's in het huidige kunstdiscours. Ze concluderen dat, ondanks de vergrote aandacht gedurende de afgelopen vijfentwintig jaar voor de relatie tussen kunst en samenleving, oorlog en ideologie of nieuwe, digitale technologie, alles er op wijst dat 'ondanks de "sociale wending" sinds de jaren negentig – d.i. meer aandacht voor sociale inhoud en sociale vormen in hedendaagse kunst – het 'autonome' discours de toon blijft voeren binnen de actuele kunstkritiek: bespreking van esthetische, formele eigenschappen van artefacten vormt de hoofdmoot binnen analyses van kunst'. (Roose and Roose 2016, 285)

Naast het spanningsveld tussen autonome of instrumentele kunst is er binnen *community art* tevens sprake van een andere spanning, namelijk tussen *community* en *art.*

De spanning tussen *community* en *art*

In zijn artikel '*The tension between community and art'* betoogt Van Erven, dat het begrip *community art* internationaal gezien onder druk staat. Aanvankelijk wordt het begrip *community art* als 'intrinsiek positief en onproblematisch' opgevat. Internationale ervaringen tonen echter de noodzaak aan om zorgvuldiger om te gaan met de gebruikelijke toepassing van de term. (Van Erven 2015, 93) De term *community* blijkt voor veel gebruikers synoniem met *ongedifferentieerde homogeniteit* (Van Erven 2013, 13) hetgeen een onterechte aanname is. (Van Erven 2016, 92) Internationaal dekt de term *community art,* vanwege de grote interculturele verschillen, de oorspronkelijke lading niet meer. (Van Erven 2016, 94) Altena betoogt dat het vanzelfsprekend is, om vanuit een 'dergelijke vrij onkritische en conservatieve visie op het begrip 'gemeenschap'[76], *community art* projecten te zien als instrumenten die het weefsel van de samenleving en het gevoel van verbondenheid kunnen versterken en de participatie in maatschappelijke processen te vergroten.' (Altena 2016, 47) Hij pleit ervoor dat de veranderlijkheid

[76] Altena gebruikt in plaats van 'community' het Nederlandse woord 'gemeenschap'

van het idee van 'gemeenschap' uitgangspunt moet zijn voor *community art* 'als ze werkelijk *art* wil zijn'. Kunstenaars die zich met de samenleving bezighouden onderzoeken steeds weer wat het sociale is 'of zouden dat moeten doen.' (Altena 2016, 63)

De huidige verspreiding van kunst in andere disciplines en sociale omgevingen is gemeengoed geworden in onze samenleving. Als onderdeel van een brede cultuurproductie worden veel participatieve kunstpraktijken buiten de conventionele kunstwereld uitgevoerd en groeien ze in aantal. Dit proces heeft bijgedragen aan veranderingen in onze samenleving alsmede aan de herdefiniëring van onderdelen van de hedendaagse kunst. (Yang 2015, 153)

2.8 Conclusie

De genealogische beschrijving van participatieve kunstpraktijken toont aan dat participatie in de kunsten in de loop van de geschiedenis op verschillende wijzen vorm heeft gekregen. Kunstenaars tonen hun betrokkenheid bij de samenleving en ondernemen pogingen om burgers op directe wijze te laten participeren in de kunsten. Vanaf de twintigste eeuw wordt kunst als onderdeel van het dagelijks leven in toenemende mate een belangrijk thema voor kunstenaars. In de negentiende eeuw hebben ze een vrije en onafhankelijke positie in de samenleving verworven, die hen de mogelijkheid biedt om steeds sterker in te spelen op de grote maatschappelijke ontwikkelingen die vanwege hun complexiteit om aandacht vragen. Het geeft kunstenaars de mogelijkheid om met hun betrokkenheid en inzet de verbindende waarde van kunst in de samenleving duidelijk maken.

Aanvankelijk waren hun beschouwingen vooral theoretisch en idealistisch. Kunstenaars toonden hun overtuiging dat in samenwerking met burgers en de inzet van kunst een verandering ten goede in de wereld kan worden ingezet. In de loop van de tijd leidt dit tot steeds meer concrete vormen van directe participatie van burgers. Het gaat om een samenwerking tussen kunstenaar en burgers, waarbij burgers als deelnemers op enigerlei wijze invloed kunnen hebben op het creatieproces en /of het eindresultaat, en daarmee zelf een positieve invloed ondergaan.

De verwevenheid van kunst met het dagelijks leven en de directe betrokkenheid van burgers zijn kenmerken die we terugzien bij de hedendaagse participatieve kunstpraktijken, waarbij burgers door inzet van verbeeldingskracht in het artistieke samenwerkingsproces met kunstenaars aangezet worden tot zelfregie. Aanvankelijk vinden deze participatieve kunstpraktijken nog plaats binnen de muren van de officiële kunstinstellingen, en kunnen op grond daarvan als officiële kunst worden aangemerkt. Door de nadruk op het maatschappelijke aspect en het leven zelf verplaatsen deze kunstpraktijken zich steeds meer vanuit het museum, het theater of de concertzaal naar buitenlocaties. De laatste twee decennia wordt door de overheid de extrinsieke waarde van kunst sterker benadrukt, wat leidt tot een spanningsveld tussen het autonome en het instrumentele aspect van participatieve kunst.

Het discours over participatieve kunst lijkt gelijke tred te houden met de snelheid waarmee deze kunstpraktijken zich wereldwijd hebben ontwikkeld en in de loop van de laatste vijfentwintig jaar een zichtbare plek hebben veroverd in de maatschappij. Deze participatieve vormen van kunst verschenen onder diverse benamingen die verschillen in visie benadrukken en aanleiding waren voor vele, vaak kritische publicaties die de afgelopen jaren over dit onderwerp zijn verschenen.

Kunst is de afgelopen decennia onderhevig aan sterke veranderingen die gekenschetst kunnen worden door dematerialisering. Het betreft dan kunst die ontstaat uit een samenwerkingsproces met niet-professionals, waarvan het proces en de aanzet tot verandering die het teweeg brengt als de meest belangrijke opbrengsten worden beschouwd. Kunst wordt daarmee gezien als betekenisgever en *changemaker*. Kenmerkend voor deze vorm van kunst is dat de kunstenaar zijn atelier verruilt voor de openbare ruimte als werkplaats. Het *site specific* werken vraagt van de kunstenaar een grondig onderzoek naar de betreffende *site* of context dat de basis zal vormen voor het creatieproces van de kunstpraktijk en die op haar beurt representatief moet zijn voor de context.

Door deze veranderingen worden de gebruikelijke opvattingen over kunst ter discussie gesteld en wordt het discours over deze participatieve kunstpraktijken en de betrokken kunstenaars aangewakkerd.

Een van de centrale vragen betreft de waardering van het sociale of ethische en het artistieke of esthetische aspect van die praktijken. Het heeft internationaal de discussie geïnitieerd tussen verschillende toonaangevende critici. De toon wordt gezet door Bourriaud, die kunst niet langer ziet als autonoom, maar als relationeel en democratisch. Kester gaat een stap verder en verbindt het relationele aspect aan dialoog, empathie en het belang van gelijkwaardigheid van kunstenaar en deelnemers in het proces teneinde tot een goed kunstwerk te komen. Bishop benadrukt het bewaken van het artistieke aspect van participatieve kunstpraktijken, dat niet opgeofferd mag worden aan het sociale, ethische aspect. Het gegeven dat *site* meer is dan een fysieke locatie, namelijk een sociale entiteit, wordt benadrukt door Kwon die daarmee het belang aangeeft van het site-specifieke van participatieve kunstpraktijken. Het begrip *community* is vanwege de specifieke kenmerken van iedere *site*, niet eenduidig. Het vraagt om goed onderzoek van de kunstenaar naar deze kenmerken om met deelnemers tot de juiste representatie te kunnen komen.

Kunst heeft de afgelopen jaren een kritische houding ontwikkeld tegenover de samenleving. Enerzijds wordt het 'schuren', confronteren en uitdagen als een voorwaarde van goede kunst gezien als zij van betekenis wil zijn voor het publiek. Daartegenover staat de opvatting dat het juist het procesmatige kenmerk van de participatieve kunst is, dat een confronterende en prikkelende werking kan hebben, waardoor het publiek tevens uitgedaagd wordt om verder te denken of te handelen.

De paradox van het ethische en het esthetische aspect van participatieve kunstpraktijken blijft tot op heden een discussiepunt. Participatieve kunstpraktijken worden als betekenisvol gezien omdat zij in staat zijn aan te zetten tot contextuele veranderingen. Het wordt duidelijk dat kunstenaars zich gedurende de laatste decennia enerzijds ontwikkeld hebben tot dienstverleners en anderzijds acteren als participatieve makers van artistieke objecten.

Door de grotere rol van deelnemersparticipatie zijn participatieve kunstpraktijken een nieuw stadium ingegaan. Kunstenaars tonen aan dat er een andere visie op het creëren van kunst aan de orde is. Daarmee worden de contouren zichtbaar van een nieuwe vorm van kunstenaarschap. Het aangaan van een artistiek creatieproces van kunstenaars met burgers die weinig tot geen ervaring hebben met kunst, levert een ander kunstwerk op dan een individueel vervaardigd kunstwerk. Het betekent eveneens een heroverweging van het begrip autonomie en instrumentaliteit, en van de eigen grenzen van de door de kunstenaar beoogde kwaliteit en artisticiteit.

Uit de wetenschappelijke literatuur blijkt dat er nog weinig zicht is op de effecten van deze werkwijze op de uitoefening van het kunstenaarschap. Participatieve kunstpraktijken blijven in de kunstwereld min of meer omstreden. Het ontbreekt aan overtuiging ten aanzien van de esthetische waarde en kwaliteit van deze kunstvormen.

Mijn literatuuronderzoek is verricht om beter zicht te krijgen op het hoe en waarom van de huidige participatieve kunst en de rol die de kunstenaar aanneemt in deze participatieve praktijken, die zich vanaf rond 2010 manifesteren. Daarnaast moet het richting geven aan de vraag of er sprake is van een nieuw 'model' kunstenaarschap in aanvulling op de drie modellen van Van Winkel.

Hieruit komt de vraagstelling van dit proefschrift weer naar voren:

Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de invulling van het kunstenaarschap?

Deelvragen:

1. *Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken?*
2. *Welke effecten komen daaruit voort?*
3. *Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap?*
4. *Wat is de waardering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld?*

Om tot een antwoord op deze vragen te komen worden in de hoofdstukken twee en drie aan de hand van deze vraagstelling vijf casestudies beschreven en geanalyseerd.

Het analysekader

Uit de eerste twee hoofdstukken is duidelijk geworden dat in participatieve kunstpraktijken kunst conceptueel wordt toegepast in een sociaal-maatschappelijke of politieke context; dat de kunstpraktijk meer proces- dan objectgericht is; en dat deze kunstpraktijken tot stand komen door de samenwerking tussen de kunstenaar(s) en burgers.

Zoals in hoofdstuk 1 is aangegeven is voor dit onderzoek de keuze gemaakt voor een prominente rol voor de praktijk. Door middel van hoofdzakelijk empirische gegevens zal een verklaring worden opgebouwd voor veranderend kunstenaarschap in relatie tot participatieve kunstpraktijken. Daarvoor zal gebruik worden gemaakt van de zogenoemde *thick description* methode. Uit de eerste twee hoofdstukken zijn als de belangrijkste aspecten voor het onderzoek naar voren gekomen: de context van de participatieve kunstpraktijk; het proces van het tot stand komen van de participatieve kunstpraktijk en het samenwerkingsproces tussen kunstenaar en deelnemers in relatie tot de rol en identiteit van de kunstenaar. Deze aspecten zullen als een rode draad door de volgende hoofdstukken lopen.

Hoofdstuk 3 is beschrijvend en exploratief van aard en zal zich richten op

1. de **context** en het politiek en/of sociaal engagement;
2. het **proces** van het tot stand komen van de participatieve kunstpraktijk en de rol en betekenis van de kunstenaar daarbij;
3. de **samenwerking** tussen kunstenaar en burgers (en indien relevant, de opdrachtgever) en de rol en betekenis van de kunstenaar.

Daarmee levert dit hoofdstuk het antwoord op de eerste deelvraag.

In hoofdstuk 4 worden de beschrijvingen van de drie thema's van de vijf kunstpraktijken geanalyseerd en vergeleken. Daarin is gekeken naar de

1. verschillen in **typen participatieve kunstpraktijken**
2. verschillen in de **context**;
3. verschillen in **proces** en **samenwerking** tussen kunstenaar en deelnemers in de gevonden typen kunstpraktijken;
4. de **identiteit** van de kunstenaar in relatie tot typen participatieve kunstpraktijken en het samenwerken met burgers.

De uitkomsten hiervan vormen de ingrediënten voor de beantwoording van de tweede en derde deelvraag.

Met bovengenoemde uitkomsten en de uitkomsten van het literatuuronderzoek kan in hoofdstuk vijf de conclusie worden geformuleerd.

3 | Vijf participatieve kunstpraktijken

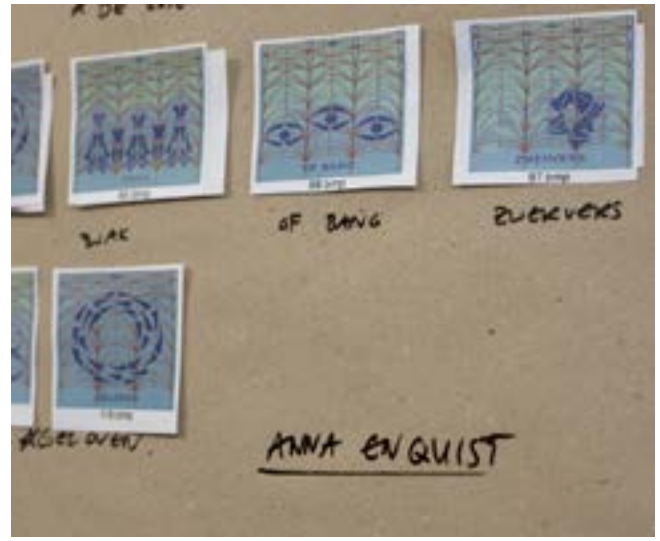
Een geëmancipeerde gemeenschap is een gemeenschap van vertellers en vertalers.
Jacques Rancière (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 25)

In dit hoofdstuk worden de vijf kunstpraktijken uitvoerig beschreven teneinde zicht te krijgen op de taken en rollen van de participatieve kunstenaar. De beschrijving volgt de verschillende stadia van de participatieve kunstpraktijk. Iedere kunstpraktijk heeft haar eigen context, die aanleiding is voor de inzet ervan. Het gaat daarbij om de plaats, de omgeving, de mensen en de inhoudelijke aspecten zoals de sociale en of politieke situatie en het doel van de kunstpraktijk. Het onderzoek naar de context is voor de kunstenaar het startpunt waarop het ontwerp van de kunstpraktijk is gebaseerd. Na de context volgt de beschrijving van het verloop van de kunstpraktijk (het proces) en vervolgens wordt aandacht besteed aan de samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers. Als de kunstpraktijk in opdracht is uitgevoerd, wordt ook de samenwerking tussen opdrachtgever en kunstenaar opgenomen in de beschrijving. De interviews met de kunstenaars, deelnemers en eventuele opdrachtgever vormen de belangrijkste bron voor de beschrijvingen.

De beschrijvingen van de casestudies vormen de basis voor de analyse van de kunstpraktijken in hoofdstuk 4.

I ‘Stof tot Nadenken’ Participatieve kunstpraktijk in de Oude Kerk Amsterdam 2012-2014

Kunstenaar: Sara Vrugt



Afbeelding 3.1 Ontwerpen voor stoelzittingen. Foto: Sara Vrugt 2014

Proza voor 118 stoelen

“Bange vissers bouwen de kapel. Het water lokt en straft. Gebeden klinken, zingen helpt.
Wie terugkeert dankt de heilige die hen op zee behoedt.
Allengs groeit de bidplaats: steen, gewelven, mozaïek van graven in de vloer.
Een haven voor de armen, voor de koude wezen die muntjes plukken tussen de stenen.
Sweelinck speelt op het orgel, treurzang: Mein junges Leben hat ein End.
De zon kust gekleurde ramen en beschijnt vermoeide vrouwen, rustend op hun stoel.
De kerk staat als een groot dier op het plein, gastvrij en veilig. Zieken en zondaars schurken tegen haar flanken.
De zware klokken roepen zonder onderscheid, hun galmen geldt ons allen, arm, zwak of bang.
Zwervers, verdwaalden, dralen rond de poort, op zoek naar zorg of brood.
Passanten komen binnen, stappen schuchter over de grafsteen waar hun naam op staat.
Kaarslicht en koorzang zijn voor iedereen. Welkom zijn de kinderen van Nicolaas, ook als zij niets geloven.”
door Anna Enquist, stadsdichter van Amsterdam 2014 – 2016
(Grandjean 2012, 3)

I.1 De context

Politiek en sociaal engagement

De Oude Kerk in Amsterdam bevindt zich anno 2014 op een scheidslijn van twee wegen. Na ruim vijftig jaar restaureren wil de kerk het contact met de omgeving herstellen om, net als vroeger, de rol van de 'Huiskamer van Amsterdam'[77] te kunnen vervullen. Stichting de Oude Kerk wil door middel van zorgvuldig gekozen moderne kunst de dialoog aangaan met burgers over de waarden van de Kerk. De kunstpraktijk 'Stof tot Nadenken' is het eerste project waarmee deze nieuwe richting wordt ingezet.

Afbeelding 3.2 De Oude Kerk in Amsterdam. Foto: Rina Visser 2014

De Oude Kerk is het oudste monument van Amsterdam en bevindt zich in het hart van het historisch centrum van de stad, de Wallen. De kerk is als kleine kapel gesticht in de dertiende eeuw en groeit in de eeuwen erna uit tot de huidige omvang. Ze wordt geroemd om haar goede akoestiek en haar unieke, authentieke ruimte. Amsterdam is in de vijftiende eeuw uitgegroeid tot een belangrijke handelsplaats. De Oude Kerk wordt in die tijd ook gebruikt voor wereldse zaken. Vissers boeten er hun netten en repareren

[77] oudekerk.nl/over/monument/

er hun zeilen. Het is een levendige plek voor *'inwoners en handelslieden om elkaar te ontmoeten, van gedachten te wisselen of rondwandelen tijdens een orgelconcert'*.[78] De kerk wordt in die periode daarom wel de 'Huiskamer van Amsterdam' genoemd. Vanwege dreigende instorting van de kerk vinden er vanaf de jaren vijftig van de vorige eeuw drie grote restauraties plaats. Het eigendom van het gebouw wordt in 1955 om financiële redenen overgedragen aan de Stichting de Oude Kerk met als doel 'het gebouw te behouden en betekenisvol te ontsluiten voor een breed publiek'. De kerk zal haar religieuze functie behouden.[79] Stichting de Oude Kerk zal daarnaast verbindingen leggen met erfgoed en kunst door in de kerk eigentijdse kunst te presenteren. De burgers van Amsterdam worden daarbij nadrukkelijk betrokken.

Na jarenlange periodes van restauratie en renovatie wordt in 2012 kunsthistorica en curator Jacqueline Grandjean tot directeur van de Stichting benoemd. Onder haar leiding wordt een nieuwe weg in geslagen. 'Deze tijd vraagt om een heldere profilering en een betekenisvolle invulling van het oudste gebouw van de stad.' (Grandjean 2012, 3) De Oude Kerk wordt een plek voor hedendaagse kunst. Per jaar zullen drie tentoonstellingen worden gehouden die een visuele impact hebben, een dialoog vormen met de maatschappij, en aanzetten tot reflectie. (Grandjean 2012, 3)

De koerswending is een bijdrage aan het cultureel pakket van Amsterdam: 'de kerk heeft zich gerealiseerd dat de waarheid niet al te hermetisch meer moet zijn en vindt in de kunst een aangename bondgenoot om de vraag te stellen, de spiegel voor te houden en de ander te ontmoeten'. (Grandjean 2012, 9) De domeinen, religie en kunst verschillen in relatie tot de werkelijkheid. In dialoog met elkaar kan het verschil in zienswijze onderzocht worden en kunnen interessante nieuwe vergezichten ontstaan. 'Wat de kerk van de kunst kan leren is de open verbeelding, het met andere ogen kijken naar de vermeende werkelijkheid. Wat de kunst van de kerk kan leren is de gemeenschapszin, het vormen van een hechte groep denkers.' (Grandjean 2012, 9) De Oude Kerk kan, naast haar van oudsher religieuze functie, een nieuwe rol in de samenleving innemen. Het sociale engagement is vooral ingebed in de wens om de kerk, net als in vroegere tijden, weer een rol in de buurt te laten vervullen. Daarbij dient nadrukkelijk aangetekend te worden dat het een hedendaagse rol betreft, waarbij andere vormen van geloof worden betrokken. Op zon- en feestdagen blijft de Oude Kerk haar religieuze rol vervullen. Een bijkomende overweging ten aanzien van deze nieuwe rol van de Oude Kerk is de noodzaak voor het inbrengen van financiële middelen voor restauraties en onderhoud. Met deze nieuwe aanpak snijdt het mes aan twee kanten.

Vanaf de aanvang is er protest geweest tegen de nieuwe koers. De protesten zijn voornamelijk afkomstig van de wijkgemeente en organisaties voor het behoud van cultureel erfgoed, en spitsen zich toe op angst voor 'een modieus kunstpaleis waar voor de kerkganger en rustzoeker geen plaats meer zal zijn'. De gemeenteleden van de Oude Kerk denken wisselend over de nieuwe aanpak.

[78] oudekerk.nl/over/monument/
[79] www.oudekerk.nl/nl/over/monument/geschiedenis geraadpleegd 27-01-2016

'Er is veel enthousiasme dat er nieuwe dingen zullen gebeuren die in de kerk passen en dat er nieuwe groepen bezoekers zullen komen', aldus toenmalig predikant Eddy Reefhuis. (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 157) Maar er zijn ook een aantal bezwaren: de aantasting van de monumentale waarde van de Oude Kerk, het partnerschap van de kerkgemeente met de Stichting, de rol van muziek, en het contact met de buurt en andere stakeholders.

> *[...] Onmiddellijk na mijn aantreden brak de discussie al los. Een paar mensen wilden graag meedenken en meebeslissen, maar hadden het idee dat dat voorbij was met een nieuwe koers door een nieuw bestuur en een nieuwe directie. Dus om dan nu meteen vol van start te gaan met een programmering is niet zo verstandig. We moeten zorgen dat die programmering ook met de mensen mee groeit en dat mensen ook het gevoel hebben dat het ook een deel van henzelf betreft.* (01, persoonlijk interview 2015)

Grandjean realiseert zich dat voor het welslagen van de nieuwe aanpak een weloverwogen keuze van het eerste project noodzakelijk is. De directe omgeving van de Oude Kerk, de Wallen, ziet ze als een goed aanknopingspunt. Sinds 2007 is in deze buurt een proces van *gentrification* ingezet. Het stadsbestuur heeft de strijd aangebonden met de criminele orde en mensen- en drugshandel. De directe omgeving ondergaat hierdoor een verandering in positieve zin. (01, persoonlijk interview 2015) De tijd lijkt aangebroken om stappen te zetten die een nieuwe verbinding van de kerk met de buurt kunnen bewerkstelligen. Grandjean gaat in gesprek met de kerkgemeente om te horen welke specifieke vragen er zijn. De eerste vraag betreft direct de oude en enigszins vervallen kerkstoelen.

> *[...] Men bleek al twintig jaar aan de Stichting Oude Kerk te vragen of deze kerkstoelen een keer opgeknapt mochten worden, maar de Stichting zei altijd nee, daar hebben we geen geld voor. Ik dacht meteen dat dat misschien een hele mooie aanleiding zou zijn om ten eerste te luisteren naar een verzoek dat er al heel erg lang ligt en ten tweede de mensen het gevoel te geven dat de kerk toch ook een beetje van hen is.* (01, persoonlijk interview 2015)

De twee genoemde aspecten vormen voor Grandjean de uitgangspunten voor het eerste project in de nieuwe koers. Enerzijds het opknappen van de kerkstoelen en anderzijds het herstellen van de verbinding van de Oude Kerk met de buurt. Ze gaat op zoek naar hedendaagse kunstenaars, die zich bezighouden met kunstpraktijken die dicht bij de maatschappij liggen. Het werk van de Haagse kunstenaar Sara Vrugt is haar opgevallen. Deze kunstenaar weet voor haar omvangrijke textielwerken veel mensen te mobiliseren. Voor Grandjean is dat de reden om haar uit te nodigen voor een gesprek.

'Textiel is hét medium voor de Haagse kunstenaar Vrugt (Amsterdam 1981). In 2006 studeert ze af aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) in

Den Haag bij de opleiding Textiel en Mode. In haar werk gebruikt ze textiel als medium om haar beschouwende en kritische visie op de samenleving weer te geven.'[80]

Afbeelding 3.3 Sara Vrugt in de Oude Kerk. Foto: Lisa van Wieringen 2014

Vrugt maakt voornamelijk monumentale borduurinstallaties, waarbij de inbreng van anderen een noodzakelijk element is geworden.

Ze omschrijft haar werk als volgt:

> *Met de collecties, textiele installaties en gemeenschapsprojecten (community-fashion) die ik ontwikkel, wil ik grenzen opzoeken, onderzoeken, ter discussie stellen en verleggen. In al mijn werk spelen gedragsnormen en interpersoonlijke relaties een rol. Door in mijn werk situaties te (re-)creëren waarin ik de onderlinge verhouding tussen mensen uitvergroot, maak ik deze situaties inzichtelijk, toegankelijk en bespreekbaar. Mijn rol als regisseur in gemeenschapsprojecten is niet allesoverheersend. Door een kader te scheppen waarbinnen anderen zich kunnen bewegen, creëer ik ruimte voor interactie. Zo verrast het werk niet alleen de deelnemers en het publiek maar ook mijzelf.*[81]

Op uitnodiging van Grandjean bezoekt de kunstenaar de Oude Kerk en vindt er een gesprek plaats. Beide partijen zijn positief over een samenwerking.

[80] www.haagsekunstenaars.nl/cv/33379/Sara+Vrugt
[81] www.debesturing.nl/

[...] Daarom benaderde Jacqueline mij. Het ging specifiek over het maatschappelijke stuk in mijn werk. Niet dat ik met textiel moest werken. En ik had ook van haar een lichtinstallatie kunnen maken, of een project kunnen doen dat we bij de mensen thuis theater in de huiskamer gingen maken. Ik zeg maar wat. Ze noemde ook de stoelen. En daar zag ik wel wat in... (k1, persoonlijk interview 2014)

Het vormgeven van verbindingen van de kerk met de omgeving en de stoelen blijkt goed te passen binnen de kunstenaarspraktijk van Vrugt. (01, persoonlijk interview 2015) Ze krijgt de opdracht om in deze buurt vol contrasten door middel van een kunstproject een nieuwe verbinding tot stand te brengen tussen de kerk en haar omgeving. Daarmee worden alle groepen bedoeld die direct of indirect een verbinding hebben met de kerk. De 'Huiskamer van Amsterdam' moet in een eigentijds jasje weer terugkeren. De opdrachtgever legt de kunstenaar daarbij geen beperkingen op ten aanzien van het uiteindelijke proces en het eindresultaat.

1.2 Het proces

De rol en betekenis van de kunstenaar

Afbeelding 3.4 Ontwerpen voor de stoelzittingen. Foto: Sara Vrugt 2014

In de eerste fase van het proces schrijft de kunstenaar in overleg met de opdrachtgever het projectplan voor 'Stof tot Nadenken'. Daarnaast bepaalt ze de randvoorwaarden voor de praktische uitvoering van de kunstpraktijk. Het projectplan omvat eveneens een communicatieplan, een activiteitenplanning, een begroting en een dekkingsplan.

[...] De suggestie van de stoelen kwam van Jacqueline, de directeur van de Oude Kerk, maar het plan was van mij. Ik was er behoorlijk vrij in. Ik heb zelf het projectplan geschreven en de aanvragen voor fondsenwerving. Vanaf eind 2012 zijn de fondsaanvragen ingediend door de Oude Kerk, omdat zij de stoelen in eigendom hebben. (k1, persoonlijk interview 2014)

De kunstenaar formuleert verschillende doelstellingen voor 'Stof tot Nadenken'.[82] De belangrijkste zijn: 1. actieve kunst- en cultuurparticipatie, 2. ontmoeten en verbinden door gezamenlijk borduren en verhalen delen, 3. reflectie op de tijd en ruimte waarin men leeft, 4. een relatie aangaan met de omgeving en 5. opheffen statusverschil.

Het is de ambitie van de kunstenaar om de veranderende rol van de Oude Kerk in de stad en haar betekenis voor het individu te onderzoeken. (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014) Het in-situ kunnen werken aan de kunstpraktijk zien zowel de kunstenaar als de opdrachtgever als een belangrijke voorwaarde.

[...] Eerst hebben we (RV de opdrachtgever en de kunstenaar) *natuurlijk bedacht: hoe moet het proces eruitzien. Want het is natuurlijk een enorm traject wat je aangaat. Je moet heel veel mensen mobiliseren. Hoe doe je dat dan? Hoe zorg je dat al die verschillende groepen, die ik net noemde, hiernaartoe komen en verbonden worden aan het project? Daar heeft ze (RV de kunstenaar) toen een plan voor gemaakt en hebben we samen (RV opdrachtgever en kunstenaar) besloten ook een ruimte, de steenopslag, klaar te maken als kerkatelier, zodat ze daar ook daadwerkelijk kon zijn. Want hier bezig zijn in de ruimte en de kerk om je heen is een belangrijk aspect van de ervaring en draagt bij aan het ervaren van de betrokkenheid waar we het over hebben.* (01, persoonlijk interview 2015)

In het najaar van 2013 begint de kunstenaar met het verzamelen van verhalen met als doel de Oude Kerk en haar omgeving beter te leren kennen. Het blijkt lastig voor de Haagse kunstenaar om te infiltreren in een buurt waar ze niet vandaan komt. De opdrachtgever zorgt na signalering van deze belemmering voor effectieve ondersteuning.

[...] Ik had haar wel namen van organisaties gegeven, die ze kon benaderen, maar dat werkte toch anders. Het duurde te lang voor de verhalen loskwamen. Toen hebben we besloten om met een buurtbewoner te gaan werken. De buurtbewoner zou de buurt en

[82] Ontleend aan de lezing van Sara Vrugt over Stof tot Nadenken, bijgewoond op 1 juni 2014 in de Oude Kerk. Op mijn verzoek om het projectplan ter beschikking te stellen werd door de Oude Kerk afwijzend gereageerd.

de mensen mobiliseren en overtuigen om met verhalen te komen. En dat is ook gebeurd in het kerkatelier, in de kerk en ook na de kerkdiensten. Ook dagen waarop veel mensen in de kerk aanwezig zijn hebben we aangegrepen om de verhalen over de kerk te laten vertellen. De betrokken buurtbewoner heeft al deze verhalen opgeschreven en uitgetypt en dat werkte heel erg goed. Mensen konden ook kaartjes opsturen en via de website verhalen inleveren. Dus via vele kanalen werden die verhalen verzameld. (01, persoonlijk interview 2015)

In totaal worden meer dan honderdtwintig verhalen, anekdotes en gedichten opgehaald. Het geeft de kunstenaar een rijk beeld van zowel de geschiedenis van de kerk als de waarden en betekenis die eraan toegekend worden. Het hierdoor opgeroepen 'beeld' van de kerk wordt door de kunstenaar gebruikt voor het ontwerp van de stoelzittingen. (Grandjean, tenVoorde, and Serrano 2014, 158)

Afbeelding 3.5 Gewelf Oude Kerk. Foto: Sara Vrugt 2014

De kunstenaar werkt de gehele maand februari 2014 in het kerkatelier aan het ontwerp voor de nieuwe stof voor de zittingen van de honderdachttien stoelen. Het uitgangspunt voor haar ontwerp is het gewelf in het dak van de kerk.

'Wanneer je recht naar boven kijkt als je onder het gewelf staat, hoe verder je je blik naar voren laat glijden, hoe meer gebogen de lijnen worden. Dat heb ik in het patroon verwerkt. (van Hennekeler 2014)

Van het gewelfpatroon heeft de kunstenaar een tekening gemaakt die in verschillende stukjes wordt geknipt. Daarvan maakt ze 118 verschillende patronen die aansluiten op een van de persoonlijke verhalen: boot, grafstenen, munten. (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 159) Stadsdichter Anna Enquist heeft op verzoek de verzamelde verhalen samengevat tot een stuk proza van 118 woorden.

Afbeelding 3.6 Ontwerp voor stoelbekleding. Foto: Sara Vrugt 2014

Iedere stoel krijgt een woord dat past bij het betreffende verhaal. Zo krijgt iedere stoel een unieke en persoonlijke uitstraling. Samen vertellen de stoelen het gehele verhaal.

[...] Eerst had ik bedacht op basis van de verhalen één ontwerp te maken en dat honderdachttien maal te laten uitweven. Maar omdat de verhalen zo divers waren en er zoveel verhalen waren die ik echt de moeite waard vond, besloot ik om voor elke zitting een apart ontwerp te maken. Dus heb ik honderdachttien verschillende ontwerpen gemaakt.

Ik moest dat doen in de tijd waarin ik één ontwerp zou maken. Ik had het natuurlijk niet hoeven doen maar ik vond het belangrijk voor het project – ik wilde graag zoveel mogelijk laten zien van wat er aan input geleverd was, om al die mensen recht te doen. (k1, persoonlijk interview 2014)

De ontwerpen worden geweven in een industriële weverij in Duitsland, die gespecialiseerd is in interieurtextiel.(van Hennekeler 2014)

[...] Ze (RV de stoelen) *moeten lang meegaan. De bekleding die nu op de stoelen zit stamt uit 1948 en is nog nauwelijks versleten! Ik weet niet of die van mij* (RV Sara Vrugt) *het ook 65 jaar volhouden, maar ik hoop toch wel een paar decennia.* (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 159)

Afbeelding 3.7 Borduurnaald voor *broderie d'art*. Foto: Lisa van Wieringen 2014

Aan de bekleding wordt vervolgens met de hand borduurwerk toegevoegd. In het kerkatelier zijn gedurende twee maanden[83] ruim dertig ervaren en minder ervaren borduursters aan het werk om de stoelen een persoonlijke en authentieke uitstraling te geven. Aan elke stoelbekleding worden door de vrijwilligsters geborduurde details toegevoegd. Het is een specifieke techniek om regelmatig en snel kettingsteken te kunnen maken, die voornamelijk nog in de *haute couture* wordt gebruikt. De kunstenaar heeft

[83] April en mei 2014

hen geselecteerd na een aantal introductie-workshops over de te gebruiken techniek van *broderie d'art* en de Lunéville naald.

De kunstenaar is speciaal naar Parijs gegaan om deze techniek te leren en deze vervolgens over te kunnen brengen aan de deelnemende borduursters. (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 14–20)

[...] Die ambachtelijke kant zit heel sterk in haar werk. Tijdens dit project heeft ze cursussen gevolgd in Parijs om de steek goed onder de knie te krijgen en ook over te kunnen dragen. Die immateriële kant van haar werk is ook een aspect wat mij overtuigd heeft van het feit dat zij de juiste persoon op de juiste plek was. (01, persoonlijk interview 2015)

Voor het werven van de borduursters zijn het netwerk van de kunstenaar en de Oude Kerk ingezet. De werving levert ervaren borduursters op, maar ook leden van de kerkgemeente, die zo de betrokkenheid met hun kerk willen uiten. Het vraagt van de deelnemers veel tijd, geduld en doorzettingsvermogen om de betreffende steek te leren. Het kerkatelier, de ruimte waarin gezamenlijk wordt gewerkt, draagt bij aan de vorming van *een community of practice*, waarin het gemeenschappelijke aspect benadrukt wordt. Het kerkatelier wordt door de kunstenaar en deelnemers als een goede plek ervaren om in alle rust en geconcentreerd te werken.

[...] samen met anderen in het atelier werken vond ik heerlijk om te doen. De concentratie en het werk van al die mensen gaf het eindresultaat een extra dimensie. (dd12)

Afbeelding 3.8 Het borduuratelier. Foto: Lisa van Wieringen 2014

Het werken in het kerkatelier roept herinneringen op aan vroeger tijden, waarin het ambacht nog centraal stond. Het middeleeuwse Amsterdamse atelier, waar de ontwerpen van Jacob van Oostsanen voor de Oude Kerk werden vervaardigd, kan worden vergeleken met het kerkatelier waar aan de stoelbekledingen wordt gewerkt. Het verbindt het heden met het verleden. (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 160)

> *[...] Ook was het heel prettig om me door het laatste project in de Oude Kerk verbonden te voelen met die plaats, prachtig een bijdrage te leveren aan zo'n prachtig gebouw.* (dd 5)

Tijdens de werkdagen is het atelier opengesteld voor toeristen, kerkgangers en passanten om de borduursters aan het werk te zien en de sfeer in het atelier te proeven. Het betrekt de bezoekers bij het proces. De opdrachtgever maakt er bewust gebruik van om anderen te tonen dat de Oude Kerk een juiste combinatie is van heden en verleden, en waar de Oude Kerk en de hedendaagse kunst voor staan.

> *[...] Er heerste ook een hele serene sfeer in het kerkatelier zelf. Het was mooi dat ik daar met de mensen naar toe kon, waarmee op dat moment er nog een hele pittige discussie was over de toekomst van de Oude Kerk. [....] Dat droeg enorm bij aan de sfeer van het gesprek, maar ook het begrip voor wat we eigenlijk voor ogen hadden, namelijk een bij de kerk passend kunstprogramma, dat ook in hele grote mate vanuit de maatschappij zelf naar boven zou komen.* (01, persoonlijk interview 2015)

De aanpak van de kunstenaar met de kunstpraktijk "Stof tot Nadenken" blijkt bij te dragen aan een verandering in de publieke mening over de nieuwe koers van de Oude Kerk.

> *[...] Met name het lokale nieuws, onder aanvoering van Sjoerd Soeters en Geert Mak, had zich heel negatief uitgelaten over de Oude Kerk. De vrees was dat de oude kerk ten prooi zou vallen aan een pretparkmentaliteit, wat helemaal ons idee niet was. Maar zo gaat het met opinies in de media. Die gaan een eigen leven leiden. Uiteindelijk keerde zich dat door dit project en ook in de media werd die discussie genuanceerd en konden mensen naar aanleiding van een heel concreet voorbeeld lezen dat de Oude Kerk op een hele andere manier kunst betrekt.* (01, persoonlijk interview 2015)

In de vorm van een educatief programma worden tijdens het borduurproces in de kerk lezingen gehouden over borduren in verleden en heden door diverse textielkunstenaars. De lezingen waren toegankelijk voor zowel de borduursters als andere geïnteresseerden. De kunstenaar zelf houdt de laatste lezing onder de titel 'Stof tot Nadenken', waarin ze reflecteert op het gezamenlijke proces en de betekenis voor haar eigen participatieve kunstenaarspraktijk.

Afbeelding 3.9 Stoelzittingen met tekst. Foto: Lisa van Wieringen 2014

Met de start van de borduurfase wordt de mogelijkheid gegeven voor de adoptie van een van de stoelen. Iedereen die zijn betrokkenheid bij de Oude Kerk of de buurt wilde uitdrukken kon een favoriete stoel adopteren. Op de zitting kon in overleg met de kunstenaar een persoonlijk detail met de hand worden geborduurd. Er zijn vele kerkgangers die een stoel hebben geadopteerd. Het geeft hun het gevoel weer meer betrokken te zijn bij hun kerk. (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 160)

Een belangrijke doelgroep in de directe omgeving van de Oude Kerk zijn de prostituees met hun werkterrein op de Wallen. Het blijkt om diverse redenen niet mogelijk om hen persoonlijk bij de kunstpraktijk te betrekken. De kunstenaar bedenkt daarvoor een oplossing in de vorm van kussentjes, die aan de prostituees uitgereikt zullen worden. Ze zijn voorzien van hetzelfde basisontwerp als van de kerkstoelen, alleen de kleurkeuze verschilt. De kussentjes hebben als doel om de gelijkheid tussen mensen te benadrukken en zo het statusverschil op te heffen.

Eind juni 2014 vindt de eindpresentatie plaats waarin de vernieuwde stoelen weer aan de kerk worden overgedragen. Vanaf de kansel is de tekst te lezen van het proza van Anna Enquist. De stoelen zijn vanaf dat moment weer dagelijks in gebruik. 'Er kunnen nieuwe zinnen gemaakt worden met de woorden op de stoelen, zoals met koelkastpoëzie. Spelen mag!' (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 157)

Over de kunstpraktijk is een publicatie verschenen met onder andere foto's van de stoelen met het gekozen woord en de bijbehorende verhalen. Het geeft 'Stof tot Nadenken'.

De relatie kunstenaar en opdrachtgever

Uit de procesbeschrijving wordt duidelijk dat de kunstenaar zelf het gehele artistieke en ambachtelijke proces heeft vormgegeven. De opdrachtgever heeft daarin een begeleidende en adviserende rol vervuld, zonder daarin sturend te zijn.

> *[..] Het plan was van mij. Ik was er behoorlijk vrij in. Ik kreeg af en toe een kritische kanttekening van Jacqueline, directeur van de Oude Kerk en dat was ook heel goed om het scherp te maken.* (k1, persoonlijk interview 2014)

Gedurende het proces bespreekt de opdrachtgever door haar gesignaleerde knelpunten met de kunstenaar. Het leidt tot oplossingen die in samenspraak worden genomen.

> *[...] Sara had de neiging om het heel groot en omvangrijk te maken en er zaten heel veel aspecten in. [...] Ze wilde eigenlijk alles aanraken. Maar soms is een project sterker als je veel weglaat. Dus in het definitieve plan hebben we eigenlijk heel veel weggelaten. Maar nog steeds zitten de doelstellingen er sterk in. En die doelstellingen waren wel een goede leidraad. [...] Het proces is eigenlijk het belangrijkste in dit project. En dat is ze zelf ook wel gaan zien en het is ook heel goed om richting te geven aan het proces. [...] ik denk dat uiteindelijk in dit geval de reis belangrijker is geweest dan de bestelling. Hoewel het werk natuurlijk prachtig is geworden en nog heel lang bij de Kerk zal blijven.* (01, persoonlijk interview 2015)

Een ander voorbeeld is de eerder besproken gewijzigde aanpak voor het verzamelen van de verhalen. De situatie vraagt op dat moment om een aanpassing. Het proces van de kunstpraktijk raakt hierbij verstrengeld met het proces van de koerswijziging waarin de Oude Kerk zich op dat moment bevindt. De opdrachtgever heeft dit gesignaleerd en het tot haar verantwoordelijkheid gerekend om mede zorg te dragen voor een oplossing.

> *[...] In het begin, met het echte contact maken met de buurt, heeft Sara er absoluut last van gehad dat op dat moment die publieke opinie zo contra de Oude Kerk was. Mensen waren boos en wilden eigenlijk niets te maken hebben met de kerk en al helemaal niet met directie of bestuur. Het hielp natuurlijk wel dat Sara kunstenaar was en er los van stond maar het was geen makkelijke periode om het over de Oude Kerk te hebben. [..] Ervoor te kiezen om een buurtbewoner mee te laten helpen is zeker een slimme zet geweest. Ook dat het echt vanuit de buurt kwam en dat het niet zo was dat er een externe kunstenaar even orde op zaken kwam stellen. Dus dat was voor mij zelf een enorme les.* (01, persoonlijk interview 2015)

De relatie kunstenaar en deelnemers

De deelnemers worden bij het proces betrokken op het moment dat de borduurfase is aangebroken. Ter voorbereiding krijgen de deelnemers introductiedagen aangeboden over de speciale borduurtechniek, die gebruikt zal worden. De te gebruiken Lunéville-lesteek is niet gemakkelijk en het vereist de nodige inzet en doorzettingsvermogen om deze techniek te leren. Het lukt enkele deelnemers niet om de techniek onder de knie te krijgen. Toch willen ze graag bij de kunstpraktijk betrokken blijven.

> *[...] Na de introductiedagen zijn de meesten pas echt gaan oefenen. Het heeft flink wat doorzettingsvermogen gekost om de steek onder de knie te krijgen. En als het echt niet lukte, dan zeiden mensen dat ze toch graag wilden komen. Laat mij dan maar afhechten. Ik wil er echt graag bij zijn. (k1, persoonlijk interview 2014)*

In de beginfase van het borduurproces maken de deelnemers zelf een keuze voor de stoelzitting die ze willen borduren. De inbreng van de deelnemers is door de kunstenaar beperkt tot de keuze voor de te borduren details en de daarvoor te gebruiken kleuren. Deze rolverdeling wordt als vanzelfsprekend geaccepteerd door de deelnemers.

> *[...] De grote lijn is door Sara bepaald, wij waren er om haar te helpen en het was mogelijk om onze eigen creativiteit te benutten. Maar wel binnen een bepaalde ruimte. Ik vond dat geen probleem. Ik denk dat iedereen deze basis nodig had.* (d1, persoonlijk interview 2014)

De kunstenaar heeft de deelnemers verteld hoe het ontwerp en het ontstaansproces van het project tot stand zijn gekomen. Ze krijgen op deze manier een kijkje in de werkpraktijk van de kunstenaar en zijn zich bewust van hun eigen rol daarin. De deelnemers blijken daarna in staat om bezoekers aan het atelier uit te uitleggen hoe het ontwerp tot stand is gekomen.

> *[...] We hebben het daar ook veel over gehad, over hoe ik tot die tekeningen ben gekomen. Over de verhalen die er waren en wat ik bijzonder heb gevonden. En de tekst van Anna Enquist hing in het atelier. Er kwamen regelmatig bezoekers het atelier binnen en dan vertelde ik over het project aan de hand van de tekeningetjes. Maar ik was ook heel vaak te druk en op een gegeven moment namen de deelnemers het gewoon over. Dan hoorde ik op de achtergrond hen helemaal uitleggen hoe ik tot het ontwerp was gekomen en hoe het met de tekst zat. Dat hebben ze dus heel duidelijk meegekregen.* (k1, persoonlijk interview 2014)

De aanpak van de kunstenaar leidt tot een vorm van gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en deelnemers. Zij worden op deze wijze medeverantwoordelijk voor het proces.

[...] Ja, dat is goed om te zeggen, het is bijna gelijkwaardig. Het is het niet, maar er zit ook niet veel tussen. (k1, persoonlijk interview 2014)

1.3 De samenwerking

De rol en betekenis van de kunstenaar

Gedurende het gehele proces van idee naar realisatie van de kunstpraktijk is de kunstenaar zich bewust van de relatie die zij moet opbouwen met professionals vanuit andere domeinen en deelnemende burgers, die niet of nauwelijks ervaringen hebben met (beeldende) kunst, in dit geval specifiek borduurkunst.

[...] Wat ik geleerd heb is dat, om mensen zo ver te krijgen dat ze enthousiast worden om mee te doen, het heel belangrijk is, dat je zelf ook heel enthousiast bent. Want als je er zelf al niets aan vindt is het lastig om iemand mee te krijgen. En dat weet ik wel over te brengen, mijn enthousiasme voor het project als ik erover praat. Waar ik altijd zorgvuldig in ben, is dat ik de namen van de mensen vrij snel onthoud. Daar heb ik me ook echt in geoefend. Want hoe eerder ik iemands naam ken, hoe eerder de persoon zich op zijn gemak voelt en gezien en gewaardeerd en echt deelnemer voelt. En niet iemand die aan komt waaien. Dat is niet op dag één, maar toch gaat het vaak wel vrij snel. (k1, persoonlijk interview 2014)

Met haar enthousiasme en betrokkenheid voor het project brengt de kunstenaar verbindingen tot stand met de deelnemers en andere participanten. Er ontstaat een persoonlijke en vertrouwelijke sfeer waarin mensen zich gehoord en gewaardeerd voelen. De deelnemers tonen commitment met het project.

[...] Ze kende de namen van alle deelnemers. Ze zegt niet he, kom je even, maar Paola kom je even.... Je voelt je gezien, gehoord. (d1, persoonlijk interview 2014)

[...] Je gaat ook merken dat iedereen zich verantwoordelijk gaat voelen voor haar eigen stukje van het geheel. Dat je heel kritisch wordt op je eigen werk. (dd12)

De deelnemers mogen hun eigen mening en creativiteit uiten. In dialoog met de deelnemers maakt de kunstenaar haar zienswijze duidelijk. Zo nodig worden wijzigingen of aanpassingen doorgevoerd. De kunstenaar is degene die de beslissingen neemt en de eindverantwoordelijkheid draagt.

[...] De manier waarop de kunstenaar met mensen omgaat is heel bijzonder. Ze is de baas, dat is duidelijk, voor iedereen. Maar we krijgen ruimte om een eigen mening te geven, de eigen creativiteit te laten zien. De manier, waarop ze dat doet, is mooi. (d1, persoonlijk interview 2014)

Kunstenaar en opdrachtgever

De samenwerking tussen de opdrachtgever en de kunstenaar is voornamelijk in de eerste fase van de kunstpraktijk intensief. De kunstenaar krijgt op hoofdlijnen carte blanche en de opdrachtgever vervult de rol van coach. Door middel van dialoog wordt de kunstenaar gestimuleerd tot reflectie op de aanpak van het proces en de planning. Voor de opdrachtgever is dit een andere vorm van samenwerken dan ze als curator gewend was.

[...] Ik ben heel erg overtuigd van het feit dat je een kunstenaar vooral de ruimte moet geven. In dit geval natuurlijk letterlijk. Dus dat heb ik ook gedaan en in het vertrouwen dat het goed komt. Er zitten veel aspecten aan waarvan je denkt: ojee. Dit project gaat ook echt over loslaten – dat het van een ander wordt en niet zozeer van mij of van de Oude Kerk. Als ik het vergelijk met tentoonstellingen die ik heb gecureerd, heb ik hier veel meer losgelaten dan vastgehouden. Ik heb soms wel vragen gesteld, maar meer om Sara te helpen nadenken. Zoals b.v. over de kleur. Maar helemaal niet om haar een richting op te duwen of een bepaald beeld te creëren. In die zin wijkt het absoluut af van de tentoonstellingen, die toch veel meer in dialoog tussen kunstenaar en curator zijn en waarbij je een soort eindresultaat voor ogen hebt. Hier is dat eindresultaat eigenlijk heel erg open en is het ook aan de mensen om daar invulling aan te geven. (01, persoonlijk interview 2015)

De opdrachtgever vervult, wanneer dat nodig is, de rol van 'ondersteuner'. Daarnaast vervult het geformeerde projectteam een niet te onderschatten rol voor de kunstenaar.

[...] Vergeleken met mijn vorige projecten was de samenwerking met de kerk veel intensiever, zowel inhoudelijk met Jacqueline, het scherp krijgen van het plan, als allerlei productionele zaken en de publiciteit wat Esther vanuit de Oude Kerk voor het grootste gedeelte heeft gedaan [...] En Ik had Joya[84] om me te helpen met het werven en begeleiden van deelnemers, waar ze goed in is [...]. Dat was voor mij een warm bad. (k1, persoonlijk interview 2014)

Kunstenaar en deelnemers

In het samenwerkingsproces zet de kunstenaar, naast haar professionele deskundigheid en autoriteit, haar sociale vaardigheden in. Ze nodigt deelnemers uit om te participeren in de door haar geleide kunstpraktijk, wat tegelijkertijd een uitnodiging is om een kijkje te nemen in de wereld van de kunstenaar. Door de deelnemers in te wijden in de specifieke context van deze kunstpraktijk, het textielambacht, wordt een voedingsbodem gecreëerd voor begrip, waardering en bewondering voor het ambachtelijke en artistieke proces van de kunstenaar.

[84] Joya was als stagiaire van de opleiding Culturele en Maatschappelijke Vorming (CMV) van de Haagse Hogeschool, productieassistente bij een van haar vorige projecten.

[...] En ik probeer tegelijkertijd mijn werk zo te doen dat mensen er een beetje van onder de indruk zijn, of er bewondering voor hebben. Maar dat het ook toegankelijk is, omdat ze zien dat de mogelijkheid bestaat er deel van de worden en er een bijdrage aan te leveren. (k1, persoonlijk interview 2014)

Deelnemers geven aan hiervan geleerd te hebben.

[...] De interactie met Sara vond ik heel inspirerend, ze laat zien hoe ze tot een bepaald idee of vorm komt. Dat had ik nog nooit zo gezien. Je leert dus ook iets over het werkproces van een kunstenaar, erg interessant. (dd13)

Misschien heb ik dit wel geleerd... ik zie dat Sara details van de omgeving ziet. Ze kijkt naar haar omgeving om inspiratie te krijgen. Toen dacht ik: als ik zelf zo naar mijn omgeving probeer te kijken krijg ik misschien ook die inspiratie [...] Ze heeft gigantische borduurwerken gemaakt, foto's van mensen van Facebook gehaald. Facebook als deel van onze omgeving heeft haar geïnspireerd. (d1, persoonlijk interview 2014)

Het binnentreden van een andere wereld, in dit geval de kunstwereld, kan voor participanten betekenen dat ze te maken krijgen met andere denkwijzen, andere structuren en de specifieke 'taal' van het andere domein. Dat kan verwarring opleveren. Vanaf de aanvang van het project is de kunstenaar zich bewust van het belang zorg te dragen voor duidelijkheid en structuur voor de deelnemers.

[...] Wat ik geleerd heb is dat het belangrijk is om tevoren te zorgen dat de structuur waarbinnen gewerkt wordt helder is. [...] dat is wel belangrijk voor mensen. Dat ze weten waar ze aan toe zijn. Dat betekent niet dat alles uitgespeld hoeft te zijn, maar wel dat er een kader is. (k1, persoonlijk interview 2014)

De kunstenaar is zich bewust van het feit dat het eindresultaat een blijvend zichtbaar resultaat is. Dat is voor haar bepalend voor de inbreng van de deelnemers in het samenwerkingsproces. Ze stelt daarvoor een kader vast, dat uitdagend genoeg is voor de deelnemer en waarbinnen de kwaliteit van het eindresultaat naar haar eigen visie en inzicht gewaarborgd wordt. Ze realiseert zich dat de inbreng geringer is dan bij eerdere projecten. Uit de resultaten van de onder de deelnemers gehouden survey[85] blijkt dat een groot aantal van hen heeft ervaren dat ze, in samenwerking met de kunstenaar, invloed hebben op het proces en het eindresultaat.

[...] De grote lijn is door Sara bepaald, wij waren er om haar te helpen en het was mogelijk om onze eigen creativiteit te benutten. Maar wel binnen een bepaalde ruimte. Ik vond dat geen probleem. Ik denk dat iedereen deze basis nodig had. (d1, persoonlijk interview 2015)

[85] Zie bijlage 7. Bij de deelnemers van 'Stof tot Nadenken' is digitaal een survey afgenomen met onder andere vragen over de samenwerking met de kunstenaar.

Desondanks verloopt de samenwerking niet altijd zoals de kunstenaar zich had voorgesteld.

[...] En waar ik niet de hand in had, was.... Ik had de garens gekozen, ik had het palet gemaakt. En ik zag voor me dat een aantal kleuren de boventoon zouden voeren, en de andere alleen voor details gebruikt zouden worden. Maar als er zeventien klosjes garen staan die even groot zijn, dan zien de mensen die deelnemen niet dat ik die klosjes de belangrijkste vind en dat ik van de andere vind dat ze maar af en toe gebruikt mogen worden bijv. Dus ook de kleuren die ik voor de details het meest geschikt vond, daar werden soms hele zittingen mee geborduurd terwijl dat niet de bedoeling was. Dat is een voorbeeld van dat ik moet loslaten hoe het gaat. (k1, persoonlijk interview 2014)

De kunstenaar is zich bewust van de verschillen bij deelnemers en de invloed daarvan op het samenwerkingsproces.

[...] Want als ik alles wil controleren, dan zullen de deelnemers op een gegeven moment ook zeggen – dan kan ik net zo goed een kleurplaat invullen. Dan blijft er voor hen niets over. Behalve voor de mensen die het heel prettig vinden om gewoon een opdracht te krijgen en die uit te voeren. Die mensen heb je ook. Die worden zenuwachtig als je zegt: doe jij maar wat jij fijn vindt. Terwijl anderen, die willen alleen hun eigen expressie. Dat is iedere keer weer zoeken naar het evenwicht. (k1, persoonlijk interview 2014)

Het borduurproces wordt door de kunstenaar nauwlettend gevolgd. Ze brengt correcties aan wanneer dat in haar visie nodig is. Ze doet dat op een positieve en stimulerende manier.

[...] Dus als ik fouten maakte, als bijvoorbeeld de lijn niet helemaal recht door gaat, dan doet ze het even voor of nee, ze haalt het uit, maar ze gaat zelf even verder en dan wordt het dus duidelijk. Op die manier stimuleert ze mij. (d1, persoonlijk interview 2014)

Uit de resultaten van de enquête komt naar voren dat de deelnemers geen moeite hebben gehad met het samenwerken met de kunstenaar. Het aanleren van een nieuwe borduurtechniek wordt gezien als een bijzondere leerervaring. De deelnemers geven aan veel waardering te hebben voor de diverse kwaliteiten van de kunstenaar, zowel haar artistieke kwaliteiten als haar sociale vaardigheden.

[...] Het is voor mij belangrijk dat ik me kan laten inspireren door het artistieke idee van de kunstenaar. Wat zeer waardevol is bij deze kunstenaar is dat zij over artistieke en sociale kwaliteiten beschikt waardoor ik me als deelnemer erg uitgenodigd en gezien voel. (dd5)
[...] Complimenten voor Sara, hoe ze altijd rustig en geduldig bleef. (dd3)

De deelnemers worden zich in de samenwerking bewust van hun verantwoordelijkheid in het project en het belang ervan.

> *[...] Ik heb geleerd verantwoordelijk te zijn in dit project. [...] We moeten niet alleen goed borduren, maar ook goed afhechten. Als we dat niet nauwkeurig doen, dan gaat het los. De enige die dat weet of je het goed hebt gedaan ben je zelf! [...]. Dus als je over twee of drie jaar ziet dat de draden los zijn, dan is dat door jou. Ik heb geleerd [...] hoe belangrijk het is in dit project.* (d1, persoonlijk interview 2014)

Tijdens het werken in het atelier kwam een aan het onderwerp gerelateerde bijzondere situatie aan de orde, namelijk de ligging van de Oude Kerk direct naast de Wallen. Het was de ambitie van Sara om niet alleen 'samen met de gemeenschap een werk te maken, maar om tegelijkertijd een actueel onderwerp bespreekbaar en zichtbaar te maken' (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 157) In 2009 werd vanuit het zogenoemde 1012-project een begin gemaakt met het terugdringen van drugs en prostitutie in het Wallengebied en dit werd daarmee een dankbaar gespreksonderwerp. ("Nota Meerjarenbeleid Kunst in de Wijken" 2010, 2) Ook voor de borduursters en de kunstenaar was dat het geval, mede omdat vanuit het atelier het zicht direct op de ramen van de prostituees was gericht. Het nodigde uit om, ondanks de beladenheid ervan, over dit onderwerp met elkaar in gesprek te gaan en gezamenlijk een bezoek te brengen aan het Prostitutie Informatie Centrum (PIC) dat geleid wordt door een voormalig prostituée.

> *[...] We hebben het verhaal gehoord van de vrouw die twintig jaar bezig was* (RV in de prostitutie) *en nu een Stichting heeft opgericht. En indrukwekkend hoe zij haar verhaal heeft verteld .... Ze geeft workshops* (RV hoe je in het raam moet staan) *[...] Het was heel bijzonder.* (d1, persoonlijk interview 2014)

> *[...] Het is interessant om van Mariska de dingen te horen en vragen te stellen die je normaal niet stelt. [...] En hoe werkt dat dan eigenlijk en wat kost dat en hoe gaat dat dan als je met zo'n man afspreekt – en hoe voelt dat. Dat kun je nooit vragen – nu kon dat ineens. Het was dus interessant om zo'n wereld vanuit andere kant te zien dan vanuit de media, die dat ook maar eenzijdig belicht.* (k1, persoonlijk interview 2014)

Voor de kunstenaar blijkt het een bijzondere ervaring om haar werkplek zo dicht bij die van de prostituees te hebben.

> *[...] Ik zat natuurlijk tussen kerk en prostituees in. [...] Ik deed 's morgens de luiken open, en dan stond ik recht tegenover de vrouwen en dan zwaaide ik naar hen. In het begin schuchter en terughoudend omdat ik ingewikkeld dacht: zij zullen wel denken dat ik denk dat ze minder zijn dan ik of, dat ik iets van ze vind, dat soort gedachten. Ik vond het gênant.* (k1, persoonlijk interview 2014)

De kunstenaar probeert gesprekjes met de prostituees aan te knopen, maar dat blijkt niet gemakkelijk. De vrouwen spreken of de taal niet of hebben weinig tijd voor een gesprek. Ze merkt desondanks een verandering op bij zichzelf.

> *[...] Wat ik merkte is dat mijn gêne afnam en aan het eind van het project, na die twee maanden werken daar, verdwenen was. [...] En toen we in juni de kussentjes gingen uitdelen aan die vrouwen, kon ik gewoon aankloppen, ze een kussentje cadeau doen en een gesprek voeren. Ik was er niet meer mee bezig, dat ze daar in hun ondergoed stonden en bezig waren geld te verdienen met hun lichaam. En allerlei oordelen en moeilijke ingewikkelde gevoelens, die het bij mij opgeroepen had, waren weg. Ze waren mijn buurvrouwen geworden.* (k1, persoonlijk interview 2014)

> *[...] Als een van de borduursters had ik de mogelijkheid om met Sara de kussens aan de prostituees te geven. Dat was ook heel bijzonder. De vrouwen waren heel vriendelijk en ook dankbaar.* (RV toen ze de kussentjes kregen) *Dus het was heel mooi om te doen. Ik had er ook geen idee van, dat er vlakbij de kerk een kantoor is waar de ramen kunnen worden gehuurd. Als ik niet had meegedaan aan dit project had ik hier niets van geweten. Ik kan niet zeggen dat ik na alles wat ik gezien heb, nu weet wat ik ervan moet denken. Er zijn veel kanten aan alles.* (d1, persoonlijk interview 2014)

Gedurende het proces van borduren werken de deelnemers grotendeels individueel, maar zijn ook bij elkaars werk betrokken. Ze zijn zich ervan bewust dat ze gezamenlijk werken aan een totaalproject. Het samenwerken met elkaar wordt door de deelnemers als belangrijk en inspirerend ervaren. Het genereert een onderlinge band.

> *[...] Er was een dag dat ik de stoelzitting borduurde van iemand anders en zij mijn werk afhechtte. Dus een mooie vorm van samenwerken. Ook de kleuren bespraken we met elkaar – dit zou blauwer kunnen bijvoorbeeld.* (d1, persoonlijk interview 2014)

In de samenwerking leren deelnemers ook van elkaar. Het sociale aspect van met elkaar werken aan een artistiek project, blijkt voor veel deelnemers belangrijk te zijn.

> *[...] Al met al heeft het project me veel meer gegeven dan alleen het oefenen van de techniek. Het heeft ertoe* geleid *dat we nu een groepje handwerkers hebben die samen dingen ondernemen en van elkaar leren. Het sociale aspect bleek voor mij uiteindelijk veel belangrijker.* (dd12)

1.4 Samenvatting

De participatieve kunstpraktijk 'Stof tot Nadenken' is ontwikkeld om de Oude Kerk, het oudste gebouw van Amsterdam, en haar directe omgeving weer nader tot elkaar te bren-

gen. Het is de eerste kunstpraktijk in de nieuwe strategie van Stichting de Oude Kerk om het gedachtegoed van religie en kunst te verbinden. De angst van zowel kerkgangers als erfgoedliefhebbers voor het verworden van de kerk tot 'modieus kunstpaleis' is door de strategische inzet van de kunstpraktijk van Sara Vrugt voor een groot deel weggenomen. De kunstenaar weet grote groepen mensen aan haar kunstpraktijken te binden en haar ambachtelijke kunstvorm, borduren, past in de traditie van de kerk. 'Stof tot Nadenken' laat zien dat moderne kunst en religie een waardevolle relatie kunnen aangaan. Er is recht gedaan aan de monumentale waarde van de Oude Kerk door de historische kerkstoelen op gepaste wijze nieuw leven in te blazen. Het gebouw zelf en de omgeving hebben voor het ontwerp centraal gestaan. Door het gehele proces vanaf het ontwerp tot en met het borduren te laten plaatsvinden in het kerkatelier is een relatie aangegaan met de kerk zelf, met haar geschiedenis, haar contemplatieve karakter en met haar omgeving. Het project heeft aangetoond dat oude en nieuwe waarden op een interessante wijze verbindingen kunnen aangaan. De samenwerking van kunstenaars en deelnemers laat een vorm van reciprociteit zien. De kunstenaar heeft de deelnemers nodig om tot een uniek, ambachtelijk vervaardigd kunstwerk te komen. De deelnemers participeren tijdelijk in de wereld van de kunstenaar en ervaren daadwerkelijk het werken in een artistieke praktijk. Ze krijgen inzicht in het ontwerpproces en nemen deel aan het maakproces en de beslissingen die daarbij moeten worden genomen. De deelnemers leren daardoor op een andere manier te kijken naar de directe omgeving en daar betekenis aan te geven. Het wordt door hen als bijzonder ervaren om met de kunstenaar mee te mogen werken aan dit project. Ze voelen zich gekend door de kunstenaar en de gelijkwaardigheid in de omgang. De kunstenaar blijkt over zeer goede sociale en communicatieve vaardigheden te beschikken waardoor de participatie met de deelnemers evenals met de opdrachtgever en de projectgroep zonder grote problemen is verlopen. De kunstenaar heeft naar eigen inzicht vorm kunnen geven aan de kunstpraktijk. Ondanks het feit dat het eindresultaat niet volledig aan haar visie op kwaliteit voldoet, kan ze het volledig verantwoorden, gezien het proces wat eraan vooraf is gegaan. Het blijkt voor de kunstenaar niet gemakkelijk om concessies te doen ten aanzien van haar visie op artistieke en ambachtelijke kwaliteit. Ze geeft aan moeite te hebben met 'loslaten' daarvan.

Vanaf de start van deze kunstpraktijk is de kunstenaar met het ophalen van verhalen en anekdotes de relatie aangegaan met de Oude Kerk en haar omgeving. Door een buurtbewoner in te zetten bij het verzamelen en verwerken van de verhalen, wordt de directe omgeving nauwer bij de kunstpraktijk betrokken, wat een positieve uitwerking heeft op het leggen van contacten. De verhalen en de woorden van het gedicht van Anna Enquist vormen voor de kunstenaar de inspiratiebron voor de aan te brengen details op elk van de honderdachttien zittingen. De kunstenaar heeft zich door de constructie van de kerk zelf laten inspireren tot het stofontwerp.

Het werken in het atelier in de kerk zorgt voor verbondenheid met het monument en met het verleden. Het wordt gezien als een meerwaarde voor de kunstpraktijk.

De deelnemers ervaren het werken in het atelier als gemeenschapsvormend en contemplatief. Het refereert aan de kerkateliers in vroegere tijden. Tijdens de duur van kunstpraktijk worden in kerk verschillende lezingen gegeven over de rol en functie van borduren door de eeuwen heen. Daarmee wordt benadrukt dat het ambacht ook in deze moderne tijd nog steeds actueel en innovatief kan zijn. Met deze participatieve kunstpraktijk wordt de verbinding gemaakt met de hedendaagse samenleving.

Afbeelding 3.10 Stoelzittingen uit het project 'Stof tot nadenken'. Foto: Sara Vrugt 2014

II ‘Groeten van Geerweg’ Participatieve kunstpraktijk in Delft 2012-2013

Kunstenaar: Marjet Roerink

Afbeelding 3.11 Uitspraak over de wijk Geerweg, Bron: Stichting DelftsPeil

II.1 De context

Politiek en sociaal engagement

‘Groeten van Geerweg’ is een participatieve kunstpraktijk van het cultuurprogramma Kunst in de Wijken (KidW) van de gemeente Delft. Het cultuurprogramma is opgezet in 2003. ‘Door de financiële impuls van de verkoop van het energiebedrijf van Delft is Kunst in de Wijken een unieke kans geweest om kunstenaars en inwoners samen in de wijken aan kunstprojecten te laten werken.’[86] Het Wijktheater Delft heeft uit deze opbrengsten eveneens een financiële bijdrage gekregen. Beide organisaties worden in 2010 samengevoegd tot het programma KidW en worden ondergebracht bij de VAK, centrum voor de kunsten Delft. Het doel van KidW is enerzijds cultuurparticipatie, anderzijds het bevorderen van de sociale cohesie. Dat willen ze bereiken door kunstenaars en bewoners samen kunstprojecten tot stand te laten brengen in de wijken van Delft. KidW is een middel om op verschillende niveaus participatie onder bewoners te bevorderen. De ontwikkelde kunstpraktijken dragen bij aan het welzijn en welbevinden van bewoners en het verbeteren van het imago en identiteit van een straat, wijk of buurt en leveren daarmee een belangrijke bijdrage aan een leefbare stad.[87] Kunst in de Wijken richt zich in hoofdzaak op drie terreinen binnen de kunsten, te weten: Beeldende kunst, Muziek en Wijktheater. (Otte 2015)

Het financieringsmodel van KidW bestaat uit bijdragen van verschillende gemeentelijke afdelingen, waaronder Breed Welzijn Delft (BWD) KidW werkt nauw samen

[86] Beleidsplan Kunst en Cultuur 2009-2012, gemeente Delft
[87] Tekst van de flyer Kunst in de Wijken

met BWD. Het betekent dat naar samenwerking wordt gezocht met maatschappelijke partners als scholen, buurthuizen, woningcorporaties en winkelcentra. Op deze wijze verwacht de gemeente Delft een meer duurzame meerwaarde van de kunstpraktijken te bewerkstelligen. Daarnaast ontvangt KidW vanaf 2010 tot 2014 een structurele bijdrage van Fonds 1818.[88] Jaarlijks wordt overleg gevoerd met BWD over gesignaleerde sociale 'problemen' en uitdagingen in de verschillende wijken. Op grond daarvan komen de uiteindelijke keuzes tot stand, met in achtneming van de speerpunten in het gemeentelijke beleid en een evenwichtige verdeling van kunstpraktijken over de wijken. In de periode 2004 – 2014 zijn meer dan honderd projecten gerealiseerd met beeldende kunst, muziek, theater, foto's en verhalen. Delft heeft zich geprofileerd als landelijk pionier met een gemeentelijk *community art* project-programma en een flexibele organisatie die nieuwe verbindingen kan leggen tussen maatschappelijke partijen met de inzet van kunst. In 2014 is KidW door intensieve samenwerking tussen VAK, gemeentelijk centrum voor de kunsten en de Stichting DelftsPeil uitgegroeid tot het programma Wijk- en Stadsprojecten. Vanaf 2015 valt het programma Wijk & Stadsprojecten volledig onder de verantwoordelijkheid van de Stichting DelftsPeil. Het is het gevolg van gemeentelijke bezuinigingen en structurele veranderingen bij de VAK.

De participatieve kunstpraktijk 'Groeten van Geerweg' vindt plaats in de periode 2012-2013. Geerweg is een volkswijk, die ingeklemd zit tussen de historische binnenstad en de voormalige gemeente Vrijenban. In de volksmond wordt de wijk 'de gribus' genoemd.

> *[...] Het is een heel bizar wijkje. Te gek voor woorden. Er staat gewoon een mini arbeiderswijkje, een soort van campus tussen de grote grachtenpanden...* (os1, persoonlijk interview 2014)

Sinds 2011 leeft bij KidW de wens voor een participatieve kunstpraktijk in deze wijk. Uit een vooronderzoek door de projectleider van KidW blijkt dat de wijk, die bekend stond om haar saamhorigheid, te kampen heeft met een verminderde sociale cohesie en een sociaal isolement. Beide aspecten zijn speerpunten in het gemeentelijk beleid, als afgeleide van het overheidsbeleid. Kunst en cultuur worden door de overheid gezien als een belangrijk en probaat middel dat ingezet kan worden om sociale cohesie te bevorderen. (van den Haak 2011)

Bij een eerste inventarisatie wordt duidelijk dat de bewoners heel duidelijk zijn in hun uitspraken over een kunstpraktijk in hun wijk. Ze zien er de meerwaarde niet van in. (Mulder 2012)

> *[...] Bewoners hebben heel lang geprobeerd het project tegen te houden. Die zeiden – leuk dat jullie projecten willen doen met kunst, maar daar zitten we helemaal niet op te wachten. We willen eerst een speeltuin en een nieuw buurthuis.* (os1, persoonlijk interview 2014)

[88] Vanaf 2014 wordt de subsidie vanuit Fonds 1818 en de gemeente Delft afgebouwd. Vanaf 2015 worden er projectsubsidies verstrekt. Informatie verkregen uit een telefoongesprek en mailwisseling met Nathalie van der Hak, toenmalig projectleider KidW d.d. 29/06/2016.

In 2012 voert de voor deze kunstpraktijk aangetrokken projectleider een uitgebreide verkenning uit in de wijk. Daar komt een projectplan uit voort met een (historische) verkenning van de wijk en het kader voor de te gebruiken kunstvorm voor het project. Het plan bevat eveneens een profielschets voor de kunstenaar en de van hem of haar verwachte werkzaamheden. Met de verschillende stakeholders rondom de speeltuin en het speeltuingebouw (annex wijkcentrum) bouwt de projectleider een netwerk op. Deze openbare ruimte, die vroeger door de wijkbewoners van Geerweg intensief is benut, was dusdanig verwaarloosd dat er nauwelijks meer gebruik van kon worden gemaakt. In 2012 ondergaat zowel de speeltuin als het speeltuingebouw een grondige renovatie. Dat biedt een goede gelegenheid om zowel de locatie als de wijk nieuw leven in te blazen. Onder professionele betrokkenen bestaat draagvlak voor een KidW project. Volgens hen 'zou het de buurt uit haar isolement kunnen halen en kunnen zorgen dat bewoners een vorm kunnen geven aan hun trots op de buurt, die zij dan ook uit kunnen dragen. De oplevering van het nieuwe speeltuingebouw is een goede aanleiding en het gebouw is een ideale locatie om vanuit te werken of op te treden.' (Mulder 2012, 1)

Enkele professionals waarschuwen voor een 'mogelijke sceptische, wantrouwende houding van bewoners gezien eerdere ervaringen.' Ze benadrukken dat het voor het welslagen van een project in deze wijk van belang is om goed te luisteren naar de wensen van de bewoners. (Mulder 2012) Als kunstvorm denkt KidW aan een locatie theaterproject op basis van zowel de feitelijke als orale wijkgeschiedenis. Anekdotes, verhalen, foto's en afbeeldingen van gebeurtenissen en plaatsen in de wijk worden verzameld. Zo nodig kan gebruik worden gemaakt van het gemeentelijk (foto)archief. Met de bewoners zullen gebeurtenissen en plekken opnieuw tot leven worden geroepen in de vorm van een theatrale buurtwandeling. De bewoners zullen zelf als gids fungeren en bezoekers meenemen op ontdekkingsreis door de buurt. Daarbij wordt gebruik gemaakt van de talenten van de bewoners. De 'verhalen' zullen worden verteld door gebruik te maken van diverse kunstvormen en verschillende media. Gedacht wordt aan muziek, zang, dans, taal, fotografie en beeld. (Mulder 2012, 8–9) Voor de uitvoering wordt gedacht aan de samenwerking tussen een theatermaker, een fotograaf en een componist/muzikant.

> *'De werkzaamheden van de aan te trekken kunstenaar/theatermaker zullen bestaan uit:*
> 1. *Het verzamelen van zoveel mogelijk concrete data uit de buurt, huidige en vroegere bebouwing, welke organisaties en zelforganisaties bewoners bindt, hoe bewoners cultureel georganiseerd zijn etc. En het ter plekke verzamelen van bijzondere en gedeelde ervaringen anekdotes, beruchte en beroemde bewoners, belangrijke plekken en huizen. Het werven van deelnemers is daarnaast een belangrijke taak.*

2. *Het opstellen van een concreet, haalbaar en gedragen uitvoeringsplan op basis van het verzamelde materiaal.*
3. *Het samenstellen van een uitvoeringsteam voor de organisatie van de uitvoering: productie, publiciteit, techniek en zo meer.*
4. *De uitvoering van het locatieproject.*
5. *Opbrengst: het maken en verspreiden van een concreet resultaat. Het evalueren en afronden met alle betrokkenen met een voorstel voor vervolgactiviteiten.'* (Mulder 2012, 8)

In de profielschets voor de aan te stellen kunstenaar/theatermaker wordt een groot aantal competenties beschreven. Er worden *functionele en persoonlijke kwaliteiten* verwacht: de kunstenaar kan zelfstandig werken, bezit creatieve en vormgevende kwaliteiten, is veelzijdig, heeft sociale kwaliteiten zoals omgaan met mensen van allerlei soorten en maten, is communicatief sterk zowel naar bewoners als naar de projectleiding, en is geduldig en flexibel. Dat laatste wordt uitgelegd in de zin van ook buiten de reguliere werktijden willen werken, maar ook zich kunnen aanpassen aan de behoeften van de bewoners als blijkt dat zijn/haar eigen plan geen voedingsbodem heeft. (Mulder 2012, 8) KidW stelt op grond van de gevraagde persoonlijke en professionele kwaliteiten, regisseur en theatermaker Marjet Roerink aan als artistiek leider. De regisseur heeft eerder naar tevredenheid participatieve kunstpraktijken ontwikkeld en uitgevoerd in Delft en omstreken en voldoet aan het opgestelde profiel. Het artistieke team wordt door KidW aangevuld met een componist/muzikant en oud-bewoner van de wijk en een Delftse fotografe. Voor de productie wordt een stagiaire van de opleiding CMV[89] aangesteld.

In januari 2013 gaat het project van start.

II.2 Het proces

De rol en betekenis van de kunstenaar

Na haar aanstelling verricht de kunstenaar de noodzakelijke voorbereidingen voor de participatieve kunstpraktijk. In mei 2013 vindt de kennismaking plaats in de wijk. Voor het proces en het eindresultaat is het noodzakelijk om de wijk in al haar geledingen te leren kennen. Bij de start van de kunstpraktijk stelt de kunstenaar om die reden een werkgroep samen met een aantal bewoners, die een actieve inbreng in de wijk hebben. De kern wordt gevormd door de twee dames die bij de renovatie van de speeltuin en het wijkgebouwtje sleutelfiguren waren.

In de wijk is door gemeentelijke bezuinigingen geen opbouwwerker meer aanwezig die informatie kon delen met de kunstenaar. Om die reden moest de kennis over de wijk op een andere manier worden vergaard.

[89] CMV is de afkorting van de opleiding Culturele en Maatschappelijke Vorming en is onderdeel van de HBO Opleidingen Gedrag en Maatschappij. www.hbostart.nl/gedrag/cmv/

Afbeelding 3.12 Verhalen ophalen. Foto: Stichting DelftsPeil 2013

De bijeenkomsten van de werkgroep hebben als doel de geplande wijktour, de GeerwegTour, inhoudelijk en logistiek vorm te geven. De kunstenaar betrekt de bewoners actief bij het proces en geeft hen daarmee een verantwoordelijke rol. Zij bepalen in grote lijnen de inhoud en vorm. Het gaat immers om hún herinneringen, gevoelens van heimwee en nostalgie die zichtbaar en voelbaar zullen worden gemaakt tijdens de wijktour. De kunstenaar overtuigt de deelnemers ervan dat om die persoonlijke gevoelens op de juiste wijze over te kunnen brengen de wijkbewoners tijdens de tour als gids zullen fungeren voor de geïnteresseerde bezoekers.

De kunstenaar haalt, samen met haar productieassistente, verhalen op bij oude en nieuwe bewoners, jong en oud, over hun ervaringen met het wonen in de wijk, over positieve en minder positieve veranderingen in de wijk en over de contacten in de wijk. Ze hoort interessante anekdotes over markante en bekende bewoners en oud-bewoners. De resultaten geven voldoende aanknopingspunten voor een wijktour. Uit de verhalen blijkt dat er de afgelopen jaren veel bewoners uit de wijk vertrokken zijn.

Om meer verhalen en foto's op te kunnen halen, wordt met de wijkbewoners besloten om een reünie te organiseren. De organisatie komt in handen van twee actieve vrijwilligers van het nieuwe gebouw in de speeltuin, samen met de kunstenaar en haar productieassistente. Beide vrijwilligers spelen gedurende de gehele kunstpraktijk een belangrijke rol. Zij 'waren ook belangrijk in het activeren van de wijk en sociale cohesie'.[90]

De kunstenaar neemt vanaf het begin het project een open houding aan, waarbij de bewoners centraal staan. Op deze wijze creëert ze een vertrouwensband.

[...] Ik weet wat ik doe. Er hoort dus zeker een bepaalde aanpak bij. Bij ieder project stap ik er heel open in. En dan zet ik, om een metafoor te gebruiken, met breinaalden

[90] Informatie verkregen uit een telefoongesprek en mailwisseling met Nathalie van der Hak, toenmalig projectleider KidW d.d. 29/06/2016.

steken op. Dan weet ik nog niet wat het wordt, een sprei voor een kinderbedje of bij wijze van spreken een kerstlaars [...] ik weet nog niet welke vorm het krijgt. (k2, persoonlijk interview 2014)

Ze neemt alle verhalen van de Geerweg in zich op en langzamerhand vormt zich een ideeënkader voor de wijktour.[91] De bewoners krijgen de mogelijkheid om feedback te geven op haar voorstellen. De suggesties die worden gegeven, verwerkt ze in een nieuw voorstel. Het uiteindelijke resultaat is daarmee in hoge mate door de bewoners vormgegeven.

[...] De vorm laat ik echt open. Ik dwing nooit mensen in een concept. Ik ga er heel open in en wat er dan gebeurt, is dat ik allemaal cadeautjes krijg. En als je die nou oppakt, en niet aan een dood paard duwt of sjort, maar gewoon goed luistert en kijkt, dan krijgt je onderweg naar huis allemaal ideeën. [...] en dan zegt iemand... maar ik wil helemaal niet dat.... Dan denk ik oh, dat is het, dat is leuk! [...] Ik hou ervan om uitgedaagd te worden. Ik ben de koningin van de improvisatie. En het lukt me dan altijd om er goed uit te komen. (k2, persoonlijk interview 2014)

Om de vorm van de wijktour te kunnen bepalen, wordt de bewoners gevraagd naar hun culturele belangstelling en interesse. De interesse om een activiteit met theater of een andere kunstvorm te doen blijkt nauwelijks aanwezig. De bewoners geven aan niets te hebben met kunst en er ook niets mee te willen doen. Het hoort niet bij hen, vinden ze.

Door de gesprekken met de bewoners wordt het de kunstenaar en haar productieassistent duidelijk dat ze, om de kunstpraktijk te laten slagen, de benaming 'kunstproject' moeten laten vallen.

[...] Als we van een aantal gedeeltes van de tour gezegd hadden dat het 'kunst 'was, dan denk ik dat ze dat wel hadden gezien als een vorm van kunst. Maar dat interesseerde ze helemaal niets. En dat was denk ik ook wat goed was aan dit project. (os1, persoonlijk interview 2014)

[...] Er was er eigenlijk helemaal geen theater! Een koor, dat nog wel. Wel hadden we de actrices die de bewoners van het gesticht speelden. Ja, dat was het enige stukje. Die mensen hadden ook helemaal geen trek in toneel, ook niet in kunst. Dat zeiden ze ook steeds – we hebben niets met kunst. (k2, persoonlijk interview 2014)

De rol van de kunstenaar tijdens het proces is die van eindverantwoordelijke en het bewaken van de kwaliteit en de vertrekpunten van het artistieke niveau. Met het artistieke projectteam, dat ze vanuit het VAK heeft meegekregen, voert ze overleg over de artistieke inhoud van het project. Daar komen de nodige initiatieven en acties uit voort, zoals het zanggroepje en de inzet van beeldende en theatrale middelen tijdens de GeerwegTour. In overleg met de projectgroep wordt, met de verhalen van bewoners als leidraad, de invulling van de tour bepaald. Onderweg zijn op diverse plaatsen kleine voorstellingen en presentaties met muziek, film, verhalen, foto's en andere vormen van kunst. Het nieuwe speeltuingebouw vormt het beginpunt van de wijktour.

Het spanningsveld met de bewoners en hun weerstand tegen kunst is door de kunstenaar en haar artistieke projectteam gepareerd met een inzet van artistieke middelen tijdens de op historie en erfgoed gebaseerde wijktour, die door de bewoners niet direct als kunst werd ervaren. Zoals de paar minuten durende performance die herinneringen opriep aan het voormalige 'gekkenhuis' Sint-Joris Gasthuis en het tijdelijk ingerichte atelier met kunstenaar en voormalig wijkbewoner Jaap van der Meer die daar zijn kunstwerken liet zien en erover vertelde.

Afbeelding 3.13 Performance bij voormalige locatie St Joris Gasthuis. Foto: Rina Visser 2013

[91] De verhalen zijn deels opgetekend, maar niet uitgewerkt. Ook zijn er nog enkele interviews opgenomen, die mogelijk nog te achterhalen zijn. De aansprekende aspecten uit de verhalen zijn als inspiratie gebruikt voor de tour. Informatie verkregen uit een telefoongesprek en mailwisseling met Nathalie van der Hak, toenmalig projectleider KidW d.d. 29/06/2016.

Mede door de inbreng en de stimulerende houding van de kunstenaar is de 'maandagavondclub' van de Geerwegvrouwen nieuw leven in geblazen, met onder meer een voorzichtige aanzet voor een zanggroepje. Gestimuleerd door de kunstenaar heeft de componist en muzikant van het projectteam uit deze vrouwen het dameskoor 'Geergirls' gevormd. Het blijkt een stimulerende werking te hebben gehad op de vrouwen.

Afbeelding 3.14 De 'Geergirls' in actie. Foto: Laura de Haan 2013

> *[...] Maar hierdoor ben ik wel meer naar de club gegaan en heb ik met dat project meegedaan. [...], wat ik nooit heb kunnen dromen dat ik in zo'n zanggroepje.... Ja, het was zo vals als de pest* [RV het optreden tijdens de Geertour] *maar we hebben zo'n plezier gehad...! Ook met oefenen met René. Dat was ook leuk, hartstikke leuk. Ja, dat heeft wel invloed gehad. Ik ben daardoor weer meer in de wereld gekomen.* (d3, persoonlijk interview 2014)

Ideeën van bewoners, waarbij een andere professionele inbreng nodig is, honoreert de kunstenaar, door vanuit haar netwerk de juiste professie erbij te betrekken. Het is haar opvatting dat ieder mens uniek is en kwaliteiten heeft die met de juiste benadering en aandacht ontwikkeld kunnen worden.

> *[...] Ik ben eerst met alle jongeren van de Geerweg gaan praten en uiteindelijk was er een jongen die zei: ik heb mijn hele mobiel vol met teksten staan. Hij was echt de meest gevaarlijke jongen van de wijk zeg maar, om te zien en gezien zijn achtergrond: 11x met politie in aanraking geweest, en gezeten. En hij zei: ik denk dat ik ook kan rappen, maar ik durf niet. Ik heb hem toegezegd dat ik een hele goede rapper voor hem zou regelen. Ik heb hem namen van rappers gevraagd die voorbeelden zijn voor hem en ben in mijn netwerk een rapper gaan zoeken en die heeft een fantastische tekst met hem gemaakt en dan voelt zo'n jongen: ik word heel erg serieus genomen. Er wordt echt geluisterd naar me, het wordt niet opgedrongen.* (k2, persoonlijk interview 2014)

Het menselijke aspect staat centraal in haar werk. Het is haar behoefte om te werken met mensen in een vergeten doelgroep, mensen die niet van nature in de schijnwerpers staan. Het gaat haar om hun empowerment[92] (k2, persoonlijk interview 2014)

Afbeelding 3.15 Optreden van de rapper. Foto: Laura de Haan 2013

> *[...] Ik geloof dat ieder mens een bijzonder verhaal heeft en een talent. Ieder mens heeft ergens een kracht en dat is wat ik al van jongs af aan geloof. Daar werk ik mee. [...] Ik geef mensen een spotlight op datgene wat hen bijzonder maakt. En daarmee 'empower' ik mensen.* (k2, persoonlijk interview 2014)

[92] 'Empowerment is bedoeld om de eigen kracht van mensen en de kwaliteit van hun leven te versterken' (Tine Van Regenmortel, hoogleraar Sociaal Werk Universiteit van Antwerpen) www.movisie.nl/artikel/aandacht-empowerment-meer-binding-veilige-samenleving

De kunstenaar is in de loop der jaren het proces, dat de bewoners of deelnemers doormaken in participatieve kunstpraktijken, belangrijker gaan vinden dan het eindresultaat. Het artistieke is voor haar van minder groot belang geworden.

> *[...] Het artistieke vind ik steeds minder belangrijk. Dat klinkt heel raar, maar voor mij staat nu steeds meer het proces voorop. Het is super meegenomen als dat product natuurlijk ook goed 'staat' en grappig genoeg, als het proces goed is, dan is het product ook goed.* (k2, persoonlijk interview 2014)

De relatie kunstenaar en opdrachtgever

De kunstenaar heeft eens in de twee á drie weken overleg met Nathalie van der Hak, de toenmalige projectleider van KidW, die als opdrachtgever fungeert. Tijdens de overleggen worden zaken besproken als de planning, de algehele gang van zaken en eventuele problemen. De opdrachtgever vervult haar rol 'bijna als meewerkend voorvrouw' zoals ze zelf aangeeft.[93] Ze geeft aan dat ze de voorkeur geeft aan informeel leiderschap. Dat de wijktour als vorm voor het eindproduct vast stond is volgens haar geen discussiepunt geweest voor de kunstenaar. De opdrachtgever heeft haar voor de invulling van de participatieve kunstpraktijk *carte blanche* gegeven. Zoals ze, in de rol van opdrachtgever, benadrukt: 'inhoudelijk ga ik niet op de stoel van de kunstenaar zitten'. Wel heeft ze gepoogd de kunstenaar tegen zichzelf in bescherming te nemen, tegen haar 'grenzeloosheid' qua tijdsinvestering in de contacten met wijkbewoners. 'Het is voorgekomen dat ze tot drie uur 's nachts bij een wijkbewoner heeft gezeten voor het bekijken van foto's en het luisteren naar de bijbehorende verhalen.'[94]

De relatie kunstenaar en deelnemers

De kunstenaar betrekt de wijkbewoners vanaf de start van de kunstpraktijk direct bij het proces. Ze stelt zich betrokken en open op naar alle wijkbewoners.

> *[...] En waar ik heel goed in ben, is dat ik totaal over negatieve vooroordelen heen stap. Ik ga voorbij aan problemen tussen mensen onderling. Ik hoor heel vaak: heb je met die persoon een positieve ervaring? Dat is zo'n creep. Maar ik heb dan een hele andere ervaring met die persoon. Ik doe aanspraak op het positieve in ieder mens, dat is het.* (k2, persoonlijk interview 2014)

Met haar openheid en haar positieve insteek weet ze de juiste snaar bij de bewoners te treffen.

> *[...] Ze communiceert op een hele, volgens mij voor iedereen, toegankelijke manier eigenlijk. Ze voelt aan hoe je bent met elkaar. En ze is enthousiast. Achter dat gezicht zat altijd een positief verhaal.* (d2, persoonlijk interview 2014)

[93] Informatie verkregen uit een telefoongesprek en mailwisseling met Nathalie van der Hak, toenmalig projectleider KidW d.d. 29/06/2016.
[94] Informatie verkregen uit een telefoongesprek en mailwisseling met Nathalie van der Hak, toenmalig projectleider KidW d.d. 29/06/2016.

> *[...] En toen we haar zagen, was het wel eerst even aftasten, maar toen was er ook meteen een klik. Meteen! We wilden haar hier houden. Niet alleen ik, allemaal hoor.* (d3, persoonlijk interview 2014)

Vanaf het begin legt de kunstenaar de medeverantwoordelijkheid voor de wijktour bij de bewoners neer. Zij maakt hen duidelijk, dat het hún verhaal van de wijk is en dat zij zelf de gidsen zullen zijn bij de GeerwegTour. Deze aanpak leidt tot een vorm van gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en wijkbewoners. Wel blijft het voor alle partijen duidelijk, dat de kunstenaar de artistieke en productionele eindverantwoordelijkheid heeft. Zij stemt regelmatig met de projectgroep en de wijkbewoners af en staat open voor nieuwe suggesties en ideeën. Het betekent dat ze niet vasthoudt aan de traditionele vorm van een theatervoorstelling.

> *[...] De vorm is niet meer een traditionele voorstelling. Ik zie wel wat het wordt. Ik merk dat ik steeds meer feeling krijg voor hoe je zoiets kan opbouwen. Ik houd me nu ook bezig met tentoonstellingen en fototentoonstellingen. Ik kom steeds meer disciplines tegen. Het is eigenlijk een vorm van totaaltheater. Ik heb er steeds meer kaas van gegeten.* (k2, persoonlijk interview 2014)

De definitieve invulling van de programmaonderdelen komt tot ieders tevredenheid tot stand. De GeerwegTour vindt plaats op 12 oktober 2013. Vanwege de grote belangstelling worden op die dag in totaal vijf Tours aangeboden.

Afbeelding 3.16 Fotobord GeerwegTour. Foto: Rina Visser 2013

II.3 De samenwerking

De rol en betekenis van de kunstenaar

De kunstenaar is zich vanaf het begin bewust van de relaties, die zij moet opbouwen en onderhouden om het proces goed te laten verlopen. Zowel met de wijkbewoners, die niet of nauwelijks ervaringen hebben met of geïnteresseerd zijn in kunst, met de opdrachtgever, als met het projectteam en de betrokken professionals uit andere domeinen. Door haar open houding, enthousiasme en empathisch vermogen blijkt ze in staat deze relaties vorm te geven en te onderhouden.

> *[...] Ik vond Marjet een heel bijzonder mens. Ze heeft het toch in een hele korte tijd het bijna onmogelijke voor elkaar gekregen om hier in de wijk binnen te komen en geaccepteerd te worden zoals ze is. Dat is voor haar leuk om te horen, maar vooral leuk voor ons om te voelen. Ze stal meteen ons hart. Dat heb ik bij meer mensen gemerkt, zoals bij mijn zus maar ook anderen. Wat een wereldwijf.* (d2, persoonlijk interview 2014)

De kunstenaar ervaart dat haar werkwijze en houding stimulerend werkt bij de wijkbewoners.

> *[...] Ze vonden mij aardig en leuk. Ze hebben het voor mij gedaan! Een van die deelneemsters zei: over vijftig jaar praten we hier nog over! Wij zijn in de hoofdrol! Geerweg die altijd verdoemd is!* (k2, persoonlijk interview 2014)

Kunstenaar en opdrachtgever

Met de opdrachtgever, de projectleider van KidW, is de samenwerking op afstand. De kunstenaar heeft na het verlenen van de opdracht op hoofdlijnen carte blanche gekregen voor de invulling van de kunstpraktijk. Met regelmaat wordt de opdrachtgever geïnformeerd over de stand van zaken en worden knelpunten besproken.

De kunstenaar en het projectteam

Het samenwerken met andere professionals in een participatieve kunstpraktijk vindt de kunstenaar belangrijk. Het hoort bij haar aanpak. Om goed te kunnen functioneren met een team is het cruciaal voor haar om daarin zelf de keuze te kunnen bepalen op grond van een gedeelde visie en uitgangspunten. Dat is voor haar een voorwaarde voor een goede samenwerking. Bij 'Groeten van Geerweg' had de kunstenaar geen keuze en kreeg ze een muzikant/componist en een fotograaf aangewezen als artistiek projectteam. Ze ervaart al vrij snel dat de samenwerking met muzikant niet harmonieus verloopt wat het proces niet ten goede komt. Op een positieve en informele wijze gaat ze het gesprek aan met de muzikant/componist.

> *[...] Dat is het leuke van ervaring opdoen! Ik voel nu heel veel dingen aankomen. Ik weet ook dat ik meteen voelde dat er met de muziekman iets mis was in relatie tot die groep Geerweggers. Ik zag het aan die vrouwen. [...] Maar ik moest het juiste moment vinden. Hij was mijn collega en we moesten verder. Hoe doe je dat? Laat ik eerst koffie gaan drinken met hem. Toen heb ik heel bewust zitten vissen. Ik kwam erachter dat hij die klus had willen hebben en dat hij zich gepasseerd heeft gevoeld dat hij die regie niet kreeg. Toen wist ik ok! Dan loop ik hier heel anders rond! Je krijgt dus steeds meer voelsprieten voor al die dingen die meespelen.* (k2, persoonlijk interview 2014)

De kunstenaar heeft door ervaring geleerd dat het voor een goede samenwerking voor haar van belang is om met een team te werken dat met haar op één lijn zit. Het toegewezen krijgen van een projectteam dat onbekend voor haar is, belemmert haar in haar werk. De opdrachtgever benadrukt na evaluatie met de kunstenaar, dat het de grootste les van deze kunstpraktijk is geweest dat de kunstenaar niet zelf haar team heeft kunnen samenstellen. 'De kunstenaar staat centraal en moet daar zelf de belangrijkste stem in hebben.'[95] Ook de kunstenaar heeft hiervan geleerd.

> *[...] Ik geloof in de mensen die ik ondertussen om me heen verzameld heb, met talent op het gebied van muziek, tekst, dans, fotografie, noem maar op. Sinds kort stel ik daarom mijn eigen team samen. Ik kreeg bij projecten meestal een team toegewezen. Dan kon het al snel gebeuren dat ik voelde dat degene die bijvoorbeeld voor mij de communicatie moest doen, mij niet begreep. Ik werkte met zo'n projectgroep omdat ik dacht het moest. Maar nu zeg ik bij aanvang van een project dat ik het alleen doe als ik mijn eigen mensen erbij mag vragen.* (k2, persoonlijk interview 2014)

Binnen de projectgroep wordt de professionaliteit van de kunstenaar gewaardeerd en wordt ze als autoriteit aanvaard.

> *[...] Verwonderen en openstaan, dat heb ik wel van Marjet geleerd. En dat alles wel goed is. Ik bedoel, bij Geerweg heb ik met de grootste criminelen gezeten. Ja letterlijk en constateerde bij mezelf, dat ik wel op dezelfde manier reageer als Marjet. We konden ons verwonderen over wat er gebeurde, maar we vonden het wel ok.* (os1, persoonlijk interview 2014)

> *[...] Waar Marjet vooral goed in is, dat is, wat ik maar even noem, het 'toepassen' van mensen [...]van een van de oud-bewoners heeft ze een film gemaakt. Ze weet, en dat vind ik wel heel slim, dat als ze hem in levenden lijve had neergezet, dan was dat veel minder indrukwekkend geweest. Hij had prima een verhaal kunnen vertellen vanuit zijn scootmobiel. Maar die vorm maakt het dan heel goed. En ze weet ook welk verhaal er verteld moet worden.* (os1, persoonlijk interview 2014)

[95] Informatie verkregen uit een telefoongesprek en mailwisseling met Nathalie van der Hak, toenmalig projectleider KidW d.d. 29/06/2016.

Kunstenaar en deelnemers

De kunstenaar blijkt sociaal en communicatief zeer vaardig. De bewoners waarderen het gemak waarmee ze met haar kunnen communiceren. Ze kan goed luisteren en aanvoelen wanneer er spanningen of probleemsituaties zijn. Ze heeft een goed ontwikkeld empathisch vermogen. Het stelt haar in staat gebruik te maken van de dialoog op momenten dat de kwaliteit van de voortgang en van het product in het geding zijn.

> *[...] Marjet heeft ons veel invloed gegeven op het proces en eindresultaat van het project. Dat komt ook door haar instelling, ze is heel gemakkelijk. [...] Tegen haar kon je gemakkelijk wat zeggen. Er stond geen muur tussen ons, en als er geen muur zit, dan kan je gemakkelijk communiceren. Dat ligt ook aan haar kwaliteit, dat ze heel gemakkelijk is. Dat kun je natuurlijk niet zo weergeven, dat moet je voelen.* (d2, persoonlijk interview 2014)

Deze wijze van communiceren en samenwerken werkt stimulerend voor de wijkbewoners. Ze worden uitgedaagd om zelf initiatief te ondernemen en krijgen het vertrouwen van de kunstenaar. Ze maakt hen duidelijk dat het bij de GeerwegTour om hun eigen verhaal als wijkbewoners gaat en dat ze om die reden zelf de inhoud bepalen en ook zelf het verhaal zullen vertellen.

> *[...] Dat heb ik ze allemaal verteld: de Geerweggers zijn in de hoofdrol. Zij spelen de hoofdrol en zij bepalen.* (k2, persoonlijk interview 2014)

De bewoners voelen zich betrokken en gestimuleerd door de kunstenaar. Met elkaar nemen ze initiatieven om die zaken die in de wijk verdwenen of verwaarloosd zijn weer op te pakken en nieuw leven in te blazen. Verhalen uit het verleden worden weer tot leven gewekt in het heden en worden waard bevonden om door te vertellen aan de nieuwe generatie wijkbewoners en aan buitenstaanders.

> *[...] Ze heeft ons gestimuleerd om weer dingen te gaan doen! Het was gewoon doodgebloed hier! Nou dat zie je wel, op die foto van het vissen, die met Sinterklaas in het oude gebouw, we deden bingo... dat is allemaal weer terug!* (d3, persoonlijk interview 2014)

> *[...] Wij hebben allemaal wat aangedragen natuurlijk! Ja, ze vond het fantastisch! Want ik heb natuurlijk in dat winkeltje* (RV een slagerij aan de Verwersdijk) *gestaan en er moest natuurlijk ook een winkel in de tour. En toen ben ik naar Van Dam gegaan en die heeft zijn winkel nog een dag opengedaan, want die oude winkel was er niet meer... en Netty, mijn oud-collega was er ook. Die had ik opgespoord en na 47 jaar heb ik haar weer ontmoet.* (d3, persoonlijk interview 2014)

Afbeelding 3.17 De Geerwegtour met rondleider. Foto: Rina Visser 2013

De bewoners ontwikkelen gedurende de loop van het project het gevoel dat zij, weliswaar onder leiding van de kunstenaar, het gehele proces en het eindresultaat zelf bepalen. Ze nemen als het ware het eigenaarschap over en delen de verantwoordelijkheid met de kunstenaar.

> *[...] Bij Geerweg had ik Sanne, CMV-stagiaire, als mijn rechterhand. We hebben zo vaak samen in de bosjes gestaan: wat hebben we nou weer meegemaakt. Wat is dit nu weer? Een paar maanden later besefte Sanne pas wat we allemaal bij de mensen hebben bereikt. Zij hadden het gevoel, dat zij het zelf allemaal bedacht hadden. Wij hebben 100% van hen gemaakt.* (k2, persoonlijk interview 2014)

Door haar open en communicatieve aanpak is het voor de kunstenaar gemakkelijk om ook haar professionele deskundigheid en autoriteit op overtuigende wijze in te zetten.

[...] Als iemand het niks vindt wat ik voorstel, dan ga ik dat uitleggen, en ik krijg altijd wel mijn zin omdat ik uit ervaring spreek. Ik word dus wel als autoriteit gezien. (k2, persoonlijk interview 2014)

De deelnemers waarderen haar professionaliteit en leren van haar ervaring en deskundigheid.

[...] Wat ik van haar geleerd heb, is het stapsgewijs opbouwen van een plan. Ja, ik loop nogal eens vijf straten verder en zij zegt dan nee, we doen het eerst zo, en dan zo. [...] Dat is wel iets dat je meekrijgt. Dat iemand je zegt, iemand die je kent, dat je beter af en toe het gas terug kan nemen en dat het verhaal dan anders wordt. (d2, persoonlijk interview 2014)

De bewoners zijn gecharmeerd van de kunstenaar. Ze waarderen haar openheid en luistervaardigheid. Het feit dat ze hun verhaal kwijt kunnen, dat ze begrepen worden, heeft als resultaat dat ze zich als vanzelfsprekend gaan inzetten voor het project.

[...] Mensen doen dingen voor haar. Dat is bij Geerweg heel duidelijk. Die gingen gewoon dingen voor haar doen uit loyaliteit omdat ze hun verhaal had aangehoord. Omdat ze het belangrijk vonden dat ze er was. Dus mensen zetten wel graag hun kwaliteiten in voor Marjet. (os1, persoonlijk interview 2014)

[...] Nogmaals, door haar enthousiasme word je ook fanatieker. Nou ben ik helemaal niet fanatiek, ben nergens fanatiek in geweest, in niks. Maar dan word je wel meegetrokken. Je had ook het gevoel dat je begrepen werd. Dat ze snapte waar het om ging. (d2, persoonlijk interview 2014)

De deelnemers worden door de kunstenaar onbewust een andere wereld binnen gevoerd, namelijk die van de kunsten, en specifiek van de theaterwereld. Dat betekent, dat ze te maken krijgen met andere structuren, en een andere 'taal' die gesproken wordt. Dat kan soms verwarring opleveren bij het maken en uitwerken van afspraken.

[...] En ik moet wel zeggen dat de wijkbewoners, achteraf gezien, heel lang totaal niet door hadden wat een tour was bijvoorbeeld! Dus we vertelden ze – jij bent de gids van de tour of jij zit op de helft van de tour en legden dat wel uit, maar deze bewoners spreken een hele ander taal. Maar daar heb ik ze niet te lang mee vermoeid. Ik heb gezegd: jij moet je focussen op wat jij moet doen in die tour. Maar wel dat we naar elkaar keken. Ik vertelde ook wat ik met de anderen deed. Dus ik neem ze wel helemaal mee in de ideeën! (k2, persoonlijk interview 2014)

De kunstenaar neemt de wijkbewoners zo goed mogelijk mee in haar opvattingen en ideeën. Theater is voor haar een middel dat de 'echtheid' van datgene wat getoond

wordt, moet ondersteunen. Ze maakt ook bewust de keuze, om deelnemers zelf met hun verhalen voor het voetlicht te brengen en niet de verhalen na te laten spelen door acteurs.

[...] Voor mij is theater een middel! En ik werk wel aan alles wat met theater te maken heeft: de technieken, ik gebruik al het gereedschap: versta ik je wel, hoe sta je erbij, de hele mise en scene, choreografie, alles! Maar niet omdat het gekunsteld was, maar omdat het echt moest zijn. (k2, persoonlijk interview 2014)

De samenwerking wordt door zowel de kunstenaar als de wijkbewoners niet als moeilijk of problematisch ervaren.

De kunstenaar geeft daarbij wel aan dat ze onverwachte situaties soms als lastig heeft ervaren.

[...] Nee, ik vind het helemaal niet lastig om met deelnemers samen te werken. Ik vind het moeilijk om het niet te doen. Natuurlijk is het weleens lastig, als iemand gaat twijfelen of niet durft. De Geerweg vrouwen gingen voor hun optreden in de GeerwegTour alcohol drinken voordat ze gingen zingen en de mannen lieten carbid ontploffen. Dat is lastig, maar ja, dat was een verrassing voor mij! Ze zeiden: als we dat niet doen, dan zijn we onszelf niet. We moeten iets doen wat jij niet weet. We doen alles al voor jou. (k2, persoonlijk interview 2014)

Een van de wijkbewoners benoemt concreet een van de kwaliteiten van de kunstenaar in de samenwerking.

[...] Of ik samenwerken met Marjet lastig vond? Nee, totaal niet! Het ging zoals het ging. Nee, ik heb geen clash meegemaakt, maar dat komt ook omdat zij de angel uit de discussie kan halen. Ze doet dat wel op een relaxte manier. Niet iedereen kan dat. (d2, persoonlijk interview 2014)

Door de gesprekken en de persoonlijke verhalen en anekdotes over de wijk en de wijkbewoners, komen situaties naar voren met diepgewortelde problemen. De openheid en de veilige sfeer die de kunstenaar creëert, moedigt bewoners aan om zelf met voorstellen te komen om deze onderlinge problemen op te lossen.

[...] Ik denk dat een paar dingen echt geheeld zijn gedurende het proces. [...] De speeltuin was vroeger van een man die er heel streng op was. Hij is weggewerkt uit de speeltuin door bewoners die indertijd als kind door hem bestraft zijn. Het grappige was dat juist een van de mannen met de meeste tattoos en meest gevaarlijke uitstraling, op een dag aan mij vroeg of ik hem er al bij betrokken had. Ik had van iedereen te horen gekregen dat ik dat niet moest doen. Ik zei: Maar je hebt gelijk: hij hoort in het verhaal! Toen zeiden ze ineens dat ze naar hem toe zouden gaan en hem uitnodigen. [...] We zat-

en met elkaar in de speeltuin en ineens gaat het hek open. Hij komt binnen met zijn driewieler. [...] Hij wilde het gebouwtje in voor een koffie en toen stond daar de nieuwe beheerder voor de deur, die hem als kind had meegemaakt en zei: vijftig cent. Ze moest haar gram nog even halen. Sommigen vonden het heel pijnlijk maar ik vond het mooi. Een soort verwerking. (k2, persoonlijk interview 2014)

Terugblikkend op het samenwerkingsproces is de kunstenaar overtuigd van de sociale opbrengst van 'Groeten van Geerweg'.

[...] Wat het project teweeg heeft gebracht? Zelfvertrouwen en cohesie! Samen!! (k2, persoonlijk interview 2014)

De geïnterviewde deelnemers geven aan dat ze, door de samenwerking met de kunstenaar persoonlijke kwaliteiten hebben ontwikkeld. Ook benadrukken ze dat de cohesie in de buurt versterkt is.

[...] Dus dat heeft mij zeker anders leren kijken en anders leren denken. (d2, persoonlijk interview 2015)

[...] Ja, het heeft de saamhorigheid in de buurt een boost gegeven. Dat komt eigenlijk door al deze dingen. Want iedereen vond het ook leuk! En kunst kan hartstikke... maar niet alle kunst vind ik leuk.... (d2, persoonlijk interview 2014)

Door de nadruk op het proces en de sociale aspecten in de kunstpraktijk zien de wijkbewoners de kunstenaar niet als een echte kunstenaar, maar meer als een sociaal werker.

[...] Het heet wel Kunst in de Wijk, maar ik zie wat Marjet doet niet als kunst en ik zie haar ook niet als kunstenaar. Gewoon, als iemand die heel sociaal iets op poten heeft gezet, maar niet echt als kunstenaar. (d2, persoonlijk interview 2014)

Na afloop is er geen evaluatie geweest met de wijkbewonerswerkgroep van de GeerwegTour. De evaluatie van de kunstpraktijk heeft zich beperkt tot de artistieke projectgroep, de kunstenaar en de opdrachtgever, de projectleider van KidW. Met de wijk zijn daarna nog oppervlakkige contacten geweest. Via andere kanalen worden nog reacties en resultaten vernomen die verband houden met de tour.

[...] We zijn wel terug geweest (RV in de wijk)*, maar we zijn er niet bewust voor gaan zitten, meer tussen neus en lippen door. Een vriendin die bij de Tour was, zei, 'die Tour die jullie gedaan hebben, daar hebben ze het nog steeds over – het is heel waardevol voor hen geweest. 'Het heeft veel kracht gegeven. Ja, dat is heel mooi.'* (os1, persoonlijk interview 2014)

[...] Wat ik heel goed vind is dat ik afgelopen zomer (RV een jaar na de Tour) *aan de rand van de wijk een groot spandoek zag met de titel 'Zomerfeesten'. Toen dacht ik: ze zijn ineens zelf dingen aan het organiseren. Ze deden dat altijd intern met briefjes – nu hing er een groot spandoek op het Koningsplein richting de grote huizen. Dat vond ik leuk om te zien. Volgens mij is dat wat eraan over is gebleven. Ze voelen zich nu sterk als groep en kunnen daarom gemakkelijker de overstap maken naar de andere groep, de rijkere buurt. Daarvoor voelden ze zich een buitenbeentje. Er is dus sprake van bonding en bridging!* (os1, persoonlijk interview 2014)

[...] En zij heeft ook door dat soort kleine dingetjes, door het verhaal, oud en jong verbonden, ook hier wordt gedronken, drugs gebruikt, gevochten door jonge jongens van een jaar of achttien...op een hele normale manier net zoals alle jongeren in Nederland, maar nu waren de jongeren effe een met de ouderen. Het heeft de saamhorigheid een boost gegeven. Dat komt eigenlijk door al deze activiteiten. Want iedereen vond het ook leuk. (d2, persoonlijk interview 2014)

In de Eindrapportage 2013 van KidW worden de opbrengsten van 'Groeten van Geerweg' beschreven.

De theatrale tour door de wijk heeft bijgedragen aan het zichtbaar, voelbaar, beleefbaar maken van de identiteit van de buurt; het versterken van de verborgen trots op de buurt; het delen van deze trots met derden. Als verdere opbrengsten worden aangegeven: *heeft de verbinding met de bewoners van de historische binnenstad versterkt; nieuwe samenwerkingen tussen bewoners onderling zijn ontstaan; de relatie tussen ouderen en jongeren is versterkt evenals de samenwerking tussen wijkbewoners en wijkprofessionals is versterkt, talenten ontdekken en er uiting aan geven.* Als een blijvende opbrengst wordt de muurschildering genoemd die door een kunstenaar met de bewoners is gemaakt en die voor gedeelde verhalen staat. (Eindrapportage Kunst in de Wijken 2013)[96]

II.4 Samenvatting

De participatieve kunstpraktijk 'Groeten van Geerweg' is ontwikkeld om Geerweg, een Delftse volkswijk, uit haar sociaal isolement te halen en de verminderde sociale cohesie te versterken. KidW heeft in de wijk een vooronderzoek gedaan waarna een projectplan is opgesteld waarin een theatrale buurtwandeling als product is vastgelegd. Als kunstenaar wordt theaterregisseur Roerink aangesteld. Gezien de context, een volkswijk met een verminderde sociale cohesie en met een dreigend sociaal isolement, blijkt dat een goede keus. Mensen en verhalen zijn de ingrediënten van de werkwijze van de

[96] De muurschildering is in overleg met wijkbewoners gemaakt door de Rotterdamse graffitikunstenaar Arend Maatkamp. Er zijn vijf wijkiconen gekozen, gebaseerd op de opgehaalde verhalen uit de wijk. Er is o.a. gekozen voor een klein rood invalidenwagentje en voor de bekende wijkbewoner Jan met zijn hond. De schildering heeft bijgedragen aan het zelfbeeld en zelfvertrouwen van de wijkbewoners, aldus de toenmalige projectleider Nathalie van der Hak.

kunstenaar. Zij is in staat om op een open en empathische manier te communiceren en processen in gang te zetten. Met de wijkbewoners is er vanaf het eerste contact een zeer goede verstandhouding. Ze voelen zich gehoord en zijn enthousiast om met haar samen te werken. Aangezien bewoners aangeven 'niets' met kunst te hebben en daar ook niets mee te willen, zet de kunstenaar theater en andere vormen van kunst op een zodanige laagdrempelige manier in de wijktour in, dat de wijkbewoners het niet als kunst ervaren. De deelnemers worden door de kunstenaar gezien als medeverantwoordelijk voor de samenstelling en de presentatie van de wijktour. Het doel is om de wijkbewoners te stimuleren om met activiteiten hun wijk nieuw leven in te blazen om op deze wijze de onderlinge verbondenheid te bevorderen en het sociaal isolement weg te nemen. De wijkbewoners moeten weer trots zijn op hun wijk en dat uitdragen aan elkaar en burgers buiten de wijk. Het procesmatig werken met mensen is voor de kunstenaar belangrijker dan de artistieke waarde van het eindproduct. Haar doel is empowerment te bewerkstelligen bij de wijkbewoners waarbij kunst en cultuur als middel wordt ingezet. Het samenwerkingsproces wordt gekenmerkt door het werken in co-creatie en de inzet van de persoonlijke kwaliteiten van de deelnemers bij de ontwikkeling en de presentatie van de wijktour. Deze aanpak heeft een versterkende uitwerking op de zelfstandigheid en de eigenwaarde van bewoners. Door de procesmatige aanpak en de nadruk op de gezamenlijke inzet voor de wijk, zien de wijkbewoners de kunstenaar niet zozeer als kunstenaar maar meer als een sociaal werker. Deze zienswijze houdt mede verband met de beslissing van de kunstenaar om in contacten met de wijkbewoners het woord 'kunst' niet meer te gebruiken.

Bewoners geven na afloop van 'Groeten van Geerweg' aan dat de onderlinge samenhang in de wijk verbeterd is. Door de gezamenlijke inzet bij de ontwikkeling en de uitvoering van de GeerwegTour voelen ze zich meer verbonden met elkaar en met de wijk, wat onder andere blijkt uit de toenadering tussen jong en oud en de initiatieven die genomen worden. De contacten met de aangrenzende 'rijke' wijk zijn verbeterd wat onder meer duidelijk wordt uit de naar buiten gerichte communicatie voor het zomerfeest van de Geerweg. Ook blijkt het zelfvertrouwen van individuele deelnemers toegenomen te zijn.

Het grootste leerpunt voor zowel opdrachtgever als kunstenaar blijkt de samenstelling van het artistieke team te zijn geweest, dat bij 'Groeten van Geerweg' zonder inbreng van de kunstenaar aan de kunstpraktijk is toegevoegd. Vanwege de belemmerende werking die daarbij optrad zijn zowel de opdrachtgever als kunstenaar overtuigd van het feit dat het bij deze kunstpraktijken en voorwaarde moet zijn dat de kunstenaar zijn eigen projectteam mag samenstellen.

III 'Noorderling' Participatieve kunstpraktijk in Leiden Noord 2014-2015

Kunstenaars: PS |Theater

De Kooi is één grote familie. Als je erbij hoort tenminste.....
Tegeltjeswijsheid van een bewoner van Leiden Noord, 2015

Afbeelding 3.18 Tegels gemaakt tijdens muziektheatertour 'Noorderling'. Foto: Rina Visser 2015

III.1 De context

Politiek en sociaal engagement

In Leiden Noord wordt in de periode 2014–2019[97] een groot deel van de wijk afgebroken en nieuwbouw gerealiseerd van ruim vierhonderd woningen. De wijk zal een mix worden van oude en van nieuwe bewoners. Door de bouw van onder andere veel appartementen zullen andere doelgroepen worden binnengehaald. De huidige bewoners zullen zowel fysiek als emotioneel last ondervinden van het gehele bouwproces. Het hart van de wijk zal immers verdwijnen. Om een positieve impuls aan de wijk in transitie te geven, organiseert bouwbedrijf Heijmans met het Cultuurfonds Leiden in 2013 het festival Noorderliefde. De inzet van kunst en cultuur in het vernieuwings- en veranderingsproces van dit gebied wordt gebruikt om zowel de oude als de nieuwe bewoners te laten ervaren dat kunst- en cultuurprojecten een maatschappelijke rol spelen in Leiden.

Als Michaël Roumen, de voormalige cultuurmakelaar van het Cultuurfonds Leiden[98] van de bouwplannen verneemt ziet hij kansen voor de Leidse cultuurmakers. Hij benadert Heijmans met de vraag: *Hoe ga je dit aanpakken? Ga je net als je concurrenten glossy magazines drukken of ben je geïnteresseerd in een spannende samenwerking met de cultuursector?* (Roumen, persoonlijk interview 2015)

[97] www.heijmans.nl/nl/projecten/het-plein-van-leiden/ gezien 2 mei 2016
[98] Michael Roumen was tot begin 2016 directeur en cultuurmakelaar van het Cultuurfonds Leiden.

Met deze proactieve benadering die *vrijwel geen enkele ander fonds zo doet* aldus Roumen, weet hij de interesse te wekken van het bouwbedrijf.

> *[...] Toen heb ik ze voorgesteld: als jullie nu een bepaald bedrag in mijn Fonds storten, dan ga ik voor tweemaal zoveel programmeren in dat gebied. Dan gaan we in de Leidse cultuursector shoppen met dat geld en gaan we daarmee* (RV inzet van kunst) *jullie gebiedsontwikkeling een positieve impuls geven door daarmee voor de mensen die er wonen op een positieve manier die bouw een ander karakter te geven. Dat het niet alleen bouwoverlast is maar dat we het ook aangrijpen als moment om daar inhoudelijk bij stil te staan.* (Roumen, persoonlijk interview 2015)

De cultuurmakelaar geeft daarmee aan dat de inzet van kunst- en cultuuractiviteiten niet alleen bedoeld is als goedmaker voor de bouwoverlast, maar dat het ook aangegrepen wordt als een moment om inhoudelijk bij de veranderingen stil te staan. Het gaat immers om het verbinden van mensen tijdens de transitie. (Roumen, persoonlijk interview 2015)

Het Fonds ziet als meerwaarde voor de Leidse cultuursector van een dergelijke samenwerking, dat het cultureel ondernemerschap hierdoor wordt aangewakkerd. En dat sluit naadloos aan bij de doelstelling van het Cultuurfonds.

> *[...] Het Cultuurfonds is gericht op het versterken van de cultuursector op structurele wijze dus de sector sterker maken in ondernemingen, minder afhankelijk van alleen de traditionele overheidssubsidie. In die zin zijn wij niet een traditionele geldschieter, maar functioneren wij vaak ook als opdrachtgever, als oliemannetje en als makelaar. Als directeur van het fonds is mijn titel officieel cultuurmakelaar. Dus alles wat we doen, doen we om die cultuursector te versterken.* (Roumen, persoonlijk interview 2015)

> *[...] De meerwaarde voor bouwbedrijf Heijmans zal de mediawaarde zijn van de te organiseren activiteiten, die nieuw publiek op de been zullen brengen.* (03, persoonlijk interview 2015)

Het Cultuurfonds gaat na de positieve reactie van Heijmans samen met Wijken voor Kunst,[99] het cultuurprogramma van de stad Leiden, een alliantie aan met bouwbedrijf Heijmans. Wijken voor Kunst ondersteunt culturele projecten ter versterking van het culturele klimaat van de Leidse wijken en om mensen door middel van kunst anders tegen hun woonomgeving aan te laten kijken (PS|theater 2013, 3) vanaf 2014 ligt de focus meer op de inzet van kunst en cultuur in wijken waar al langere tijd wordt gebouwd en/of gerenoveerd. Samen met de Gemeente Leiden en woningcorporaties wordt bekeken hoe er het best kan worden ingespeeld op (grootschalige) veranderingen. Het

[99] Wijken voor Kunst is eind 2015 opgeheven door het ophouden van subsidies. In totaal zijn er meer dan 60 projecten gerealiseerd tussen 2009 en 2015. In de conferentie UITWIJKEN! In oktober 2015 is een basis gelegd voor overdracht van kennis, ervaring en het maken van nieuwe verbindingen om zorg te dragen voor kunst en cultuur als verbindende factoren in de Leidse wijken.

door Heijmans ter beschikking gestelde bedrag voor kunst en cultuuractiviteiten zal door het Cultuurfonds Leiden worden verdubbeld. Met dit bedrag wordt er met Leidse makers kunst en cultuur geprogrammeerd. Door deze gezamenlijke aanpak krijgt het Leids cultureel ondernemerschap een impuls.

Het stadsgezelschap van Leiden, PS|theater krijgt in 2014 van de alliantie de opdracht om in Leiden Noord een theaterproject te starten. De vraag past uitstekend binnen hun project de 'Atlas van Leiden'[100] en het thema voor 2015, Het Geloof van Leiden. PS|theater is in 2012 door Wijken voor Kunst aangetrokken als stadsgezelschap van Leiden. Vanaf het begin zoekt het gezelschap duidelijk een verbinding met deze stad. In de projecten staat het vertellen én doorvertellen van verhalen en het creëren van ontmoetingen centraal.

Afbeelding 3.19 Finale 'Noorderling' bij De Atlas. Foto: Rob Overmeer 2015

> *'In 'De Atlas van Leiden' verzamelt PS|theater het narratief erfgoed van Leiden en ontsluiten dit archief door de verhalen vorm te geven in tot de verbeelding sprekende projecten en voorstellingen. Het professioneel artistieke perspectief dat PS|theater hiermee toevoegt, maakt dat de verhalen de anekdote ontstijgen en toegankelijk worden voor een breder publiek. PS|theater zoekt dus vormen waardoor verhalen opgeroepen, verzameld en doorverteld worden. Hierdoor ontstijgt het individuele verhaal de persoonlijke context en krijgt het een universeel karakter, waarmee het wordt teruggegeven aan de stad. Het Kleine verhaal gaat deel uitmaken van het Grote Verhaal.'* ("PS|theater Doet Het Anders: Marketing Als Startpunt van Het Werk" 2014)

[100] 'De Atlas van Leiden' wordt uitgevoerd van 2012-2016. PS|Theater zal de stad in kaart brengen aan de hand van vier thema's: in 2013 Het Verdriet van Leiden, in 2014 De Hoop van Leiden, in 2015 Het Geloof van Leiden en tot slot in 2016 Het Verlangen van Leiden.

Met de tot huiskamer omgebouwde bouwkeet 'De Atlas', strijkt PS|theater in februari 2015 neer op het Kooiplein in Leiden Noord, midden in de nieuwbouw. Drie maandenlang zullen de theatermakers, in het kader van het themajaar van de Atlas, Het Geloof van Leiden, op zoek gaan naar de pijlers die houvast bieden in het leven. Waar steunt een samenleving in verandering op? Met de verzamelde verhalen, ervaringen en anekdotes wordt een muzikale theaterroute 'Noorderling' vormgegeven, die op locatie wordt gespeeld.

III.2 Het proces

De rol en betekenis van de kunstenaar

De aanpak van PS|theater kenmerkt zich door een in de loop van de jaren doorontwikkelde wijkgerichte methodiek van verzamelen, verdiepen en vertalen. Ze gaan steeds op zoek naar het DNA van een wijk. Als artists-in-residence ontleden ze de wijk door zes weken lang op een bijzondere manier verhalen op te halen, samen met bewoners, ondernemers, maatschappelijk organisaties en alles wat met die wijk te maken heeft. Met de verzamelde geschiedenissen maken de theatermakers vervolgens een vertaalslag, die uitmondt in een muziektheaterproductie.

Het traject van 'Noorderling' begint eind 2014 met een voortraject van twee maanden. Daarin doen de theatermakers vooronderzoek naar de wijk en vindt er afstemming plaats met de opdrachtgevers.

> *[...] Er is enorm veel voorwerk. Ik ga niet een wijk binnen stappen als je niet weet waar de spilfiguren zitten. Dat je weet bij wie je moet aankloppen, en wie de sleutelfiguren zijn. Dat zijn in een wijk toch bepaalde mensen, een wijkagent, een buurtcoach, een buurtvereniging, een religieuze instantie of in de Kooi, de Albert Heijn, die ook een sociale functie daar heeft bijvoorbeeld.* (k4, persoonlijk interview 2015)

In het voortraject legt PS|theater met hun drie opdrachtgeverspartners, de kaders van het project vast. Bouwbedrijf Heijmans, het Cultuurfonds Leiden en Wijken voor Kunst fungeren als de opdrachtgevers van het project en de belangrijkste financiers. Wijken voor Kunst zal het aanspreekpunt zijn en een coachende rol vervullen gedurende het maakproces. Het project past goed in het nieuwe beleid van Wijken voor Kunst waarin alleen die activiteiten worden ondersteund, die aansluiten bij veranderingen in wijken.

In het voortraject wordt door de theatermakers een eerste verkenning in de wijk uitgevoerd. Het wordt duidelijk dat er twee belangrijke groepen zijn in de Kooiwijk. Naast de groep van oorspronkelijke bewoners, de 'Kampers', is er de groep 'andere culturen'. De Turkse gemeenschap is daarvan een van de grootste. Tijdens de verkenning worden contacten gelegd met een aantal belangrijke organisaties en personen in de wijk, zoals het buurthuis, de muziekschool, en met de moskee.

> *[...] Dus als je die sleutelfiguren al enigszins hebt, dan begint er een raderwerk te ontstaan wat zich stilletjes aan ontplooit. Dat kan ook zo'n beetje spaak lopen. Een spilfiguur heeft soms ook andere verwachtingen, ook andere ideeën ontstaan. Dan kan het de vraag zijn of jij aan die verwachtingen kan voldoen, maar het kan ook zo zijn dat het die verwachting voorbijstreeft.* (k4, persoonlijk interview 2015)

Samen met de alliantiepartners wordt een keuze in de sleutelfiguren gemaakt, zoals welke organisaties of personen als steunpilaren[101] zullen fungeren. Specifieke afspraken worden gemaakt over de opening van het project, de speeldata, de kaartverkoop, plaatsing van de keet etc. Ook worden belangrijke zaken als publiciteit en financiën afgestemd. Marketing speelt bij PS|theater een belangrijke rol. Artistiek leider Pepijn Smit heeft daar specifieke ideeën over. "Marketing is een artistiek inhoudelijk proces" benadrukt hij. Het is het startpunt van ons werk en even belangrijk als de zakelijke en productionele kant. Dat maakt het werk ook heel erg leuk, vindt hij. Als stadsgezelschap is de band met de stad heel belangrijk. Het maken begint dan ook bij het betrekken van de stad. ('PS|theater Doet Het Anders: Marketing Als Startpunt van Het Werk' 2014)

> *[...] Dat hele voorwerk, dat ontplooit al een bepaalde kaart van waar je kunt aankloppen om dingen gedaan te krijgen, En je hebt die kanalen ook nodig om een eerste ruchtbaarheid te geven aan je project. Grote partners als Cultuurfonds, of de Gemeente, de bouwer Heijmans die zeggen ja, hier gaan wij in en wij als gezelschap natuurlijk ook en je hebt ook de mensen van daar* [RV de wijk] *nodig.* (k4, persoonlijk interview 2015)

De periode van het werken in de wijk begint in februari 2015. Op het Plein wordt het mobiele theater 'De Atlas' gestationeerd. Het zal de komende zes weken het ontmoetingspunt zijn voor de theatermakers en de wijkbewoners. Na de feestelijke aftrap met een speciaal voor de wijk geschreven lied, kunnen de theatermakers beginnen met het verzamelen van het materiaal. Een cruciaal aspect in het proces van verzamelen is het benaderen en uitnodigen van wijkbewoners om hun verhaal te vertellen. Daarvoor hebben de theatermakers tijdens voorgaande projecten een aantal manieren ontwikkeld die ze 'tactieken' noemen.

> *[...] De afgelopen twee jaar hebben we wel degelijk een tactiek. De vraag waar we de wijk mee in gaan is gekoppeld aan het Atlasthema van het jaar. Dit jaar onderzoeken we het Geloof van Leiden wat meer is dan religie is. Een houvast, wat zijn de steunpilaren, want wat is nog zeker in deze veranderende tijd. Met een vraag daaromheen ga je de wijk in. Dat is de tactiek. Je gaat onderzoeken wat de steunpilaren van deze wijk zijn.* (k3, persoonlijk interview 2015)

[101] Steunpilaar: een organisatie, persoon , familie of vereniging waarover wij een theaterportret maken (PS|Theater 2014)

De eerste tactiek is om mensen via hun mobiele theater 'De Atlas' te verleiden naar binnen te komen voor een kopje koffie of thee en tegelijkertijd hun verhaal te doen. Gedurende de zes weken dat er narratief materiaal verzameld wordt, staat 'De Atlas' op een centrale plek in de wijk. In dit geval op het Plein. Buiten staat een bord 'Kom vooral binnen' en de deur staat altijd open. Niet iedereen wordt daarmee echter gestimuleerd om naar binnen te gaan.

De tweede tactiek is dat de theatermakers een zogenaamde ode-estafette door de wijk brengen. Ze schrijven bij de start van het traject een lied, een ode, met de bedoeling iemand in het zonnetje te zetten.

> *[...] Eigenlijk zeg je in dat lied van, ik vind dat je iets speciaals doet of dat je belangrijk bent voor de wijk. De mensen kunnen iemand aanmelden voor die ode. Dan zeggen ze bijv. mijn buurman, die staat altijd voor me klaar. Bijvoorbeeld als mijn auto niet wil starten. En dan gaan we samen met die mevrouw naar de buurman en dan brengen we dat lied.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De persoon die in het zonnetje is gezet, kiest vervolgens de persoon aan wie hij een ode wil brengen. Met de estafette kunnen de wijkbewoners elkaar in het zonnetje zetten.

> *[...] Het harnas van mensen is weg als je een lied voor hen hebt gezongen, dan heb je je kwetsbaar opgesteld en dan zit je op een heel intiem vlak met die mensen.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De derde ontwikkelde tactiek is wat de theatermakers noemen 'stagelopen'. Ze lopen mee bij een aantal instellingen in de wijk en doen enige werkzaamheden zoals vakkenvullen in de supermarkt. En intussen worden er vragen gesteld en gesprekken gevoerd. Aan het eind van de dag wordt een verslag gemaakt van de ervaringen en wat hen opgevallen is en geraakt heeft.

> *[...] Daarvan maken we een klein portret over wat we hebben meegemaakt op die dag en dat spelen we voor de medewerkers van die instantie. Dat doen we echt een paar dagen later, dus dat is echt wel hard werken om dat gedaan te krijgen. Maar daarmee leg je ook eigenlijk een hele goede band met die instelling en met de mensen die daar werken. En die dan bedenken, oh je moet deze een ode gaan brengen of je moet echt met die mevrouw gaan praten. Het ijs is dan gebroken. Je breekt het open maar je wil wel iets terug. En eigenlijk gaat dat dan vanzelf.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De drie tactieken worden door de theatermakers ook in dit project toegepast. Ze merken echter al snel dat er meer nodig is om het DNA van deze wijk bloot te kunnen leggen.

> *[...] We kwamen er na tweeëneenhalve week achter dat we dat* (RV bedoeld wordt 'organisaties als steunpilaren') *wel zouden onderzoeken, maar dat er veel prangender iets leefde in die wijk. Dus ja, dan zet je je plan een tandje lager. Wat is het nu wat we tegenkomen, hoe kunnen we dit gaan onderzoeken wat hier leeft?* (k3, persoonlijk interview 2015)

Het wordt de theatermakers duidelijk dat de belangrijkste steunpilaren in deze multiculturele wijk niet de winkels, organisaties en verenigingen zijn, maar familie en familiebanden. Ondanks de verschillen tussen de verschillende culturen zijn er veel overeenkomsten aan te wijzen tussen families en familiebanden.

Dit betekent een keerpunt in het proces van verhalen ophalen. Er moet naar een tactiek worden gezocht om bij families thuis in gesprek te komen.

> *[...] Toen we ook nog bezig waren met materiaal verzamelen voor de voorstelling, zochten we een manier om meer bij de mensen thuis terecht te komen. Want via de methodes die we hadden om verhalen te verzamelen, kwamen we alleen maar terecht bij werk gerelateerde plekken.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De nieuwe tactiek wordt gevonden in het bingo spel. Vanaf de eerste contacten in de wijk ervaren de theatermakers dat het bingospel een gedeelde interesse is van de verschillende groepen en culturen in de wijk. Tot hun verwondering blijkt het bingospel overal te worden gespeeld. Van de Hollandse mannengroep die samenkomt in de schuur bij de groenteman tot en met de Turkse vrouwengroep in de moskee. Speciaal voor deze wijk schrijven ze daarom het bingolied dat een sleutelfunctie moet vervullen om contacten te leggen met families uit verschillende culturen.

> *[...]. Daarvoor hebben we deze bingo molen aangeschaft. We prikken een straat in die wijk. Dan draaiden we aan het rad, er kwam een nummertje uit en bij dat nummer gingen we aan bellen met het lied dat we hadden gemaakt: 'Goedemiddag we komen niet om te storen, maar we willen gewoon een verhaaltje horen' [...] Het bingolied hebben we speciaal voor deze wijk gemaakt omdat we er anders niet uitkwamen...het creëren van die speciale aanpak voor die wijk, die heeft dat nodig. Dat is het.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De theatermakers tonen zich flexibel. Als In het proces duidelijk wordt dat de kunstpraktijk een andere wending krijgt, dan wordt de aanpak aangepast aan de nieuwe zienswijze.

> *[...] Het thema familie is toen een heel groot thema in de voorstelling geworden. We staan dus ook open om zo'n aanpak te creëren. Zo van dit lukt niet.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De vele gesprekken maken de theatermakers duidelijk dat Nederlandse, Turkse en Marokkaanse families veel meer overeenkomsten hebben dan ze zelf dachten en van elkaar wisten. En dat ze, ondanks de bestaande culturele verschillen, dezelfde idealen hoog in het vaandel hebben. De theatermakers komen tot de conclusie dat de belangrijkste reden, dat bewoners hiervan niet op de hoogte zijn, is dat de families alleen binnen de eigen cultuur omgang met elkaar hebben en zo onwetend blijven van wat er zich bij de ander afspeelt.

> *[...] Alles gaat langs elkaar heen en dat gaat best vreedzaam, dus er was op zich niets aan de hand. Maar we vonden het jammer dat ze niet meer nieuwsgierig waren naar elkaar en daarmee ook niet konden weten dat ze best wel op elkaar leken. Dat ze dezelfde idealen zo hoog in het vaandel hadden zitten. Dus toen zijn we ons daarop gaan richten.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De gesprekken met wijkbewoners voeren de theatermakers altijd getweeën en dat is heel plezierig, omdat je soms al redelijk snel niet meer weet hoe iemand het precies heeft gezegd. Met z'n tweeën ben je er iets sneller bij. Na afloop maken de theatermakers een kleine samenvatting van wat hen geraakt had in wat de bewoners hadden gezegd.

> *[...] Dan zeiden we na afloop tegen elkaar, wat zei ze daar ook weer, dat was zo mooi daarover...* (k3, persoonlijk interview 2015)

De theatermakers maken aantekeningen van de mooiste en meest kernachtige uitspraken uit de gesprekken en de verhalen. Zo ontvouwt zich in de loop van de weken het kernthema van de wijk, dat met een keuze uit de verschillende verhalen als een rode draad wordt uitgebouwd. De laatste fase is het verpakken van de verhalen in een artistiek en inhoudelijk aansprekende theatervoorstelling.

> *[...] Toen hebben we post-its gemaakt met alle verhalen en ernaar gekeken. [...] We bedachten bijvoorbeeld: dan nemen we het verhaal van Selma samen met Hennie, en dat hebben we vervolgens tot een scene gemaakt. Sommige verhalen waren heel erg beschrijvend, eigenlijk alsof je de huiskamer binnenkomt dus dat begon met: Voor de deur staan schoenen op een mat. Het gezicht van haar heet ons welkom. Dan komen we binnen in de geur van... Eerst een beschrijving en dan pas het gesprek wat eruit voortgekomen is, dus dat je echt even in de woonkamer zit. Ik sprak alles tevoren in, dus dat hoorde je op de band. En dan waren er ook nog verhalen die live door mijn collega Julia, tussen de muziek door, aan het publiek verteld werden.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De theatermakers werken gedurende het gehele project intensief met elkaar samen in een proces van co-creatie. Na de vijf weken verhalen ophalen, volgen er drie weken

van repeteren en daarna twee weken lang het spelen van de muzikale theaterroute 'Noorderling'.

De theaterroute bestaat uit een wandeling door de wijk waarbij deelnemers op de route, die naar en door markante plekken en locaties gaat, de verhalen door een koptelefoon horen, afgewisseld met live informatie en muziek.

Afbeelding 3.20 Rian en Julia 'Noorderling' Foto: Rob Overmeer 2015

Afbeelding 3.21 De wijkonderzoeker Foto: Rob Overmeer 2015

Een van de theatermakers rijdt in een rood autootje als wijkverkenner in de theaterroute mee. Dat betekent voor hem momenten van inspiratie en momenten van flexibel reageren.

> *[...] Ik reed met mijn personage wat je zou kunnen benoemen als een wijkverkenner. Dus hij vertelde op band over de geschiedenis van de wijk, wat hij nu is en je zag mij in beeld in een klein gek rood autootje rijden. Achterop had ik een groene sofa met een schemerlamp en een oude telefoon en een bloempotje en dat heeft natuurlijk nogal wat bekijks. Tijdens de vijfde of zesde voorstelling kwamen er allemaal kindjes op me afgerend. Ik dacht: dat is te gek. Ik zet er een paar op het karretje, dan ben ik echt de wijk-verkenner die zich ook laat meevoeren door de jeugd van de wijk.* (k4, persoonlijk interview 2016)

De kinderen worden op deze wijze als participanten betrokken bij de voorstelling. Na twee voorstellingen doet zich echter een onverwachte gebeurtenis voor. De theatermaker moet ter plekke improviseren op de situatie.

> *[...] Bij de achtste voorstelling werd ik overvallen door een groep van twintig kinderen die gingen zelfs tot op het dakje zitten. [...] Omdat het van kwaad tot erger werd besloten om het niet meer te doen. [...] ik dacht, ik moet wel op een andere manier mijn rol vervullen binnen die wijk. Toen heb ik gewoon aan een van die jochies gevraagd... [...]. Zo'n jongen van: 'het kan me allemaal niet schelen' zo'n allochtoontje die overal rel schopt... die heb ik gevraagd om mij door de wijk te fietsen. En dan zit je op een bepaald moment achterop bij een van die jongens en dan hoor je ook in het verhaal [RV dat op dat moment in de tour verteld wordt) van 'altijd problemen met dit of dat...' en dan zit je uiteindelijk achterop met die jongen op de fiets. En dat zijn van die pareltjes.* (k4, persoonlijk interview 2015)

De theatermaker ervaart de gebeurtenis als een geschenk van meerwaarde. Er wordt een appel gedaan op zijn kunstenaarschap.

> *[...] Er ontstonden mogelijkheden om op een andere manier mensen dichterbij te krijgen.* (k4, persoonlijk interview 2015)

De muziek, in de vorm van de zelfgeschreven liedjes van theatermaker Rian, door haarzelf gezongen en op de gitaar begeleid, is een belangrijk verbindend element in de voorstelling. De liedjes vatten samen, verbinden en markeren het overstijgende element van de verhalen.

> *[...] Daar hebben we met Rian natuurlijk echt wel een wondertje binnen, zij is muzikaal gewoon zo goed. [...] Muziek raakt toch vaak een andere toon dan het gesproken woord. [...] We brengen ook odes aan mensen die een bepaalde rol in zo'n wijk hebben. Als Rian met zo'n ode komt, dan kun je je zakdoek al boven halen. Daar raakt zij iedereen mee.* (k5, persoonlijk interview 2015)

Afbeelding 3.22 Deelnemers aan de muziektheatertour 'Noorderling'. Foto: Rob Overmeer 2015

Iedere theatrale vorm in de voorstelling wordt zorgvuldig gekozen om als middel bij te dragen aan het overdrachtelijk maken van het overstijgende verhaal.

> *[...] Julia sprak het publiek toe met haar eigen vooroordelen. Dus ze zei bijvoorbeeld, Joh, als je nu straks de wijk inloopt dan kan je misschien van die jongens zien met van de petjes, en littekens, en [...] maar misschien kom je er dan achter dat er dat en dat gebeurd is met die jongen [...] en dat met dat meisje. Dus ze haalt meteen ook haar eigen vooroordelen onderuit. Tot slot zegt ze: Ik weet niet wat jullie gaan zien in de wijk, maar ga maar gewoon kijken.* (k3, persoonlijk interview 2015)

In een eerdere paragraaf is naar voren gekomen dat het spelen van bingo een van de overeenkomsten is bij de verschillende culturele groeperingen in de wijk. Een andere overeenkomst wordt gevonden in de vensterbanken in de wijk, die een belangrijke functie blijken te vervullen.

> *[...] Tijdens het project zijn we heel veel tegelwijsheden tegengekomen, die soms ook letterlijk op hun vensterbank stonden of die ze zo daadwerkelijk op hun lijf hadden of*

op hun tong hadden branden en die vaak als hele mooie uitspraken in gesprekken naar voren kwamen. Toen dachten we, we moeten iets doen met die uitspraken. (k4, persoonlijk interview 2015)

De theatermakers concluderen dat beide kenmerken, bingo en tegeltjeswijsheden, onlosmakelijk bij de wijk horen en dus niet mochten ontbreken in de theatrale tour.

[...] Mensen konden in de voorstelling bij ons in de bingo een tegeltje winnen, een blanco tegel. [...] Bingo wordt in allerlei vormen gespeeld in de Kooi dus, dachten we, we moeten daar iets mee. In het buurthuis hebben we daarom met iedereen de tegeltjeswijsheden bingo gespeeld met uitspraken over de wijk. En aan het eind had iedereen tegelijk Bingo. (k4, persoonlijk interview 2015)

De theatertour eindigt bij de keet op het Plein. De theatermakers zorgen voor een mogelijkheid om de bezoekers in de gelegenheid te stellen om met elkaar ervaringen en verhalen te delen. Ze kiezen weer voor een tactiek die past bij de wijk.

[...] De laatste scene van de voorstelling vond bij de keet plaats in een beetje festivalachtige situatie. De keet was opengeklapt als podium. Er hingen overal lampjes en mensen zaten met elkaar aan tafels. Er werd muntthee geschonken. Ondertussen kreeg ieder een tegeltje uitgereikt om die te beschrijven met een Eigenwijsheid. Dat was altijd een soort ontlading bij mensen die met elkaar in gesprek gingen. Het begon dan vaak bij dat tegeltje en vandaar over de voorstelling. Dus dat vind ik ook al belangrijk om die mogelijkheid te creëren, dat hoort er echt bij. Dat is onderdeel van de voorstelling, die uitwisseling. Dat gebeurt na iedere voorstelling. Het was dus wel gespreksstof. Dat is het altijd geweest. Er is altijd een discussie, of nieuwe verhalen of een gesprek opgeleverd. (k5, persoonlijk interview 2015)

De theaterroute is in eerste instantie gemaakt voor de wijkbewoners zelf. De theatermakers ervaren tijdens de gesprekken daarover, dat het lastig is om de wijkbewoners duidelijk te maken wat ze in de 'voorstelling' zullen zien, horen en beleven, om ze zo voor de voorstelling te interesseren.

[...] Als je zei' theater' dan dachten mensen vaak oh, dan gaan we ergens op stoeltjes zitten, dan gaat er een gordijn openen en start er een voorstelling. Dat leek de meeste mensen toch best wel leuk... maar dat was onze voorstelling natuurlijk helemaal niet. Die had helemaal niet die vorm. (k4, persoonlijk interview 2015)

Wat er inhoudelijk in de muziektheaterroute aan bod komt blijkt eveneens lastig uit te leggen. Bij het antwoord 'bijzondere verhalen uit de wijk' waarbij de relatie met de opgehaalde verhalen werd gelegd, was de reactie 'dat men die al kende'. Een reden dus om niet deel te nemen.

Afbeelding 3.23 Tegeltjeswijsheden. Foto: Rob Overmeer 2015

Uiteindelijk is de muziektheatervoorstelling tienmaal gespeeld met in totaal ruim vierhonderd deelnemers. Twintig procent was afkomstig uit de wijk. De deelnemers kwamen daarnaast uit andere wijken van Leiden, en uit andere plaatsen zoals Utrecht, Amsterdam. De ruim driehonderd beschreven tegeltjes hebben een scala aan wijsheden en spreuken opgeleverd. Tot verrassing van de theatermakers zijn die uitspraken alleen maar positief, hoopvol en gericht op het gezamenlijke. PS|theater gaat in gesprek met Bouwbedrijf Heijmans over het gebruiken van deze tegeltjes in het bouwproject. (PS|Theater 2014)

Wat de kunstpraktijk uiteindelijk teweeg heeft gebracht is moeilijk na te gaan vinden de theatermakers.

[...] Ik denk dat ons project, ook als mensen niet naar de voorstelling komen, wel degelijk impact heeft op de wijk. Ze zien natuurlijk wel drie weken lang, tien keer dertig á veertig man per keer door de wijk heen lopen. Ze zien dat rare keetje elke keer in die wijk staan. Ze vangen iets van liedjes op of ze horen dat ze daar ... dus volgens mij brengt het wel degelijk iets in beweging ook als je niet actief bent. (k4, persoonlijk interview 2015)

De relatie kunstenaar en opdrachtgever

PS|theater heeft te maken met drie opdrachtgevers en daarnaast nog enkele partners.[102] De alliantie Cultuurfonds Leiden, Heijmans en Wijken voor Kunstvormen zijn gezamenlijk de opdrachtgevers voor het project. Ook de woningcorporatie Sleutels is bij het project betrokken. Wijken voor Kunst fungeert als aanspreekpunt en coach voor PS|theater gedurende het proces. (O2, persoonlijk interview 2015)

In het voortraject heeft PS|theater met de opdrachtgevers een aantal zaken afgestemd die zijn vastgelegd in het 'Projectoverzicht en doelstellingen Atlas op het Plein.' (PS|Theater 2014) Daarin wordt een overzicht gegeven van de projectfases in inhoud, doelen en tijd, en een mediaplan. De opdrachtgevers hebben in die eerste fase uitsluitend een begeleidende en adviserende rol. Wijken voor Kunst heeft in een eerdere fase als opdrachtgever voor PS|theater gefungeerd. In die periode heeft het theatergezelschap een eerste versie ontwikkeld voor hun wijkaanpak. Deze aanpak is door hen eerder toegepast en doorontwikkeld met de projectleider Wijken voor Kunst in een coachende rol.

> *[...] Nee, ik grijp totaal niet in het creatief proces in. Maar nu hadden we ook al wel in de eerste rol als opdrachtgever een soort concept uitgewerkt dat ze nu weer gebruikt hebben. En dat is dat stagelopen op verschillende plekken in de wijk zodat je daadwerkelijk dicht bij die mensen komt maar we kunnen dan ook samen beslissen bij wie in de wijk. Daar hebben we dan een gesprek over. Maar ook met Heijmans: maar laten we dat vooral doen bij de Moskee en hier..., en zo bedenk je het met elkaar zodat je, daarna, omdat zij (RV PS|theater) een route maken voor een voorstelling in de wijk, de mensen noodzakelijkerwijs aan elkaar verbindt. Het concept was er al dus dat gaan we weer doen in die wijk. Dat concept ontwikkelt zich eigenlijk. [...] ik heb veel vertrouwen in hun werkwijze... ze hebben de volledige artistieke vrijheid.* (02, persoonlijk interview 2015)

De opdrachtgevers hebben vertrouwen in deze aanpak, mede door de rol en betrokkenheid van Wijken voor Kunst bij de conceptontwikkeling en de eerste geslaagde projecten. Wel vinden ze het belangrijk dat er doelstellingen worden geformuleerd die aansluiten bij het doel dat Heijmans heeft met de inzet van kunst en cultuur in de wijk.

> *[...] Wat ik belangrijk vind in mijn rol als opdrachtgever [...] Het gaat mij erom om goed te krijgen wat de doelstellingen daarom heen zijn, welke partijen zijn actief in de wijk, wie moet je erbij betrekken. In dat geval was het vooral gericht op Heijmans. Hoe zorg je dat de doelgroep van bewoners die in de wijk blijven op een leuke manier met de nieuwe bewoners verbonden kan worden. Of dat er kunstgrepen op hele verschillende niveaus kunnen plaatsvinden.* (02, persoonlijk interview 2015)

[102] De gemeente is daarvan de belangrijkste partij.

Ook het theatergezelschap is positief over de sponsoring van Heijmans en hun visie op kunst en cultuur.

> *[...] Ik denk dat het heel mooi is als dat soort multinationals of bedrijven op lokaal niveau zich gaan afvragen wat voor rol ze spelen. Ik denk dat wij als kunstenaar die link kunnen verruimen. Wanneer een bedrijf of een gemeente een enquête rondstuurt dan krijg je misschien toch niet de antwoorden die je wilt. Dat zit waarschijnlijk toch in verhalen die je bij een sociaal rapport straks klaar hebt, dit en dit speelt daarbij.* (02, persoonlijk interview 2015)

En vooral met het feit dat ze de vrijheid kregen om datgene te doen waar ze voor staan zijn ze content.

> *[...] Het gaat om meer dan alleen dat plaatselijke festival, iets wat langduriger is en de wijk ingaat en de verhalen pakt. En daar vond het cultuurfonds ons en zijn we eigenlijk de sponsoring met Heijmans aangegaan omdat we daarbinnen de vrijheid kregen wat we graag wilden doen, maar ook dat we op een manier konden werken zoals we dat voorheen al in de wijken deden, namelijk verhalen verzamelen. En niet per se een verkooppraatje voor Heijmans doen. Niet van kijk eens hoe mooi deze wijk is, maar kijk eens hoe gedifferentieerd deze wijk is.* (02, persoonlijk interview 2015)

Evenals het Cultuurfonds ziet Wijken voor Kunst, in de rol van opdrachtgever, door het project veel kansen, zowel voor haar eigen organisatie als ook voor het cultureel ondernemerschap in Leiden. De coachende en ondersteunende rol van Wijken voor Kunst is daarom een belangrijk aspect in het gehele traject. Ze voelen zich medeverantwoordelijk voor het welslagen van het project.

> *[...] Het is bijvoorbeeld belangrijk om te weten wanneer gespeeld wordt. Want ik wil ook dat ze mensen uitnodigen als er voorstellingen zijn. Ik gebruik dat namelijk ook weer om nieuwe verbindingen te leggen. [...] de contact-momenten zijn om te horen hoe het gaat. In het proces van opdracht hebben we dus de doelstellingen, krijgen ze de artistieke vrijheid en hebben we nog twee contactmomenten. Hoe gaat het? Lopen jullie ergens tegenaan. Zijn er problemen waar ik een oplossing voor zou kunnen hebben? Zijn er organisaties die niet meewerken, dan zou ik die kunnen bellen bijvoorbeeld. Dus in die rol en niet in de zin van, heb je nu wel alle bewoners....* (02, persoonlijk interview 2015)

Het contact met de opdrachtgevers is, voor zover duidelijk is geworden, zonder noemenswaardige problemen verlopen. Bouwbedrijf Heijmans heeft bij de evaluatie van het project aangegeven tevreden te zijn. Ook de andere partners zijn, volgens de evaluatie, tevreden.

De relatie kunstenaar en deelnemers

Het kenmerk van werkwijze van PS|theater is dat zij vanaf het begin van hun wijkproject wijkbewoners actief betrekken door hen uit te nodigen verhalen te vertellen over hun beleven van en belevenissen in en met de wijk. De theatermakers doen dat door op een laagdrempelige en persoonlijke wijze contact te leggen met de wijkbewoners. De vele bewoners die ze zien en spreken worden bij latere ontmoetingen herkend en gegroet. Met hun open en belangstellende houding en gepaste nieuwsgierigheid weten ze het vertrouwen te winnen van de wijk en haar bewoners. De opgehaalde verhalen van de wijkbewoners, die in de door een van de theatermakers gemaakte liedjes een herkenbare vertaalslag krijgen, houdt de wijkbewoners als het ware een spiegel voor en nodigt uit tot het overdenken van bepaalde zaken. Het merendeel van de opgehaalde verhalen wordt 'vertaald' en verwerkt in een gemeenschappelijk verhaal of lied. De bewoners zijn op deze wijze indirect betrokken bij het maken van de uiteindelijke voorstelling. Ze kunnen in de tussentijdse kleine voorstellingen en de eindvoorstelling hun eigen verhalen en ervaringen herkennen, maar nemen zelf niet actief deel aan de voorstelling. De theatermakers bepalen op deze wijze zelf de inhoud en de vormgeving van de muzikale theaterroute door de wijk. Ze maken daarin hun eigen keuzes, drukken hun artistieke stempel op het eindproduct en bewaken zo de gewenste en nagestreefde kwaliteit.

III.3 De samenwerking

De rol en betekenis van de kunstenaar

De theatermakers zijn zich bewust van het belang van de contacten met de wijkbewoners die de sleutelfiguren in hun project zullen zijn. Ze beseffen dat ze niet alleen iets bij hen kunnen halen, maar dat ze er ook iets moeten brengen. Bovendien zijn de wijkbewoners hun potentiele publiek voor de voorstelling. Ze gaan daarom met zorg en aandacht met hun contacten om. De theatermakers bedenken tactieken om wijkbewoners te laten voelen en ervaren dat hun verhalen over de wijk van het grootste belang zijn om hét verhaal over de wijk neer te kunnen zetten. Naast een intensieve relatie met de wijkbewoners om hun verhalen te mogen horen en optekenen is er de intensieve relatie met de verhalen zelf. Het ontleden van de verhalen tot hun kern is de voorwaarde om tot een vertaalslag te komen. Zo ontstaat de rode draad die voor ieder herkenbaar is, maar het persoonlijke overstijgt en daarmee universeel wordt. De theatermakers kunnen hun artistieke en ambachtelijke vermogens hier ten volle inzetten om het maatschappelijke en artistieke te verenigen. PS-theater maakt gebruik van de diversiteit aan talenten en vaardigheden van zijn theatermakers, wat samen met hun gemeenschappelijke visie op deze vorm van theater een herkenbaar stempel drukt op het eindresultaat. De samenwerking met de wijkbewoners beperkt zich tot het geven van verhalen door wijkbewoners en het teruggeven van de verhalen aan de wijk in een overstijgende nieuwe theatrale werkelijkheid.

> *[...] Ik denk zeker dat ik de deelnemers heb meegenomen in mijn artistieke visie... [...] Want dat vind ik ook het hele mooie, om een soort theatrale werkelijkheid te creëren waar je dan met elkaar ingaat. En die dus opgebouwd is vanuit al die verhalen van mensen. Als verteller vertel ik dus het verhaal van deze wijk. En dat gebeurt dan op een hele mooi vormgegeven manier. En dan hoop ik dat men daar als publiek in wil vertoeven. En door de vorm, wordt het een soort magische wereld. Dus als mensen met die koptelefoons door de wijk lopen waar de gewone dagelijkse dingen, die in de wijk gebeuren, ineens theatrale werkelijkheid worden, ja dat is denk ik heel mooi.* (k5, persoonlijk interview 2015)

Kunstenaar en opdrachtgevers

De kunstenaar en de opdrachtgevers werken samen met inachtneming van de gezamenlijk geformuleerde doelstellingen en met inachtneming van de artistieke vrijheid van de kunstenaars. Het belangrijkste gezamenlijke doel van zowel de kunstenaars als de opdrachtgevers is het ondersteunen van het proces van een wijk in transitie en mede zorg te dragen voor een nieuwe wijk waarin alle mensen zich thuis voelen, de mensen die blijven en de nieuwkomers. In hun document *Project overzicht en doelstellingen Atlas op het Plein* (PS|theater 2014, 4) waarmee is ingestemd door de opdrachtgevers, worden dertien doelstellingen beschreven. Naast praktische en op publiciteit gerichte doelstellingen geven ze als belangrijkste inhoudelijke doelstelling aan op zoek te gaan *naar de betekenis van houvast in het leven van verschillende groepen mensen. We onderzoeken de bindende rol van verschillende instanties en families. [...] Door te focussen op het verbindende aspect van op het eerste oog totaal verschillende instanties willen we de verschillende netwerken die de wijk bijeenhouden uitlichten. Vervolgens is het de uitdaging om de verschillende groepen (achterban van de moskee, ouderen, de volksbuurt etc.) met elkaars netwerk in aanraking te brengen.* (PS|theater 2014)

Kunstenaar en deelnemers

Gedurende het gehele proces van de kunstpraktijk is PS|theater zich bewust van het belang van de medewerking van de wijkbewoners voor het welslagen van het gehele project. Het maken van een artistiek goed product is daarbij het andere belang dat ze in het oog moeten houden. Inhoudelijk gezien betekent het dat ze aan de doelstellingen van de opdrachtgevers, waaronder bouwbedrijf Heijmans moeten voldoen.

In de vorige paragraaf zijn de verschillende tactieken besproken die de theatermakers benutten om met de wijkbewoners in contact te komen en hun verhalen te laten vertellen. De ervaringen met de deelnemers zijn overwegend positief. Wat de theatermakers opvalt aan de bewoners van deze volkswijk is hun onverwachte behulpzaamheid en de openheid en warmte die ze uitstralen. (k3, persoonlijk interview 2015) Andere ervaringen doen zich echter ook voor. Nederlandse vrouwelijke wijkbewoners zijn bijvoorbeeld niet snel te overtuigen om interesse te tonen in een andere cultuur in hun wijk. Dat blijkt het geval bij een van de theatrale portretten die wekelijks als verwerking van de stage gemaakt werden.

[...] We maakten iedere week een theatraal portret, dat hadden we in Het Gebouw gedaan, een groot verzamelgebouw met aller sociale instanties. De week daarop in de AH. [...], We hadden best een groep van voornamelijk Nederlandse vrouwen die we aan ons bonden. En dus zeiden we: volgende week gaan we naar de moskee en maken we daar het portret. Dus komen jullie ook weer? Het was eigenlijk niet eens een vraag... En toen was het in een keer, nee, daar hoef ik niet heen... En wij stonden redelijk versteld want wij waren heel blij dat het was gelukt om de moskee ook mee te krijgen in dit project. Een eigenlijk waren we ervan uitgegaan dat als er iets zou zijn dat lastig zou worden, het zou zijn in relatie tot de moslimgemeenschap. Maar het was dus voornamelijk de Nederlandse gemeenschap die zoiets had van daar heb ik helemaal niets te zoeken. (k5, persoonlijk interview 2015)

De theatermakers zijn onaangenaam verrast door deze weigering. Ze hadden dat niet verwacht in deze wijk waar de verschillende culturele groepen vreedzaam naast elkaar lijken te leven. Het betekent voor de theatermakers dat er meer onderzoek nodig is in deze wijk. Het gaat om onderzoek naar welke normen en waarden van belang zijn in de wijk. Ze gaan gesprekken aan met een diversiteit aan wijkbewoners. De conclusie die ze daaruit trekken is dat er sprake is van in hoge mate gebrek aan nieuwsgierigheid naar elkaar.

[...] In eerste instantie hadden we zoiets van wat is dit voor asociale opvatting. Maar toen we daar langduriger over in gesprek gingen en zelf ook langer bij stilstonden, begonnen we te begrijpen wat er precies leeft in die wijk. En dat is niet eens zozeer angst voor elkaar maar vooral een soort gebrek naar nieuwsgierigheid terwijl die verhalen van zowel de Nederlandse, Turkse gemeenschap elkaar heel erg overlappen. (k5, persoonlijk interview 2015)

Theatermaker Rian heeft als gastvrouw van de keet, regelmatig contact met Selma, de eigenaresse van het naaiatelier op het Plein. Ze komt wekelijks bij haar langs om water te halen voor koffie en thee of voor de elektriciteitsaansluiting. Selma, die van Turkse afkomst is, is enthousiast over het project en wil graag haar medewerking verlenen.

[...] Als eerste kwam Rian eigenlijk voor een afspraak bij de moskee met mijn man die voorzitter is van de moskee. [...] Ik zei dat ik eigenlijk de mail had gestuurd van ja, je kunt contact opnemen en dat ik het een heel leuk project vond. Ik vond het heel leuk dat ze hier waren en naar mijn ervaringen vroegen hoe het hier in de stad was. Ja, daar vroegen ze naar. Ik kom uit een andere stad dus dat was weer een ander blik voor hen. Een heel ander gebeuren. Daar hebben ze best veel uit kunnen gebruiken. (d7, persoonlijk interview 2015)

De regelmatige gesprekjes met Selma in haar eigen werkomgeving, zijn waardevol voor de theatermaker. Ze krijgt behalve de mogelijkheid om met haar in gesprek te

gaan over de wijk, ook de mogelijkheid mee te kijken en te luisteren met de gesprekjes van Selma in de omgang met haar klanten. Het levert Rian veel materiaal op voor de muzikale theaterroute. Selma blijkt bovendien een gemakkelijke prater, die het als plezierig ervaart om haar gevoelens en ervaringen te delen. Ze waardeert de goede observaties van Rian in de gewone dagelijkse gang van zaken.

[...] Of, als er net een klant was, dan luisterde ze gewoon mee en dat zijn die dingetjes allemaal erbij. Ze heeft eigenlijk gewoon goed geobserveerd, zonder mij met extra tijd te belasten. Ja, ze heeft mij alleen gestimuleerd te vertellen. We hebben wel goede gesprekken gehad.) [...] we waren gewoon vriendinnen. (d7, persoonlijk interview 2015)

Uit de gesprekken wordt duidelijk dat Selma het samenleven in de Kooi anders ervaart dan in Gorcum, waar ze vandaan komt. Ze woont nu een jaar in de Kooi.

[...] Daarom kan ik juist de hele wijk anders zien dan andere mensen. Dat vonden ze [RV de theatermakers] ook leuk. Ik kan de mensen gewoon zien zoals ze zijn. De mensen die hier wonen zijn gewend aan hoe ze zijn. Dat is zo normaal. Maar dat is eigenlijk voor ons dan weer niet normaal omdat ik uit een andere omgeving kom. (d7, persoonlijk interview 2015)

Selma kan vanuit haar persoonlijke gevoelens en ervaringen goed verwoorden waar het volgens haar aan schort in de wijk. Ze voelt ze zich hier in de Kooi bekeken en daardoor voelt ze zich niet op haar plek. Ze is in Nederland geboren en heeft hier in verschillende plaatsen gewoond. Niet eerder echter heeft ze deze ervaring gehad. Ze voelt dat er meer naar haar gekeken wordt als 'Turkse met een hoofdoek' dan als 'de winkelier die kleding maakt'. Ze ervaart Leiden als 'koud', ondanks het feit dat er zoveel culturen in de stad zijn en veel buitenlandse studenten. Ze hoort haar mening terug bij Nederlandse klanten die hetzelfde zeggen, 'het komt niet omdat ik Turks ben, het is de stad die dat een beetje uitstraalt'. (d7, persoonlijk interview 2015)

De theatermakers concluderen na het ophalen van de vele verhalen, dat het in deze cultureel diverse wijk vooral gaat om 'familie'. Ze besluiten om 'familiebanden' en de overeenkomsten in de verschillende culturen als thema te kiezen voor de theatervoorstelling. De opgehaalde verhalen uit de wijk worden naar de kern herschreven en als rode draad verwerkt in de verhalen van twee families – een Nederlandse en een Turkse familie.

[...] En vanaf toen merkten we, er leeft een te grote verscheidenheid in die bevolkingsgroep dus laten we kijken hoe we twee families als uitgangspunt kunnen nemen. Dus niet meer binnen de geijkte paden, de wijkvereniging, het gebouw voor sociaal netwerk, maar eerder op mensen, meer nog op persoonlijk niveau namelijk die twee families. Kijken of het bij twee families lukt. Dus dat heeft invloed gehad op het proces maar uiteindelijk ook op het eindresultaat. (k4, persoonlijk interview 2015)

In de voorstelling verwerken de theatermakers onder meer de gesprekken van Selma met Rian en haar omgang met klanten.

> *[...] Selma, voor wie afkomst onbelangrijk is, die vindt dat ze niet iedere keer hoeft uit te leggen dat ze een hoofdoek draagt of dat ze Turks is. Maar gewoon, net als ieder ander, wil vertellen over haar vak. Je kunt gewoon bij haar langs gaan en haar wat vragen over stoffen, over kledingstukken, over naaien.* (k3, persoonlijk interview 2015)

> *[...] En dat vond Rian zo bijzonder, dat dit gewoon, ouderwets, zo kon. Gewoon net als vroeger, gewoon menselijk. Dat we allemaal hetzelfde zijn en dat we allemaal dezelfde dingen willen. En dat had ze heel goed verwoord in het project. Ik vind dat vooral vrouwen moeten begrijpen dat we allemaal vrouwen zijn, dat we allemaal dezelfde doelen hebben en allemaal dezelfde dingen willen. Misschien is het een vrouw met een hoofddoek, misschien een vrouw die gesluierd is. Misschien is dat een vrouw die half bloot, ordinair, maar we zijn allemaal hetzelfde. Toch? En dat moeten we juist oppakken.* (d7, persoonlijk interview 2015)

In bovenstaand citaat komt het kernthema van de voorstelling duidelijk naar voren. De overeenkomsten tussen mensen zijn van belang en niet de verschillen. Het thema wordt uitgewerkt in verhalen over familiebanden in verschillende culturen, die zijn opgedaan in de wijk. Rian maakt speciaal voor de Turkse vrouwen een lied dat half Turks en half Nederlands is. Ze zingt het op het vrouwenfeest in de moskee als een uitnodiging naar de Turkse vrouwen om naar de muzikale theaterroute te komen. Het lied gaat over familiebanden.

> *[...] Ze vonden het hartstikke leuk toen Rian met gitaar kwam zingen in het Turks, [...] En zij kwam met een mooi Turks lied. Zo goed zong ze het, dat ik tranen in mijn ogen kreeg. Ze hadden er ook nog een leuke brief erbij gedaan, wat het hele verhaal van een Turkse vrouw vertelde, over heimwee en verlangen, maar dan net of ze het zelf was. Dat heeft ze zo goed verteld. [...] Maar niet iedereen begreep het, maar ik begreep het wel en Nederlandssprekenden begrepen het wel. Het was echt goed, echt goed.* (d7, persoonlijk interview 2015)

Selma maakt duidelijk wat volgens haar een belangrijke oorzaak is van het gebrek aan contact tussen de verschillende groepen in de wijk.

> *[...] Uiteindelijk zijn er heel weinig Turkse vrouwen naar de theatervoorstelling gekomen, bijna niet. Omdat ze geen Nederlands spreken. Dat zie je ook erg vaak in de wijk dat vrouwen eigenlijk weinig in contact komen met anderen omdat ze minder Nederlands praten. Mijn moeder is 58 jaar oud maar ze kan gewoon met u praten.* (d7, persoonlijk interview 2015)

De theatermakers richten zich met de muziektheaterroute in eerste instantie op de wijkbewoners van de Kooi. De theatertour vindt om die reden dan ook in de wijk plaats. Vanaf de voorbereidingsfase oriënteren ze zich op wijkbewoners en mogelijke locaties die daarin een rol kunnen spelen.

De wijkbewoners zijn weliswaar enthousiast en behulpzaam naar de theatermakers toe, toch blijkt hun bereidwilligheid grenzen te hebben.

> *[...] Afgelopen jaar* (RV tijdens hun vorige project in de Morswijk) *was het zo dat als mensen zich eenmaal aan ons verbonden hadden, als ze eenmaal ja hadden gezegd, ze ook echt bereid waren veel meer te doen, ook tijdens het spelen van de voorstelling. Maar dit was zo'n wijk waar de mensen uiteindelijk niet zichtbaar in beeld wilden.* (k3, persoonlijk interview 2015)

Desondanks worden een aantal bewoners bereid gevonden om mee te werken in de theatertour door hun huis of hun organisatie hiervoor open te stellen.

> *[...] Er was bijvoorbeeld een buurtbewoner door wiens huis we mochten lopen – tien avonden op rij en met vijftig man per keer. Die vond het prima. Dat was heel bijzonder. En dan was er de leider van het Muziekcentrum, waar we doorheen liepen. Daar was elke avond andere muziek te horen. Soms was het de muzikaal leider zelf die met iemand erbij aan het muziek maken was en ook wel een heel klein praatje wilde doen. Dat waren wel echt de mensen van wie we het verwacht ook dat ze dat wel leuk zouden vinden.* (k3, persoonlijk interview 2015)

De coördinator van de buurtmuziekschool wordt al in december 2014 door PS|theater benaderd, over de rol en betekenis van de muziekschool in de wijk en de mogelijkheden om onderdeel te zijn van de muzikale theaterroute.

> *[...] Begin januari kreeg ik een mailtje van Rian dat ze langs wilde komen en over de voorstelling en haar ideeën wilde vertellen. En dat is gaandeweg gegroeid. Zo hebben we nog een paar gesprekjes gehad. Uiteindelijke mondde het uit in: Ja, we willen een theaterroute doen en kunnen jullie een van de locaties in die route zijn? Met de vraag of we konden regelen dat er gedurende de dagen en tijden van de theaterroute, muziek te horen zou zijn.* (d6, persoonlijk interview 2015)

Daarna volgen nog enkele gesprekken tussen Rian en de coördinator. Hij toont zich bereidwillig naar de theatermakers. Wel vindt hij dat sommige zaken wat snel geregeld moesten worden. Dat was niet altijd gemakkelijk gezien de vele muziekactiviteiten die hij, ondanks zijn pensioen, nog heeft.

Rian legt hem uit wat de reden is dat de muziekschool uitgekozen is als locatie in de route.

[...] Ze zei dat ze dit ook als plek had uitgekozen in de route, omdat wij een van de weinige plekken waren waar het (RV-culturen) *allemaal door elkaar heen liep.* (d6, persoonlijk interview 2015)

De diversiteit van wijkbewoners die naar de muziekschool komt is volgens de coördinator geen weerspiegeling van de verhouding in de wijk. Hij heeft er een verklaring voor.

[...] Dan hadden er meer Marokkanen moeten zitten op het centrum. Dit is maar een klein gedeelte. Bij islamitische culturen is muziekonderwijs niet altijd even gemakkelijk. Er is ook een groep die zegt: als je het op school moet doen dan mag je het wel doen, maar daarbuiten niet. Islam vindt het niet belangrijk, heb ik een vader letterlijk horen zeggen. (d6, persoonlijk interview 2015)

Door de muziektheatertour en de optredens van PS|theater kijkt hij niet anders tegen de wijk aan.

[...] Ik ben eerder bevestigd in een aantal dingen. Enerzijds dat de mensen toch nog wel een beetje verdeeld zijn en niet zozeer samenleven, maar in hun eigen subgroep zijn. Dat vond Rian ook opvallend, dat weet ik. (d6, persoonlijk interview 2015)

Wat hem verder is opgevallen naar aanleiding van de tour is

[...] Dat er toch ook wel weer een hoop, zeg maar blanke Kooibewoners waren en dat bleek uit de interviews, die toch best wel redelijk genuanceerd waren over mensen uit andere culturen omgaan, maar ergens wist je dat wel. (d6, persoonlijk interview 2015)

De muzikanten die door de muziekschoolcoördinator gevraagd zijn om hun medewerking aan de tour te verlenen, zijn positief over de optredens. Het biedt ze de mogelijkheid om voor een nieuw publiek te presenteren. Ook de coördinator is positief over de optredens.

[...] Ik vond het wel leuk om mee te doen. Ik merkte dat ook de bezoekers het leuk vonden. De muzikanten met wie ik speelde, vonden het ook een uitdaging om te spelen voor onbekende mensen Dan kunnen we laten horen wat we kunnen zeiden ze. Daar hadden we nog een klein meningsverschil over met Rian. [...] Ze zei, je moet er geen voorstelling van maken. Later heb ik tegen Rian gezegd ja, maar als gezegd wordt dat er een groep langskomt, dan willen ze juist hun beste beentje voorzetten. En niet discussiëren en oefenen. Dan gaan we ook spelen. Ik denk dat Pepijn dat ook wel begreep. (d6, persoonlijk interview 2015)

Hij waardeert de artistieke kwaliteiten van de theatergroep. Met name de muzikale kwaliteiten van Rian en haar zelfgeschreven liedjes vindt hij uniek.

[...] Want ik vind Rian ergens wel een bijzonder iemand [...] Ik vond ook de liedjes dat ze deed leuk. En die ze zelf schrijft, ik weet het. Ik denk dat ze betere teksten maakt dan ik. [...] Dat idee om die liedjes in elkaar over te laten lopen. Dat vond ik wel leuk, een eyeopener. Ja, en hun teksten vond ik vrij algemeen eigenlijk voor een deel maar het gaf wel beelden. Ik vond dat Turkse liedje wel erg mooi, maar het is niet zo dat me nog zinnen zijn bijgebleven. [...] Het artistieke wel. (d6, persoonlijk interview 2015)

De coördinator vertelt dat Rian twee van zijn leerlingen begeleidt.

[...] Ze kwam er zelf mee. Ze zei het lijkt me hier veel leuker dan een gewone muziekschool. Bovendien kom ik daar niet zomaar binnen omdat ik een andere opleiding heb gedaan. (d6, persoonlijk interview 2015)

Hij is blij met haar komst. Ze geeft zangles aan een jongere en een wat oudere vrouw en daarbij geeft ze aan hoe je jezelf op een effectieve manier kan begeleiden op de gitaar of piano als je zingt.

[...] En een is ook bezig met piano en wilde erbij zingen, alleen ze durft niet zo. Maar ze kan het best. Ik hoop dat Rian haar er een beetje overheen helpt. Maar ze heeft ook maar beperkt tijd. Als ze met deze twee een jaartje bezig is, dan ben ik al heel blij! (d6, persoonlijk interview 2015)

III.4 Samenvatting

De participatieve kunstpraktijk 'Noorderling' is ontwikkeld om de huidige bewoners van de buurt De Kooi in de wijk Leiden Noord te ondersteunen tijdens het proces van afbraak en nieuwbouw in de wijk. Door de transitie zal de wijk een mix worden van oude en nieuwe bewoners. Bouwbedrijf Heijmans ziet haar verantwoordelijkheid voor het maatschappelijke en culturele aspect van degelijke ingrijpende bouwactiviteiten. Door een alliantie tussen Heijmans, het Cultuurfonds Leiden en Wijken voor Kunst Leiden, worden extra gelden gegenereerd om tijdens de transitieperiode met kunst- en cultuuractiviteiten de wijk een positieve impuls te geven. Het cultureel ondernemerschap van Leidse kunstenaars, de Leidse makers, wordt hierdoor gestimuleerd. De meerwaarde voor bouwbedrijf Heijmans is dat door de culturele activiteiten nieuw publiek getrokken wordt. PS|theater krijgt de opdracht om een participatieve theater-

kunstpraktijk in de Kooibuurt te starten. In hun projecten staat het vertellen en doorvertellen van verhalen en het creëren van ontmoetingen centraal. Deze opdracht past uitstekend binnen hun project 'De Atlas van Leiden' waarin de verhalen van de stad weer teruggegeven worden aan de bewoners.

PS|theater stemt met de drie partijen de opzet en de aanpak van de participatieve kunstpraktijk af. Ze krijgen carte blanche om hun in eerdere projecten succesvol toegepaste aanpak in te zetten. In het kader van het thema 'Het Geloof van Leiden' halen de theatermakers verhalen op die antwoord moeten geven op de vraag wat voor deze wijk de pijlers zijn die houvast bieden in een samenleving in verandering. In de voorbereidingsfase wordt duidelijk dat het in deze wijk gaat om enerzijds de authentieke bewoners, de Kampers en anderzijds de 'andere culturen', waarvan de Turkse cultuur een van de grootste is. De theatermakers maken gebruik van de drie door hen ontwikkelde tactieken om contact te leggen met wijkbewoners om hun verhalen, ervaringen en anekdotes te horen. Ze weten door hun openheid, vriendelijkheid en enthousiasme vertrouwen te wekken. De kunstenaars ervaren de wijkbewoners als warm, persoonlijk en behulpzaam. Die behulpzaamheid kent echter grenzen: de bewoners blijken niet erg bereidwillig om ondersteuning te bieden bij de muziektheaterroute. Het verrast de theatermakers. Ze merken verschil op met andere wijken waar ze gelijksoortige projecten hebben gedaan.

Na de eerste weken wordt het duidelijk dat met name de tactiek van stagelopen bij een organisatie of bedrijf voor de kunstenaars niet de gewenste resultaten oplevert. Het verbinden van buurtbewoners met kleine voorstellingen naar aanleiding van een gesprek of stage verloopt moeizaam. De theatermakers zijn verbaasd dat Nederlandse vrouwen niet bereid zijn om een voorstelling in de moskee bij te wonen. Na een gezamenlijke reflectie concluderen de kunstenaars dat niet de verschillende organisaties of bedrijven de steunpilaar voor deze multiculturele wijk zijn, maar dat het vooral de familiebanden zijn die de belangrijkste steunpilaar vormen.

Deze nieuwe zienswijze vereist een andere aanpak. De theatermakers besluiten om het 'bingo-spel' in te zetten als nieuwe tactiek om met families thuis in contact te komen. Deze keuze komt voort uit de breed gedeelde interesse in de wijk voor dit spel. Door de contacten en de gesprekken met zowel Nederlandse als Turkse families wordt het de theatermakers duidelijk dat families van verschillende culturen meer overeenkomsten blijken te hebben dan ze zelf dachten of wisten. Als oorzaak zien ze dat de groepen in isolement weliswaar vreedzaam naast elkaar leven, maar dat het hen ontbreekt aan belangstelling voor elkaar.

De theatermakers weten met de opgehaalde verhalen, anekdotes en ervaringen een treffende, verrassende en professionele muziektheaterroute samen te stellen over het thema 'familie en familiebanden'. De tour doet verschillende markante plekken aan in De Kooi. Zowel per koptelefoon als 'life' krijgen de bezoekers verhalen te horen afgewisseld met liedjes. De theatermakers hebben de keuze gemaakt om te vertrekken vanuit het thema 'vooroordelen', om de bezoeker als het ware een spiegel voor te houden en deze meteen weer te ontkrachten. Zonder met 'het vingertje' te wijzen wordt de bezoeker duidelijk gemaakt dat er ondanks verschillen toch vele overeenkomsten zijn tussen de verschillende bewonersgroepen van De Kooi. Zoals een van de theatermakers het samenvatte: 'Eigenlijk willen we allemaal hetzelfde, zoals werk en onderwijs en goede vooruitzichten voor onze kinderen.' De theatermakers blijken steeds beter in staat om de persoonlijke verhalen zodanig te vertalen naar universele waarden, dat het voor iedereen te begrijpen is. De tour ontlokt vele positieve reacties aan de deelnemers[103] die aangeven nu 'anders naar de wijk te kijken'. De theatermakers hopen dat er ook voor de buurtbewoners zelf van een opbrengst gesproken kan worden. Gezien de theatrale aanpak van de voorstelling en de reacties daarop, verwachten ze dat wel. Door 'Noorderling' zijn een aantal belangrijke uitdagingen in deze buurt naar voren gekomen. Het is onduidelijk in hoeverre daar een vervolg aan gegeven kan worden, mede in het kader van de gewenste positieve transitie van de wijk.

De theatermakers hebben van de kunstpraktijk geleerd dat het noodzakelijk is om vanuit de specifieke context en locatie van een kunstpraktijk de gewenste aanpak te bepalen. Dat kan betekenen dat aanvullende tactieken nodig zijn om het gewenste eindresultaat te bereiken. PS|theater heeft met 'Noorderling' een professionele groei doorgemaakt.

[103] Deelnemers aan de tour zijn afkomstig uit de buurt of wijk zelf, Leiden en daarbuiten. Bron: PS|theater 2015

IV 'Wandschappen'
Participatieve kunstpraktijken in Charlois Rotterdam

Kunstenaars: Nicole Driessens en Ivo van den Baar

Afbeelding 3.24 Bouquet Black – Foto: Wandschappen, Ivo van den Baar

IV.1 De context

Politiek en sociaal engagement

Het kunstenaarsduo Nicole Driessens en Ivo van den Baar zijn de initiatiefnemers van het innovatieve kunst- en designcollectief Wandschappen in de Rotterdamse wijk Charlois. Nadat ze eind 1980 hun kunstopleiding hebben afgerond, vinden de Limburgse kunstenaars uiteindelijk een geschikte woon- en werkruimte in Rotterdam-Charlois. Vanwege de lage kosten is Charlois in die tijd voor kunstenaars een aantrekkelijk gebied. Het is de grootste kunstenaarsenclave van Rotterdam. Door de lokale overheid wordt de maatschappelijke functie van kunstenaars in de wijk aangemoedigd.

> *[...] Toen we ons eerste aterliercomplex met de stichting* (RV Het Wilde Weten) *oprichtten, moesten we van toenmalig wethouder Kombrink al toezeggingen doen. Hij zei: jullie mogen er zitten, maar kunnen we er een vanuit gaan dat jullie ook wat voor de*

wijk gaan doen? Voor de wijk? Wat bedoel je? Nee, nee, dat jullie ook af en toe open zijn, open dag, ateliers, misschien kun je workshops geven. (k6, persoonlijk interview 2015)

Binnen hun bedrijf Wandschappen ontwerpen en produceren beide kunstenaars designproducten en maken ze hun eigen autonome kunstwerken. Daarnaast initiëren ze participatieve kunstpraktijken met wijkbewoners, kunstenaars, ontwerpers, ngo's en lokale overheden. In hun kunst- en designpraktijk staat het traditionele vakmanschap en de bijbehorende vaardigheden hoog in het vaandel. De beeldende visie van beide kunstenaars op hun directe woon- en werkomgeving vormt de bron van hun projecten. Het inspireert hen tot nieuwe concepten en gezichtspunten. Het resultaat kan een kunstwerk of een kunstpraktijk zijn. Samenwerken en werken in co-creatie zijn vanaf het begin onderdeel geweest van de werkwijze van Wandschappen.

Charlois is gelegen aan de zuidelijke Maasoever van Rotterdam.[104] Met ruim 65.000 inwoners is het een van de grootste stadsdelen van Rotterdam. De afgelopen tien jaar is in dit gebied met ruim honderdvijftig verschillende culturen, gewerkt aan een betere huisvesting en leefbaarheid.[105] In Charlois wonen en werken ongeveer 400 kunstenaars. Het is een actieve, internationaal georiënteerde kunstenaarsgemeenschap met ateliercomplexen in woonwijken en in het havengebied. Een broedplaats voor kunst en cultuur. In hun werk zoeken veel kunstenaars de dialoog met bewoners. Daardoor groeit de saamhorigheid en levendigheid in een gebied met meer dan honderdvijftig verschillende nationaliteiten. (Heijnen 2015, 122)

Wandschappen bevindt zich in een groot pand in deze Rotterdamse wijk[106] In 1990 is het bedrijf door Driessens & van den Baar opgericht als 'een fusie tussen de kunstenaars en de design- en kunstwereld' zoals wordt benadrukt door Van den Baar. Regelmatig klopten ontwerpers als Marcel Wanders bij beide kunstenaars aan met de vraag of zij prototypes konden vervaardigen. Door hun beider achtergrond[107] zijn ze, technisch en vakmatig gezien, zeer deskundig. Het leidt ertoe dat ze, als bijbaan vanuit hun atelier, prototypes voor de designwereld gaan maken. Door dit werk te doen, kunnen ze hun eigen autonome werk betalen. De kunstenaars stellen als voorwaarde aan de ontwerpers dat ze daarnaast ook de productie van de designproducten mogen doen. Daarmee willen ze voorkomen dat het werk uit Nederland naar lagelonenlanden zou verdwijnen. Voor de productiewerkzaamheden worden wijkbewoners met relevante ambachtelijke vaardigheden ingezet.

[104] Charlois is een bestuurscommisiegebied en een wijk gelegen op de zuidelijke Maasoever in de gemeente Rotterdam. Tot 2014 was het een deelgemeente. Bron: interview met cultuurscouts Kaboul Vermeijs en Roelof Kok 2015

[105] In 2006 is het programma Pact op Zuid opgestart Een evaluatie in 2010 toont vanwege de 'on-Nederlandse problemen' de noodzaak aan van een nationaal programma, vanwege de omvang en intensiteit van de sociaal-economische problemen. Het Nationaal Programma Rotterdam Zuid werd daarna opgezet dat tot 2018 in werking zal zijn. www.rotterdam.nl/vanpactopzuidnaarnationaalprogrammarotterdamzuid

[106] Wandschappen is vanaf begin 2016 gevestigd in de Moerkerkestraat 140C, Rotterdam

[107] Nicole Driessens heeft zich gespecialiseerd in textiel, Ivo van den Baar in monumentale kunst, met name het werken met epoxyharsen)

[...] En omdat we die producties zijn gaan doen hebben we een heel netwerk van mensen met gouden handen om ons heen verzameld. En die bleken ook nog hier te wonen in Charlois. Dus we zijn eigenlijk een soort centrum geworden voor heel veel kennis en vakmanschap vanuit de kunst en designwereld. (k6, persoonlijk interview 2015)

Charlois is een wijk waar veel buitenlanders komen wonen, die ook vaak weer snel vertrekken. Het wordt zelfs wel een doorvoerwijk genoemd. Dat is de reden dat de gemeenschappen zo onthecht zijn. Als er planten voor de ramen verschijnen, dan is dat het eerste teken dat mensen blijven, zich gaan vestigen. Vanuit dat idee initieert Wandschappen de collectie Viltplanten[108], die gaat over de immigratie in de wijk. De collectie staat voor de verschillende etniciteiten die in de wijk Charlois wonen: '*You feel at home, where you grow your own plants*'.[109] De viltplanten zijn een sculpturale versie van de gewone kamerplant, een symbool van menselijke mobiliteit en de behoefte aan domesticatie. (Donia 2012, 31)

De productiewerkzaamheden bij Wandschappen nemen in omvang toe, wat leidt tot een grotere vraag naar vaardige mensen. In de wijk blijken tot hun verrassing veel bewoners te zijn met de benodigde ambachtelijke vaardigheden, die bij de werkzaamheden kunnen worden ingezet.

[...] En dat zijn de bewoners die hier wonen met hun eigen culturele bagage, in de vorm van ambacht, materialen, kennis en ideeën. En die drie werelden, kunst, design en ambacht en cultuur zijn op deze manier in ons atelier heel organisch samengekomen. (k6, persoonlijk interview 2015)

In 2012 wordt DNA Charlois opgericht met Wandschappen als de belangrijkste mede-initiatiefnemer. Het doel van deze social entreprise is om de culturele identiteit van de ruim honderdzestig nationaliteiten in de wijk in even zovele ontwerpen gestalte te geven door even zovele kunstenaars en deze zo mogelijk internationaal in de markt te zetten. (Sterk et al. 2013, 89) De werkgelegenheid in de wijk krijgt op deze wijze een extra impuls. Driessens & van den Baar zijn onder meer vernieuwend omdat zij design, ambachten en werkeloosheid aan elkaar weten te knopen. Met het nieuwste project gaan ze hier steeds verder in en proberen een duurzame productieketen op te zetten. (Heijnen 2015, 126)

[108] Vanaf 2009 tot heden. De collectie is inmiddels internationaal succesvol.

[109] www.craftscouncil.nl/craftsmap/Wandschappen

IV.2 Het proces

De rol en betekenis van de kunstenaar

Het werk van Driessens & van den Baar kenmerkt zich door een procesmatige aanpak gericht op de kansen en mogelijkheden in de lokale omgeving. Van den Baar verduidelijkt dat ze hun werkzaamheden ontwikkelen en verrichten in relatie tot de omstandigheden en gebeurtenissen in de wijk en de wijkbewoners. Als gewortelde 'embedded' kunstenaars in de wijk, vervullen ze de functies van de oren en ogen van Charlois. Met het betrekken van wijkbewoners bij hun productiebedrijf leveren ze een bijdrage aan de samenleving en aan de lokale economie van Charlois. Zowel de kunstenaars als de wijkbewoners zijn daarmee geholpen. Driessens & van den Baar hebben bewust gekozen voor het werken als kunstenaar in dialoog met elkaar en met de lokale omgeving in verschillende sociale contexten.

De kunstenaars delen de overtuiging dat

> *[...] Kunst een fundamenteel belangrijk onderdeel van de samenleving is en gezien moet worden als een bron van onmisbare ideeën om de samenleving op weg te helpen.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Van den Baar geeft in een interview aan: 'De tijd is voorbij dat kunstenaars in afzondering werken. Ik houd ervan om een paar dagen in afzondering te schilderen, maar als dat het enige is wat ik zou doen, zou ik gek worden.' (Wandschappen 2007) Na zijn afstuderen heeft hij al snel ervaren dat het werken in afzondering in een atelier niet het einddoel is van de kunstenaar. Hij ziet een andere rol weggelegd voor kunstenaars en verwijst daarbij naar het verleden.

> *[...] Er staat een ander beeld tegenover wat ik altijd veel interessanter heb gevonden. Dat is Rembrandt die een groep van dertig kunstenaars om zich heen had waarvoor hij allerlei rollen vervulde. Dus als de meester die vertelde hoe je moet schilderen. Maar hij was ook de geldschieter die mensen uit de shit hielp die bij hem werkten of hij zorgde voor de kinderen van iemand. Dus hij had ook een maatschappelijke rol omdat hij een maatschappelijke status had en ik denk dat kunst dat moet zijn.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Wandschappen maakt gebruik van de lokale omgeving als bron voor het ontwikkelen van concepten en ideeën, die de basis vormen voor hun kunstpraktijken en activiteiten. Ze zijn zich bewust van de noodzaak tot een zorgvuldige omgang met bewoners, die een belangrijk onderdeel vormen van hun werk als kunstenaar. Het opbouwen van een vertrouwensband zien ze als een van de belangrijkste voorwaarden voor de samenwerking. Wandschappen initieert regelmatig participatieve kunstpraktijken met een belangrijke inbreng van een specifieke groep mensen. Wandschappen stelt daarbij de

kaders vast en daarbinnen kan er vrijelijk door de deelnemers worden gewerkt.

> *[...] Wij bedenken het project en zijn vervolgens de regisseur.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Een goed voorbeeld is de kunstpraktijk 'ENG? – Een Nieuw Gezicht'. De kunstenaars zijn net verhuisd en hebben de kunstpraktijk opgezet met het doel om kennis te maken met hun nieuwe buren in de straat. De buurtbewoners mochten zichzelf een andere 'look' geven met uit tijdschriften geknipte onderdelen van gezichten als bijvoorbeeld ogen, kaaklijn of mond. Die werden op hun gezicht geplakt, vervolgens gefotografeerd en daarna bewerkt, met als resultaat portretten, die niet van echt te onderscheiden waren en toch een vervreemdend effect hadden. Met deze ontspannen manier van werken krijgen de bewoners een kijkje in de keuken van hun nieuwe buren. Ze krijgen als waardering voor hun bijdrage een foto van hun portret. De kunstenaars zijn enthousiast over deze manier van werken. Bewoners ervaren letterlijk hoe een kunstenaar werkt en hoe beelden tot stand komen.

> *[...] Dit type processen hebben we altijd gedaan. Dat wil zeggen, je vangt mensen door het samen te maken, maar je bent wel heel sturend. Je kunt wel zeggen dat we een gezicht gaan maken of iets dergelijks, maar dat wordt echt een troep. Maar dit, op deze manier, fascineert enorm. Nu zien mensen ineens hoe je als kunstenaar tot je beelden komt. En dat is erg belangrijk.* (k7, persoonlijk interview 2015)

In Eindhoven initieert het kunstenaarsduo op uitnodiging de participatieve kunstpraktijk 'Borduurzaam'. Het thema is samen borduren.[110] Borduren is een tijdrovende bezigheid. Dat is de aanleiding voor Driessens & van den Baar om niet ter plekke te gaan borduren, maar daarvoor een andere opzet te bedenken.

> *[...] We hebben een atelier gebouwd in het Kunstcentrum Krabbendans.* (RV in Eindhoven) *Die hadden ons gevraagd om een weekendproject te doen. We hadden een advertentie laten plaatsen door hen: U kunt een portret komen laten maken en dat wordt geborduurd. We gingen de mensen, die kwamen, fotograferen en op de plek digitaliseerden we dat portret en dat werd omgezet in een teltekening met negen grijstinten voor borduurgaas. Dat kregen ze op A-4 formaat mee naar huis. Daar doe je ongeveer drie maanden over om te borduren. En ook met de vraag om, als het klaar was, ons een foto te sturen van het resultaat. Het was gewoon geweldig! Met vijftig mensen heb je eigenlijk een kunstwerk gemaakt, dat nog helemaal tot stand moet komen en waar je de verantwoordelijk bij hen legt.* (k7, persoonlijk interview 2015)

De kunstenaars scheppen de artistieke en ambachtelijke randvoorwaarden voor het kunstwerk, en dragen de verantwoordelijkheid van het maakproces over aan de deel-

[110] www.wandschappen.nl/nl/driessens-en-van-den-baar/agenda/84

nemende personen. In hun eigen omgeving, dat als atelier fungeert, voltooien ze vervolgens het kunstwerk. Een traditionele techniek wordt zo op een innovatieve manier ingezet voor het artistieke proces. Het stereotype beeld van borduren als 'ouderwets en truttig ', wordt met deze aanpak doorbroken. Het laagdrempelige karakter van de kunstpraktijk blijkt een goede stimulans voor mensen om deel te nemen. Door middel van de (kortdurende) samenwerking bieden de kunstenaars de deelnemers op een aantrekkelijke wijze inzicht in hun werkwijze en het artistieke proces. 'Kunst blijft op deze manier dichter en langer in het bewustzijn van de betrokkenen.'[111]

De relatie kunstenaar en deelnemers

Van den Baar benadrukt geen speciale aanpak te hebben voor het betrekken van bewoners bij zijn werk. Uit de verschillende voorbeelden die hij geeft, komt naar voren dat een open en persoonlijke benadering gecombineerd met een heldere communicatie van groot belang is in zijn werkwijze. Daardoor ontstaat vertrouwen wat onmisbaar is bij het werken met mensen.

> *[...] Dus ik zoek er mensen bij van wie ik denk die hebben er iets over te zeggen, die hebben er iets over mede te delen. Dan kom je maar tot één aanpak en dat is aanbellen.* (k6, persoonlijk interview 2015)

De reden voor een project of een samenwerking kan uiteenlopend zijn en ook de uitvoering is project afhankelijk. Het kan onmisbaar zijn voor de uitvoering van een wijkproject of kunstwerk, of als een vorm van promotie dienen voor een tentoonstelling van eigen werk. In 2009 ontwikkelt Wandschappen op verzoek van galerie Hommes de kunstpraktijk 'Porsche in Progress' ter ondersteuning van een expositie van henzelf. *'Zodat mensen ook om een andere reden binnen kwamen dus dat er meer volk de drempel over zou komen'* (k6 persoonlijk interview 2015) Met negenduizend stukjes vilt in vijfenveertig kleuren wordt zes weken lang met driehonderd wijkbewoners gewerkt aan een levensechte Porsche. Juist in Oud-Charlois, een van veertig armste wijken van Nederland staat "een rode Porsche symbool voor de droom ooit succesvol en rijk te worden. De Porsche is tevens topdesign, zowel in vormgeving als in techniek. Dit staat lijnrecht tegenover hoe de 'Porsche In Progress' wordt gemaakt, namelijk met naald en draad, puur handwerk. En zo wordt gedurende een maand het kunstwerk het middelpunt van de wijk waar mensen elkaar ontmoeten, omdat ze er samen aan werken." (Keunen 2009)

> *[...] Ja, kunst is al moeilijk. Onze Marokkaanse buren bijvoorbeeld komen alleen binnen, als de kinderen toevallig naar binnen zijn gegaan. [...] en toen hebben we bedacht we maken een Porsche. Dat is zo'n beetje het symbool van iets wat hier in de wijk absoluut ongekend is. We hebben een oproep gedaan aan de hele wijk: heb je zin om ons te helpen? En dat er ook een loterij bij is. Porsche Pon in Utrecht was de sponsor en die heeft een Porsche ter beschikking gesteld [...] de winnaar kon een dag lang door Nederland toeren. Toen hebben we dus zes weken lang aan tafels, op de stoep, binnen en buiten aan tafels, alleen maar mensen gehad. En dan spreek je ze dus heel concreet aan met een vraag. Er zijn foto's gemaakt, iedereen was bezig, het was een enorme happening, En we hebben heel veel over kunst gesproken. En dat was eigenlijk waar het over ging. Ons werk nu. Er hingen zo'n vijftien werken van ons aan de wand en we zaten binnen dat ding te naaien. Dat heeft dan heel erg met dat moment te maken, met dat werk.* (k6, persoonlijk interview 2015)

[111] truienvanloes.dnacharlois.nl

Van den Baar verklaart in een interview: 'Kunstenaars bewegen zich in een decadent segment. Daardoor staat kunst ver van gewone mensen af. Wij hebben juist de behoefte om door de buurt gezien te worden. Daarom schakelen we gewone mensen in. Wij bedenken het project en zijn vervolgens de regisseur.' ("Jaarverslag Stg. Hommes Foundation" 2009, 11–14)

Het is een voorwaarde voor de kunstenaars, dat de deelnemers meegenomen worden in hun artistieke uitgangspunten.

> *[...] Ja, het overbrengen van mijn artistieke visie en ideeën, dat is een voorwaarde, Je kunt niet iets doen zonder dat mensen precies weten wat je gaat doen. Dan speel je vals spel. Sommige dingen bouw je op, het kan ook te veel informatie zijn [...] in die zin kun je niet op alles op voorhand delen waarvan je denkt dat het misschien gaat gebeuren. Dat lukt niet. Je weet niet hoe het loopt. We zijn tenslotte kunstenaars en we willen graag een podium. Dus als er maar enige twijfel is, dan moet je echt heel voorzichtig zijn in de communicatie.* (k6, persoonlijk interview 2015)

De mate van inbreng van de deelnemers is afhankelijk van de autonomie van het kunstwerk.

> *[...] Des te autonomer het werk wordt, des te minder is de inbreng van de deelnemers.* (k6, persoonlijk interview 2015)

De relatie kunstenaar en opdrachtgever

Wandschappen werkt met een diversiteit aan opdrachtgevers. Het kunstenaarsduo bedenkt zelf de projecten, die ze voorleggen aan de opdrachtgever. Woningbouwverenigingen vormen vanaf het begin een belangrijke factor voor Wandschappen en de vele kunstenaars en designers die zich in de loop der tijd in Charlois gevestigd hebben. Het aanbod aan lege panden vormt een aantrekkelijke woon- en werkmogelijkheid met als spin-off het kunnen ontwikkelen van een cultureel aanbod.

[...] Waar wij zitten is Oud-Charlois, van Zuidplein tot de Waalhaven en Heijplaat [...] In totaal ongeveer 7 a 8.000 mensen denk ik en daar zitten ongeveer 400 kunstenaars. En die hebben met de woningbouwverenigingen een fundamentele verandering ingezet, samen met bewoners die zagen dat die culturele sector iets zou kunnen gaan doen. (k6, persoonlijk interview 2015)

Het biedt kansen voor andere samenlevingsvormen en nieuwe werkvormen die in velerlei vormen in de wijk ontstaan en daarmee mogelijkheden voor kunstenaars en designers voor opdrachten in de wijk.

[...] Dat is twaalf jaar geleden begonnen. Toen was er een prijs, de Groeibriljant en de stichting KIK, een groep actieve bewoners en kunstenaars en die heeft die Groeibriljant gekregen van een half miljoen. Daar hebben ze heel veel projecten mee gedaan. En dat is eigenlijk het begin geweest en dat ging allemaal over verduurzaming van plekken. (k6, persoonlijk interview 2015)

De rol en mogelijkheden van de woningbouwverenigingen zijn sinds een aantal jaren door wettelijke regels veranderd. Dat betekent dat gezocht moest worden naar andere mogelijkheden om de als waardevol erkende inbreng van kunstenaars te kunnen waarborgen.

[...] Ze hebben geleerd, om het onder een andere noemer wel te doen. Dan heet het klein onderhoud. Ja, wat maakt het uit. Dus daar zijn ze hier bijzonder handig in. Hun managementteam is echt briljant en ook super betrokken. Die willen ook echt. Ze zien ook dat het gewoon werkt. Dus die vragen kunstenaars om mee te denken over problemen, en dan wordt er gewoon betaald. (k6, persoonlijk interview 2015)

De woningbouwverenigingen zien en ervaren de waarde van de kunstenaars.

[...] Al is het maar de inventiviteit – de gekke manier van denken van ons (k6, persoonlijk interview 2015)

Wandschappen heeft in de loop van de jaren een actief netwerk opgebouwd van kunstenaars, designers en relevante organisaties. Daaruit ontstaan verschillende vormen van opdrachtgeverschap. Een groep opdrachtgevers wordt gevormd door designers van interieurproducten, waaruit het maken en onderhouden van productielijnen voortvloeit. Ook de lokale overheid, ngo's en relevante organisaties als woningbouwverenigingen fungeren als opdrachtgever voor projecten. De meest uitgebreide vorm van opdrachtgeverschap wordt echter door henzelf vormgegeven.

[...] Dus dat is een beetje de rol van ons (RV als kunstenaar). *Ik ga bijvoorbeeld met een vriend op vrijdagmiddag een biertje drinken in het café om de hoek, we zien iets en twee dagen erna zeggen we, moeten we die en die niet eens even bellen. Het is onze eigen omgeving en we zijn in staat om er iets mee te doen. En[..] die woningbouwverenigingen, die vinden het helemaal geweldig en het is ook nog eens goed voor hun eigen verhaal, kijk zo doen we dat bij ons in de wijk. Dat is natuurlijk hartstikke leuk.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Afbeelding 3.25 Flashmob Truien van Loes. Foto: Ivo van den Baar 2012

De door Wandschappen vormgegeven kunstpraktijk 'Truien van Loes' is een aansprekend voorbeeld van samenwerken en gedeeld opdrachtgeverschap. In 2012 gaat Museum Rotterdam op zoek naar hedendaagse erfgoed van de arbeiderswijk Carnisse. Ze ontdekken dat inwoonster Loes Veenstra (1934) sinds 1955 honderden truien heeft gebreid die in dozen opgeslagen in haar huis staan. Museum Rotterdam benadert Wandschappen voor een project rondom de 550 truien. Op haar beurt nodigt Wandschappen ontwerpster Christien Meindertsma uit, met wie ze al een aantal jaren samenwerkt. Meindertsma doet onderzoek en krijgt de opdracht van DNA Charlois en Museum Rotterdam om een boek te maken over de truien: "Het Verzameld Breiwerk van Loes Veenstra uit de 2e Carnissestraat. Ze doet het voorstel om de truien eenmaal echt te laten dragen. Wandschappen pakt dit op en coördineert het geheel. Het resultaat is een flashmob[112] in de straat van Loes. (Keunen 2009) Wandschappen ziet kans om musea te interesseren voor dit bijzondere project. Door het benutten van hun netwerk lukt het Wandschappen om niet alleen in Nederland maar ook internationaal belangstelling te

[112] www.youtube.com/watch?v=Pul1Ja8gWBg gezien op 15 september 2018

creëren voor de gebreide truien. Het ambachtelijke krijgt op deze wijze de status van kunst.

> *[...] In 2013 hebben we een aantal tentoonstellingen gedaan en in september kwam de Dutch Design Award en een tentoonstelling in het Van Abbemuseum. Dat heeft weer gezorgd voor een tentoonstelling in Japan en dat was eigenlijk wel het hoogtepunt. Koningin Maxima was er en heeft ook een trui gekocht. Dat was echt hilarisch. [...] En daarna nog naar China en naar twee tentoonstellingen in Brazilië. Dus als fenomeen is het enorm opgepakt.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Wandschappen verzorgt de gehele communicatie voor het proces en initieert en coördineert de verschillende interdisciplinaire deelprojecten. Enerzijds werken ze uitvoerend onder het opdrachtgeverschap van Museum Rotterdam en van DNA Charlois, anderzijds functioneren ze zelf als opdrachtgever.

Wandschappen werkt in opdracht van verschillende soorten opdrachtgevers. Het past bij de hedendaagse kunstenaar die de eigen grenzen zoekt in zijn kunstenaarspraktijk. Wandschappen kan als productiebedrijf van designobjecten zonder subsidie bestaan en daarmee het eigen autonome werk financieren. Voor opdrachten in de maatschappelijke context hanteren ze het uitgangspunt dat hun autonome kunstenaarschap voorop staat en gerespecteerd wordt door de opdrachtgevers.

IV.3 De samenwerking

De rol en betekenis van de kunstenaar

Wandschappen is zich bewust van het belang van de inbreng van de wijkbewoners voor hun collectief. Dat betreft zowel het productiedeel als hun eigen autonome werk. De wijk, specifiek de wijkbewoners, is hun inspiratiebron en daarmee verweven met hun werk. Daarmee is het identiek aan het artistieke proces van de kunstenaar.

> *[...] Ik ben bezig met die gemeenschap bijvoorbeeld met afval. Ik stel me er vragen bij als: wat gebeurt hier? ik fotografeer het ook, en ik teken het en ik lijst het in, en het is een kunstwerk. En ik denk dat dat niet verschillend is met wie dan ook met wie dan ook een schilderij maakt.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Het collectief Wandschappen is, als werkgever met de designproductielijnen, van belang in de wijk. De toenemende productiewerkzaamheden leiden tot een vergrote vraag naar mensen met specifieke ambachtelijke vaardigheden. Die vaardige handen worden door de diversiteit aan culturen in de wijk voornamelijk onder de wijkbewoners gevonden. Gezien de vereiste hoge kwaliteit van de designproducten wordt eerst nagegaan of de noodzakelijke ambachtelijke vaardigheden inderdaad aanwezig zijn voordat iemand aangenomen wordt. Wandschappen draagt met de design productielijn bij aan de werkgelegenheid in de wijk. De kunstenaars zetten naast hun professionele deskundigheid en autoriteit ook hun maatschappelijke betrokkenheid en sociale vaardigheden in voor een goede begeleiding van bij de werkzaamheden betrokken wijkbewoners.

> *[...] De mensen die al jaren voor ons echt handwerk doen, die gaan daarvan driemaal per jaar naar Turkije. Die doen dat als bij verdienste en vinden dat ook heerlijk. [...] Een van hen is afgekeurd. Het is een psychiatrische patiënte, die komt het huis niet uit. Die vindt het gewoon heerlijk om te doen. Het enige contact is met Nicole en mij als we weer spullen halen of komen brengen. Ze durft zelfs niet hier te komen. [...]Dus dat is dan wel weer een andere betekenis. Ze vindt het heerlijk om te haken en gewoon dingen te maken. Dus ik denk dat mensen er wel iets aan hebben.* (k6, persoonlijk interview 2015)

De wijk en haar bewoners inspireren de kunstenaars zowel tot autonome kunstwerken als participatieve kunstprojecten. Bij de participatieve kunstprojecten worden de kaders door de kunstenaars bepaald waarbinnen de deelnemers hun persoonlijk invulling kunnen bepalen. Dat betekent dat het uiteindelijke resultaat in grote lijnen door hen wordt vastgelegd evenals de artistieke en ambachtelijke kwaliteit. De kunstenaars vervullen de functie van regisseur.

Kunstenaar en opdrachtgever

Voor Wandschappen zit de samenwerking met een verscheidenheid aan partners in hun werkwijze verweven. Wandschappen positioneert zich naast autonoom kunstenaarsduo ook als productiebedrijf.

> *[...] Wij zijn gewoon een hardcore bedrijf. We betalen salarissen uit en we verkopen werk. We hebben heel veel opdrachtgevers. En geen subsidie.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Ze werken volgens een transparante visie, die zich richt op hun sociale en fysieke betrokkenheid bij de wijk Charlois en hun autonomie als kunstenaars daarin. Opdrachten die niet stroken met deze visie worden niet aangenomen.

> *[...] Als je mij wat vraagt – binnen een half uur geef ik je schetsvoorstellen. Ik heb al zoveel dingen die daar al eigenlijk betrekking op hebben. Daarom werk ik ook zo fijn samen met Woonstad en zo want als ze me een vraag stellen weten ze gewoon dat er een antwoord komt. Ze weten waar ik mee bezig ben.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Met deze visie in combinatie met de juiste communicatieve vaardigheden, verloopt de samenwerking met opdrachtgevers zonder noemenswaardige problemen. "In hun

werk verhouden Driessens & van den Baar zich ook expliciet tot hun persoonlijke omgeving in zowel de natuurlijke als sociale context. Daarom hebben wij hen gevraagd om speciaal voor deze tentoonstelling een werk te ontwikkelen dat tijdens de tentoonstellingsperiode door bewoners en bezoekers zou kunnen ontstaan. Dat is het werk 'Porsche in Progress' geworden." (Galerie Hommes 2009)

De opdrachtgevers van Wandschappen zijn ofwel designers met opdrachten voor het vervaardigen van prototypes en de daaraan gekoppelde productielijnen, ofwel lokale organisaties in verband met de participatieve kunstpraktijken in de wijk, die inmiddels op de hoogte zijn van hun werkwijze. Wandschappen heeft daarentegen in het verleden problemen ervaren met het aanvragen van subsidies. Hun werk bleek niet te passen in de door Fondsen afgebakende kunstgebieden. De aandacht en visie op het ambacht blijkt een probleem.

> *[...] Ik heb jarenlang problemen gehad met subsidies. Ik heb weleens geprobeerd subsidies aan te vragen. Waarom? Als ik dit vertel dan zeggen ze, nee dit is geen kunst, maar maatschappelijk werk. En dan leg je het bij een ander loket neer: Of nee, dat is geen onderzoek maar gewoon een kunstproject. Dus het was heel moeilijk formuleren waar hoor ik dan bij? Design of kunst?* (k6, persoonlijk interview 2015)

Inmiddels kan worden geconstateerd dat de zienswijzen en visies bij de overheid, in de kunstwereld, en de Cultuurfondsen een verandering hebben ondergaan ten aanzien van de grenzen van de verschillende disciplines, waardoor deze problemen inmiddels grotendeels zijn opgelost.[113]

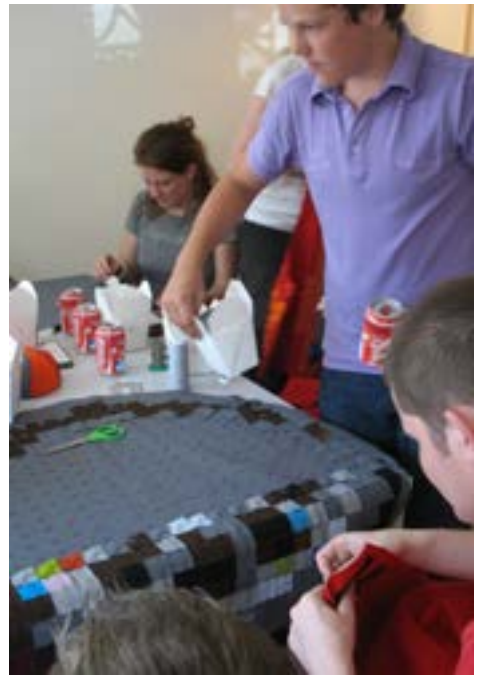
Samenwerking – Kunstenaar en deelnemers

Wandschappen is zich bewust van de noodzaak tot een goede verstandhouding met de wijk en de wijkbewoners. De door hen geïnitieerde participatieve kunstpraktijken hebben een nauwe relatie tot de wijk en kunnen niet zonder de participatie van de wijkbewoners. Van den Baar benadrukt dat het wonen en bekend zijn in de wijk een belangrijk voordeel heeft:

> *[...] Er is geen drempel, en dat komt omdat ik hier woon. Kijk als ik als onderzoeker uit Amsterdam kom en ik ga de wijk in en spreek burgers aan dat ik dit of dat met hen wil bespreken, dan heb je wel een drempel. Dan moet je echt geïntroduceerd worden, dan moet je ergens binnen komen en je verhaal een paar keer doen en nog een paar keer terugkomen. Dat is echt iets anders.* (k6, persoonlijk interview 2015)

[113] En voorbeeld hiervan is het door de overheid in 2015 ingestelde tweejarige Fonds Art of Impact theartofimpact.nl/

Afbeelding 3.26 Bewoners aan het werk 'Porsche in Progress'. Foto: Ivo van den Baar 2009



Afbeelding 3.27 Bewoners aan het werk 'Porsche in Progress'. Foto: Ivo van den Baar 2009

Afbeelding 3.28 Eindresultaat 'Porsche in Progress'. Foto: Ivo van den Baar 2009

Voor iedere productielijn worden bewoners gezocht met de daarvoor noodzakelijke ambachtelijke vaardigheden. De diversiteit in de wijk blijkt een rijkdom aan die vaardigheden te bezitten. In samenwerking met gemeentelijke organisaties worden geschikte kandidaten gezocht. Op grond van zijn of haar aangetoonde vaardigheden, krijgt de betreffende wijkbewoner een tijdelijke aanstelling bij Wandschappen. De aandacht voor ambacht is een van de leidende elementen in het ontwikkelproces en de uitvoering van zowel de productionele als wel de autonome kant van hun werk. Participatieve kunstpraktijken hebben verschillende doelen. Het betekent altijd dat de drempel voor deelname laag wordt gehouden. Zoals Wandschappen aangeeft bij de werving van deelnemers voor hun kunstpraktijk 'Porsche in Progress':

> *Iedereen kan meehelpen aan het maken van het kunstwerk Porsche in Progress. Tijdens de vijf weken van de tentoonstelling van Wandschappen zal een nieuw werk ontstaan en gemaakt worden door bezoekers. Dit werk heet Porsche in Progress. Bewoners, ondernemers, cultuurwerkers, medewerkers van instellingen, kortom iedereen die iets met de wijk te maken heeft, is van harte welkom om te komen meedoen. Dat hoeft niet veel tijd te kosten en iedereen kan het. Het is niet moeilijk.*[114]

De oproep voor deelname levert ruim 300 deelnemers op.

> *[...] Toen hebben we dus zes weken lang alleen maar mensen gehad, aan tafels, op de stoep, binnen en buiten aan tafels. Je spreekt mensen dus heel concreet aan met een vraag. Iedereen was bezig, er zijn foto's gemaakt, het was een grote happening. En we hebben heel veel over kunst gepraat, over ons recente werk. En daar ging het eigenlijk over. Er hingen zo'n vijftien werken van ons aan de wand en we zaten binnen dat ding te naaien. Dat heeft dan heel erg met dat moment te maken, met dat werk.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Waar mogelijk betrekt Wandschappen de deelnemers aan een kunstpraktijk bij de kunstwereld. Toen 'Porsche in Progress' opnieuw werd gepresenteerd bij de Dutch Design Week in oktober 2009 werden alle deelnemers uitgenodigd daarbij aanwezig te zijn.[115]

> *[...] En je bent (RV als deelnemer) onderdeel van een hele leuke wereld. En ze zien hun eigen werk terug in het museum, in een tijdschrift en dat is echt heel bijzonder! Het liefst neem ik altijd iedereen mee naar een tentoonstelling. Maar dat lukt niet altijd.* (k6, persoonlijk interview 2015)

[114] wandschappen.wordpress.com/author/erwink/page/4/ gezien op 15 september 2018
[115] Eindhoven 2009. De Dutch Design Week is een jaarlijks terugkerende omvangrijke expositie van de ontwikkelingen op het gebied van design en technologie in Nederland.

Het concept dat bedacht is voor 'Porsche in Progress', blijkt op aansprekende wijze gecommuniceerd te zijn. Dat blijkt uit het feit dat wijkbewoners positief reageren op de uitnodiging van de kunstenaars om deel te nemen aan kunstpraktijk.

> *[...] Dus je moet het minder zien als projecten die je verzint om iets te bereiken. Het is een continue hoedanigheid. In die zin verschillen Nicole en ik niet van een kunstenaar. Je bent continu in die modus. Dus ik sta ook voortdurend open voor dingen die ik zie. Dan denk ik [...], dat hoort ook bij het verhaal.* (k6, persoonlijk interview 2015)

Van den Baar raakt regelmatig in gesprek met inwoners. Dat leidt soms tot het inschakelen van een van de sociaal-maatschappelijke organisaties in de wijk.

> *[...] Mensen gaan verhalen vertellen, dat is niet een doel, maar, merkwaardig genoeg weet je dat het gaat gebeuren. Ik teken ze ook op en soms doe ik er ook wat mee. Wanneer ik denk oei, dat is echt mis met die persoon, dan is het wel prettig, dat de lijnen met de verschillende instanties hier heel kort zijn.* (k6, persoonlijk interview 2015)

De maatschappelijke functie van Wandschappen blijkt eveneens uit de interviews met twee deelnemers. Beiden zijn positief over het samenwerken met beide kunstenaars. Een van de geïnterviewden is betrokken geweest bij het design-productieproces. Ze krijgt inzicht in dat proces en leert nieuwe technieken. Het blijkt een goede aanvulling op de modeopleiding die ze heeft gevolgd.

> *[...] Ja, ik vond het bijzonder om met een kunstenaar samen te werken. Want niet iedereen kan kunstwerken maken of daaraan meewerken. En dat wil ik heel graag. Het zijn allemaal nieuwe technieken die ik hier kan doen. Bij mode werk je ook met veel technieken, maar dat is toch anders. Ik vond het gewoon allemaal leuk. Ik ben geïnteresseerd in het maken van nieuwe producten. Dat is kunst, niet alleen kleding, maar ook andere zaken.* (d8, persoonlijk interview 2015)

Wandschappen ondersteunt waar mogelijk passende initiatieven van wijkbewoners. Een wijkbewoonster, die zich op latere leeftijd ontwikkeld heeft tot schrijver en dichter, wil een van haar gedichten, met het thema 'Chaos', een plek geven op een gevel in de wijk. Ze benadert Wandschappen om haar daarbij te helpen. De deelgemeente Charlois en Woonstad Rotterdam verlenen hun medewerking en zorgen voor de financiën.

> *[...] Ik kwam met de tekst, die had ik al klaar. En de locatie had ik ook. Boven de herenkapper in de Pompstraat was een gevellijst waar vroeger iets anders in gestaan, maar die was nu leeg. Ik wilde het graag in de Pompstraat, want ik woon ook op die hoek. [...] Ivo heeft de materialen uitgezocht en de verfsoorten. Hij heeft zoveel mogelijk die kleuren aangehouden, die ik op mijn schets van 50 x 50 cm had aangegeven. Met een stagiaire*

van de grafische school heeft hij die uitgewerkt tot een muurbekleding van 2 x 2 meter. (d9, persoonlijk interview 2015)

CHAOS
ALS IK OPRUIM ENZ ENZ ENZ
BENDE DE BENDE
MAAR SCHEP IK ORDE
ALS IK OPRUIM
ALS IK ZOEK
CHAOS DAN NEEST ZOEK
DAN BEN IK ALLES
ALLES WEER ZOEK – ALS IK OPRUIM ENZ ENZ ENZ
HET EEN BENDE DE BENDE RUIM IK WEER
ZELFS ORDE MAAR SCHEP IK ORDE
DAN BEN IK OPGERUIMD

[...] Van Ivo heb ik een kleine vitrine gekregen, die hij zelf niet meer nodig had. [...] Daar doe ik dan mijn werkjes in. En van tevoren teken ik uit hoe ze erin gaan [...] Ik heb de Chaos in verschillende dingen uitgewerkt. Dat laat ik dan een half jaar daarin staan [...] Want ik kom nou op dingen die ik niet vermoedde Dus dat is ook een positief punt. (d9, persoonlijk interview 2015)

[...] Ze weten dat mijn probleem de taal is. Ik kan heel veel. Ik heb veel kracht en ik heb van hen gehoord dat ik heel goed ben in mijn werk. Dus wat zij kunnen kan ik ook. Dat is ook een goed en positief voor mij om te horen. Die kleine dingen, die mij minder energie geven, die pakken ze altijd positief op. Zij vertellen me altijd, dat ik het in de toekomst zo en zo kan doen. Dat ik een eigen onderneming zou kunnen starten. Dat dat niet moeilijk is. Ze weten dat ik het kan. (d8, persoonlijk interview 2015)

IV.4 Samenvatting

Wandschappen design- en kunstcollectief is een initiatief van het kunstenaarsduo Driessens & van den Baar. Sinds hun afstuderen eind 1980 wonen en werken ze in de Rotterdamse wijk Charlois, een van de probleemwijken van Rotterdam. De goedkope woon- en werkruimte trekt in die periode veel kunstenaars aan. De woningbouwvereniging maakt gebruik van hun aanwezigheid door het verstrekken van opdrachten voor het verbeteren van zowel de fysieke als sociale aspecten in de wijk. Naast hun autonoom kunstenaarschap verzorgen Driessens & van den Baar voor een aantal collega- kunstenaars/ontwerpers de vervaardiging van prototypes en het beheer van de productielijn van hun designontwerpen. Daarvoor maken ze gebruik van de rijkdom aan talenten en ambachtelijke vaardigheden van de ruim honderdvijftig verschillende culturen uit de wijk. Wandschappen levert hiermee een bijdrage aan de werkgelegenheid in de wijk. In 2012 wordt mede op hun initiatief DNA Charlois opgericht, met het doel om de identiteit van de verschillende culturen gestalte te geven door het ontwerpen en vervaardigen van kenmerkende productontwerpen. Dit initiatief zal de lokale economie in de wijk verder stimuleren.

Wandschappen werkt zowel autonoom als in samenwerking of in co-creatie met wijkbewoners, kunstenaars, ontwerpers en instellingen zoals sociale organisaties en woningbouwcorporaties. Het gezamenlijk werken met professionals van verschillende werkgebieden biedt kansen om manieren te ontwikkelen om de samenleving en de economie op een andere wijze vorm te geven. Ze maken gebruik van een groot netwerk dat in de loop van de jaren is opgebouwd.

De wijk Charlois is op alle fronten onderdeel van hun werk. Als *embedded* kunstenaars zijn ze bekend in de wijk en hebben ze het vertrouwen van de buurtbewoners. Voor hun autonome kunstwerken laten ze zich inspireren door de omstandigheden

en gebeurtenissen van de wijk en haar bewoners. Met enige regelmaat ontwikkelen ze laagdrempelige en aantrekkelijke participatieve kunstpraktijken, die veel wijkbewoners stimuleren tot deelname. Deze participatieve kunstpraktijken verstevigen de saamhorigheid in de wijk.

Het project 'Truien van Loes' is daarvan een treffende illustratie. De kunstenaars stellen de randvoorwaarden voor de kunstpraktijken vast en voeren zelf de regie. Binnen de randvoorwaarden blijft voor de deelnemers voldoende ruimte over om te werken. De bewoners krijgen op deze wijze een kijkje in de keuken van de kunstenaar door aan den lijve het ontwerp- en maakproces van een kunstwerk te ervaren. De kunstenaars realiseren zich het belang van duidelijkheid over de gehele gang van zaken binnen het samenwerkingsproces met buurtbewoners. Hun realistische en transparante manier van werken wordt door deelnemers in hoge mate gewaardeerd.

Het ambachtelijke is een rode draad in hun werk als kunstenaar, waaraan ze de noodzakelijke eisen stellen. Bij het designproductieproces kunnen ze buurtbewoners inzetten die over de juiste ambachtelijke vaardigheden beschikken. Dat levert een win-winsituatie op voor zowel de kunstenaars als voor de wijkbewoners. In een aantal gevallen heeft het wijkbewoners toegeleid naar regulier werk.

Wandschappen is overtuigd van het belang van kunst in de samenleving. Wel benadrukt Van den Baar dat kunst niet alles kan oplossen, maar 'wel iets kan bijdragen aan de oplossing.' (k6, persoonlijk interview 2015)

V ‘OpTrek Binckhorst’ Participatieve kunstpraktijken in de Binckhorst

Kunstenaar: Sabrina Lindemann

‘Pionieren’
OpTrek levert met concrete interventies in de Haagse Binckhorst een bijdrage aan de algemene discussie over de toekomstige ontwikkeling van de stedelijke ruimte. Met haar projecten levert OpTrek munitie voor de vraag welke rol kunstenaars/ontwerpers in de huidige stadsontwikkeling kunnen spelen. OpTrek is afwisselend aanjager, motor, verbinder en initiator.[116]

Afbeelding 3.30 I’m Binck Festival Foto: Rina Visser 2017

V.1 De context

Politiek en sociaal engagement

Beeldend kunstenaar Sabrina Lindemann strijkt in 2011 met haar mobiele projectbureau OpTrek neer in de Binckhorst in Den Haag. Dit bedrijvengebied, met een grootte van honderddertig hectare, ligt vlakbij het centrum van Den Haag. In het gebied zijn auto- en bouwbedrijven te vinden, maar ook bedrijven als KPN en creatieve hotspots.

[116] www.optrek.org/project/8/binckhorst gezien 26 juni 2018

Een vleugje historie van het gebied is nog zichtbaar aanwezig in onder meer het 17e -eeuwse kasteel De Binckhorst en de begraafplaats St. Barbara. Het is een gebied met grote problemen maar ook met veel kansen. Het heeft economisch potentieel. (Bekx 2011, 3) De gemeente Den Haag heeft aanvankelijk grootschalige plannen om dit gebied om te vormen tot een hippe nieuwe wijk met zo’n 7000 woningen. De Binckhorst is een van de negen gebieden die in de Structuurvisie Wereldstad aan Zee uit 2005 werden aangewezen als ontwikkelingsgebied. Het doel was om de Binckhorst in relatief korte tijd te transformeren tot een duurzaam en hoogwaardig woon-, werk- en leefgebied. In een masterplan waren de ambities voor de grootschalige integrale gebiedsontwikkeling uitgewerkt. De noodzakelijke investeringen waren fors en zouden vooral gedragen worden door de gemeente, de rijksoverheid en een select aantal grote ontwikkelaars. (Bekx 2011, 3) De economische crisis gooit echter roet in het eten. Het masterplan van OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) voor de Binckhorst wordt eind 2011 definitief afgeblazen. De gemeente Den Haag kondigt daarna officieel aan dit oude en verlopen binnenstedelijke bedrijventerrein op organische wijze te willen ontwikkelen. Waar voorheen de gemeente een sterk actieve en regisserende rol op zich nam, is nu gekozen voor een meer faciliterende en reactieve rol. Een gevolg hiervan is dat de stedelijke ontwikkelingsambities meer geleidelijk en gespreid over een langere periode tot stand zullen komen. (van der Pennen 2010) Dat trekt de aandacht van kunstenaar en ‘*urban curator*’[117] Lindemann die tot dan toe haar werkgebied in Transvaal heeft. Ze besluit om zich met haar mobiel projectbureau OpTrek in de Binckhorst te vestigen.

Mobiel projectbureau OpTrek is ‘een cultureel laboratorium voor interacties en onderzoek in stedelijke transformatiegebieden’. Het is in 2002 door de kunstenaar opgericht naar aanleiding van de grootschalige herstructurering in de Haagse Schilderswijk en de wijk Transvaal. De aanleiding voor de kunstenaar was dat ze als net gearriveerde bewoner in Transvaal met eigen ogen de enorme aantasting van de wijk meemaakte. Ze verbaasde zich over de rigoureuze aantasting van het gebied waar bewoners nauwelijks een inbreng in leken te hebben. “Er is sprake van een ‘tussentijd’, een periode waarin een stedelijk gebied in transformatie verkeert en waarin slooppanden en braakliggende terreinen het straatbeeld voor jaren gingen bepalen. (van der Pennen 2010)

Het roept de volgende vragen bij de kunstenaar op: “Wat is de gedachtegang achter deze grootschalige rigoureuze herstructurering die zo veel consequenties heeft? Kan en moet dit niet anders? En wat zou haar eigen rol kunnen zijn als *urban curator* en kunstenaar binnen dit stedelijke vraagstuk.”[118]

Van 2002 tot 2010 werkt de kunstenaar met haar mobiel bureau OpTrek in Transvaal, een multiculturele wijk met grote cultuurverschillen. Vanuit haar professionele

[117] Het begrip *urban curator* is geïntroduceerd door Jeanne van Heeswijk. Het betreft een kunstenaar die waarden in transitiegebieden ontwikkelt en onderzoekt door mensen bijeen te brengen met behulp van verhalen en het programmeren van ruimte.
[118] www.optrek.org/over-optrek

achtergrond als beeldend kunstenaar onderzoekt ze de betekenis van de grootschalige afbraak van woningen voor het dagelijks leven en naar methoden voor een andere manier van 'stad maken'. Met zogenaamde bottom-up projecten zoekt ze naar een ander en breder perspectief voor een wijk in transformatie. Ze benadert buurtbewoners en stakeholders om hun verhalen te verzamelen en te documenteren om zo een deel van de geschiedenis van de wijk bloot te leggen. Persoonlijke verhalen en herinneringen maken plaats voor nieuwe verhalen. In de door de afbraak overgebleven ruimtes in de wijk toont ze, met medewerking van diverse kunstenaars, herinneringen en verhalen die in de overheersing van sloop en nieuwbouw zijn ondergesneeuwd. Ze brengt zoveel mogelijk verschillende partijen samen (buurtbewoners, overheden, woningcorporaties, kunstenaars, architecten) om met elkaar in discussie te gaan en samen kritisch te kijken naar de mogelijkheden van sociale verandering binnen hun wijk. (Lindemann 2016) Na een aanvankelijke rol van getuige zijn van een veranderingsproces, neemt OpTrek steeds meer een actieve rol aan, door ook alternatieven voor geplande veranderingen te formuleren. Met debatten, symposia en kunstpraktijken worden bij voortduring infiltraties gepleegd in de wijk. Sedert de start van OpTrek zijn methoden gecreëerd voor een andere manier van ontwikkelen van stedelijk gebied. Uitgangspunten daarbij zijn het benutten van bestaande kwaliteiten en potenties van het gebied, tijdelijk gebruik van ruimten als strategie, circulaire economie en inzet van de verbeeldingskracht en expertise van kunstenaars en ontwerpers. Het doelgericht benutten van deze aspecten biedt kansen voor de toekomst van het gebied. (Hogendijk 2014, 2)

De aankondiging van de gemeente om de Binckhorst organisch te ontwikkelen spreekt haar aan, omdat het aansluit bij haar manier van werken die ze in Transvaal heeft vormgegeven.

> *[..] ik zie die tussentijd, het tijdelijke, als een fase waarin je kunt experimenteren en ontdekken welke kwaliteiten en mogelijkheden een gebied al in zich heeft. Ik pleit voor een werkwijze waarin deze tussentijd een fase is van coöperatieve ontwikkeling, van het gezamenlijk groeien naar de toekomst.'* (Hogendijk 2014, 2)

In de multiculturele wijk Transvaal kostte het gesprek aangaan met de cultureel zeer diverse bewoners heel veel tijd en energie. Dat verschilt met de Binckhorst waar het om bedrijven gaat. Wat ze kunnen en willen wordt sneller duidelijk. Dit vergemakkelijkt het contact. De kunstenaar wil het in de Binckhorst strategischer aanpakken. *"Ik vroeg me af: is er een andere, meer inclusieve vorm van gebiedsontwikkeling mogelijk? En is het mogelijk om als burger en semi-professional daadwerkelijk een rol te kunnen spelen in de ontwikkeling van zo'n gebied?"* (Veenhoff 2016) Ze gebruikt bestaande kwaliteiten en potenties van een gebied om nieuwe ontwikkelingsimpulsen op gang te brengen. Doordat ze onafhankelijk opereert en niet in opdracht van bijvoorbeeld de gemeente kan ze de bewoners en ondernemers vanuit een vrije positie benaderen. Een van de uitdagingen is de aanleg van de Rotterdamse baan, een afslag van de A-4 om het gebied gemakkelijker bereikbaar te maken waardoor het gebied in tweeën wordt gedeeld.

V.2 Het proces

De rol en betekenis van de kunstenaar

> *'In tijden van herdefiniëring van een gebied ontstaan er momenten waarop niemand het meer weet. En daarin ligt het nieuwe verborgen, zou je kunnen zeggen.'* Sabrina Lindemann

De werkwijze van Lindemann en haar Mobiel projectbureau OpTrek kenmerkt zich door een procesmatige aanpak met inzet van bottom-up methoden. De uitgangspunten voor haar bottom-up methodiek voor gebiedsontwikkeling zijn het inzetten van fysieke, economische, sociale en culturele potenties van de lokale omgeving, lokale kennis en expertise, ontwikkelend beheren, tijdelijk gebruik als strategie, circulaire economie en inzet van de verbeeldingskracht van kunstenaars. Daarmee wordt een andere ziens- en werkwijze in gang gezet dan de gebruikelijke methode van gebiedsontwikkeling, die uitgaat van vernieuwing door sloop.

Afbeelding 3.31 Methodiek OpTrek Foto: Sabrina Lindemann 2016

De bottom-up methodiek kenmerkt zich door een aantal stappen. De kunstenaar start met een verkenning en inventarisatie van het gebied op de aanwezige potenties en kwaliteiten.

Ze zoekt zowel intensief fysiek als sociaal contact met het gebied om zo het DNA te kunnen blootleggen. Lopend, fietsend en tegelijkertijd observerend en inventariserend beweegt ze zich door het gebied op zoek naar de potenties en mogelijkheden.

Daarnaast voert ze gesprekken met een aantal mensen, die zich op verschillende vlakken in het gebied profileren. Het levert verhalen op over wat deze mensen beweegt om in het gebied werkzaam te zijn, hun ervaringen en meningen, maar ook hun dromen en wensen met betrekking tot het gebied.

In de Binckhorst spreekt ze met ruim twintig mensen, die door hun diversiteit onbekend zijn voor elkaar. Deze gesprekken leveren een breed scala aan verhalen op, waarbij de contouren van zowel de gebieds- als persoonlijke potenties duidelijk worden.

De volgende stap is het bij elkaar brengen van en het leggen van verbindingen tussen deze mensen waardoor een netwerk kan worden gevormd. De kunstenaar beseft de noodzaak van langdurige aanwezigheid op locatie. Daardoor kunnen relaties en netwerken ontstaan en tijd krijgen om te kunnen groeien vanuit wederzijds vertrouwen. (Veenhoff 2016) Ze vestigt zich daarom in 2011 met OpTrek in ateliercomplex de Besturing. In de Binckhorst heeft de fase van inventariseren en observeren door de kunstenaar ongeveer anderhalf jaar geduurd. De gesprekken en de eerste gezamenlijke bijeenkomst waren de opstap naar de ontwikkeling van de I'm Binck-netwerkbijeenkomsten, waar ondernemers in het gebied elkaar treffen en met elkaar overleggen. Behalve het delen van verhalen, opvattingen en meningen worden ook persoonlijke potenties gedeeld. Vanuit deze basis ontstaan nieuwe ideeën voor de eerste gezamenlijke initiatieven.

Afbeelding 3.32 'Binckse belofte'. Foto: Rina Visser 2015

De kunstenaar zet een nieuwe fase in het proces in gang door die ideeën om te zetten in gezamenlijke projecten vanuit verbeelding en een ander perspectief op de bestaande omstandigheden. 'Door deze inzet en aanpak kan zowel strategisch als denkbeeldig een tegenkracht worden gevormd.'[119] (Lindemann 2016) De kunstenaar denkt na over hoe ze meer binding in het gebied tot stand kan brengen. Ze lanceert het idee om een eigen biersoort voor de Binckhorst te ontwikkelen. Het gezamenlijk ontwikkelen, produceren en het vervolgens gezamenlijk nuttigen van een eigen lokaal bier verbindt mensen, is haar gedachte. Ook ziet ze de pr-waarde van het bier voor het gebied.

> *[...] Het was mijn initiatief, maar mijn initiatief was vooral dat ik dacht, we kunnen ook zelf bierbrouwen, want dat creëert betrokkenheid. En we creëren ambassadeurs die het verhaal van het gebied kunnen vertellen en ook als we dat biertje verkopen aan een café in de binnenstad dan vertellen we daarmee het verhaal. Het betekent wel dat het verhaal heel erg geworteld moet zijn in de echte identiteit van het gebied.* (k7, persoonlijk interview 2015)

Ze organiseert workshops met ondernemers uit het gebied met de vraag 'Hoe smaakt de Binckhorst?' Het levert een aantal kenmerkende associaties op. Twee Haagse brouwers[120] krijgen de opdracht van OpTrek om met de associaties van de ondernemers een recept voor bier te bedenken. Het resulteert in het werkbier de 'Binckse Belofte'. De fles krijgt een uniek etiket van schuurpapier, voortgekomen uit een lokale prijsvraag. Het verwijst naar de rauwheid van werken en ambacht in de Binckhorst. De kleur zwart van het etiket is een referentie naar asfalt, de auto-industrie en historie van de Binckhorst en de gebruikte 'container typografie' verwijst naar de industriële achtergrond van het gebied. Het schuurpapier kan bovendien gebruikt worden. Het bier wordt officieel gelanceerd door burgemeester van Aartsen tijdens het eerste I'm Binckfestival in 2013. Het festival is een initiatief dat in het I'm Bincknetwerk is ontstaan. 'Om in de stad te laten zien wat voor gave dingen in dit gebied allemaal gebeuren.' Het vindt plaats in ateliercomplex De Besturing dat gevestigd is in een industrieel pand aan de haven van de Binckhorst.

De kunstenaar ziet dat in de Binckhorst veel materiaal te vinden is, maar ook veel restmaterialen, apparatuur, lege ruimten, sociaal kapitaal en kennis en vaardigheden. Het verbinden van die stromen kan bijdragen aan de ontwikkeling van nieuwe producten en diensten wat bijdraagt aan de werkgelegenheid en de economie in het gebied kan versterken. OpTrek zet zich in voor deze vorm circulaire economie in het gebied. In het kader van ReSourceCity Binckhorst krijgen drie ontwerpbureaus de opdracht om onderzoek te doen in het gebied. Een van de ideeën die ze terugkrijgt is dat de rest-

[119] www.optrek.org/werkwijze
[120] Van brouwerij Kompaan, sedert 2013 gevestigd in de Binckhorst

stroom van het ene bedrijf een grondstof voor de ander kan zijn.[121] Het afval van het bier blijkt een vruchtbaar product te zijn. Daaruit komt het idee naar voren om met dit 'spent grain' van de brouwerij brood te bakken. De eerste pogingen zijn succesvol. Er kan smakelijk volkorenbrood mee gebakken worden. Het op de markt brengen blijkt nog een probleem, waar nu een oplossing voor wordt gezocht. Door nieuwe verbindingen te maken tussen lokaal vakmanschap, (rest)materialen, kennis en expertise van buitenaf vergroot ReSourceCity Binckhorst de culturele, sociale en economische kracht van het gebied. Deze nieuwe waardeketens leiden tot concrete producten en diensten. Het lokaal ontwikkelde werkbier de 'Binckse Belofte' is hiervan het eerste wapenfeit. (Lindemann 2016) Een laatste wapenfeit is de 'Binckhorst Beings, gezamenlijk ontwikkeld door acht producerende bedrijven in de Binckhorst. Het zijn permanente markeringen in de openbare ruimte die laten zien wat het gebied te bieden heeft en hun bedrijven op de kaart zetten in een fase dat het gebied een metamorfose zal ondergaan. (Lindemann 2016)

Afbeelding 3.33 'Binckhorst Beings'. Foto: OpTrek ReSourceCity 2014

Het I'm Binck netwerk verstevigt zich en andere netwerken komen er organisch uit voort. Uiteindelijk heeft dit netwerk geleid tot het organiseren van de zogenaamde Ronde Tafelgesprekken waar ondernemers, ontwikkelaars en gemeente samenkomen. Dit netwerk is van een ander niveau aangezien er verscheidene gremia bijeen zijn.

> *[...] Om echt te kijken wat het gemeenschappelijk belang is van mensen in dat gebied en of we daar nog iets aan kunnen toevoegen. Er zijn allerlei werkgroepen ontstaan.*

[121] Idee van Jan Jongert van Superuse Studio's (www.optrek.org/project/18/resourcecity-binckhorst)

> *Van mensen die bezig zijn met specifieke gebieden en wat je daar nog zou kunnen doen, zou kunnen ontwikkelen. Dat is veel meer op een soort bestuurlijke niveau zal ik maar even zeggen en veel meer in samenspraak nog met de gemeente ook.* (k7, persoonlijk interview 2015)

Door het creëren van netwerken en waardeketens, het werken met bestaande potenties en kwaliteiten, een strategische implementatie, het bieden van een ander perspectief en werken in co-creatie heeft de kunstenaar met OpTrek een nieuwe veerkracht aan het gebied gegeven die mogelijkheden biedt om op eigen benen te staan en zelf verbindingen kunnen aangaan.

De kunstenaar is op dit moment bezig met het ontwikkelen van nieuwe ideeën voornamelijk gericht op de circulaire economie. Nieuwe initiatieven komen tot stand binnen het project ReSourceCity Binckhorst. Ondernemers bekijken met elkaar welke restproducten er in hun bedrijven gebruikt kunnen worden door een ander bedrijf. Op deze wijze worden er kosten bespaard en vindt reductie van afval plaats.

Afbeelding 3.34 Binckhorst Inspiratietalks. Foto: Sabrina Lindemann 2014

Kunstenaar en opdrachtgever

OpTrek werkt zonder opdrachtgever. De kunstenaar heeft een bewuste keuze gemaakt om zonder beïnvloeding door gemeentelijke partijen of ontwikkelaars vrij en autonoom in het gebied te kunnen werken. 'Er gaan meer deuren open als ik daar op eigen

initiatief rondloop in plaats van in opdracht van bijvoorbeeld de gemeente.' (Veenhoff 2016) Het levert meer informatie op over wat mensen echt belangrijk vinden en welke mogelijkheden en waarden het gebied al kent. Het betekent niet dat de kunstenaar volledig autonoom en op zichzelf werkt. Ze kiest voor een organische, procesmatige ontwikkeling, in samenspraak en co-creatie met anderen en in relatie met de wensen van de ondernemers in het gebied. Ze creëert netwerken door de verschillende partijen met elkaar te verbinden. Zowel ondernemers, als kunstenaars en ontwerpers worden door OpTrek betrokken bij het proces. De kunstenaar voert regelmatig overleg met andere actoren, waaronder de gemeentelijke overheid, om zaken af te stemmen. Mede op haar initiatief zijn de Ronde Tafelgesprekken ingevoerd waar ondernemers, ontwikkelaars en gemeente bij elkaar zitten om te bekijken wat het gemeenschappelijk belang is van mensen in dat gebieden wat daar nog toegevoegd zou kunnen worden.

> Lindemann: *'Er wordt gewerkt in groepen met verschillende thema's of verschillende deelgebieden van de Binckhorst. Binnen de werkgroepen worden ideeën en concrete plannen ontwikkeld. Aan de tafel is het telkens een oefening om het persoonlijke belang te overstijgen en in plaats daarvan ook naar het collectieve belang toe te werken. Vanuit die werkgroepen zijn inmiddels daadwerkelijk ideeën in beleidsplannen van de gemeente opgenomen. Dat was een belangrijke test, met positief resultaat, de stakeholders zagen dat er echt wat met hun ideeën gedaan werd.'* (Hoogendijk 2014)

Kunstenaar en deelnemers

Vanaf het begin van haar werkzaamheden in de Binckhorst betrekt de kunstenaar ondernemers uit het gebied als deelnemers bij het proces. Na de fase van verkenning, kennismaking en netwerkvorming worden er initiatieven ontplooit. De kunstenaar neemt in eerste instantie het voortouw, maar betrekt nadrukkelijk de betrokken ondernemers in het proces. Het ontwikkelen van een lokaal bier is het eerste project. Ze introduceert het idee bij enkele leden van het netwerk. Die omarmen het initiatief.

> *[...] Ik kan me nog herinneren dat ik een mailtje kreeg, Binck bier wat vind je ervan? Nou, hartstikke leuk, maar het mag natuurlijk geen Binck bier heten Dat is een beetje platvloers. Dus uiteindelijk is het Binckse Belofte geworden.* (d11, persoonlijk interview 2015)

Met haar initiatieven weet ze de verschillende ondernemers te binden en betrokken en enthousiast te maken. Op een wijze die hen aanzet tot het zelf ontplooien van activiteiten. Een van de ondernemers verwoordt het als volgt:

> *[...] Ik denk wel dat mijn ideeën door Sabrina zijn veranderd. Bewustwording op het gebied van duurzaamheid, van restwaarde, van de afvalstroom, de circulaire economie, de waardering van het erfgoed. Voor de saamhorigheid in een bepaald gebied. Ik denk dat door wat wij gedaan hebben [..] heb ik een waanzinnig goede relatie met de gemeente opgebouwd en het heeft niet zoveel met opvattingen en ideeën te maken, maar het is wel een onderdeel van het proces.* (d11, persoonlijk interview 2015)

De waardering voor het erfgoed heeft bij een van de ondernemers geleid tot het opzetten van de activiteit 'Bicken en Bincken'. Op gezette tijden wordt een rondleiding georganiseerd langs cultuurhistorische monumenten en bijzonderheden in de wijk met een hapje en drankje op enkele locaties.

Gedurende het proces komen ook conflicterende belangen naar voren tussen kunstenaar en ondernemers. Voor de kunstenaar is Binckhorst als een artistiek laboratorium waar mogelijkheden en visies kunnen worden onderzocht en waar het proces centraal staat. Vanuit de ondernemers wordt hier anders naar gekeken.

> *[...] Ik denk dat Sabrina soms kan doorslaan in het invullen van idealistische doelstellingen waarbij ze gewoon uit het oog verliest dat er een dagelijkse commerciële boodschap gedaan moet worden om overeind te blijven. En dat geldt niet alleen voor mij, dat geldt voor alle ondernemers.* (d11, persoonlijk interview 2015)

V.3 De samenwerking

De rol en betekenis van de kunstenaar

De kunstenaar is zich ervan bewust dat samenwerken een centraal aspect is in haar kunstpraktijk. Ze ziet haar rol afhankelijk van de situatie tweeledig, namelijk als aanjager of volgend. Ze heeft zichzelf een voortrekkersrol toegeëigend in de Binckhorst door met een artistieke aanpak, in het kader van alternatieve programmering, een organische ontwikkeling in het stedelijk gebied in gang te zetten.

Ze ziet het tijdelijke als 'tussentijd', een fase waarin geëxperimenteerd kan worden en ontdekken welke kwaliteiten en mogelijkheden het gebied heeft. 'Ik pleit voor een werkwijze waarin deze tussentijd een fase is van coöperatieve ontwikkeling, van het gezamenlijk groeien naar de toekomst.' (van Doorn 2012, 21) Haar methodiek is bottom-up gericht. Door in gesprek te gaan met de directbetrokkenen, de ondernemers in het gebied, worden gezamenlijke visies en standpunten ontwikkeld en uitgedragen. Het vormen van netwerken is een belangrijk onderdeel van haar werk en voor de kunstenaar van groot belang. Het is cruciaal voor het maken van verbindingen en overbruggingen die kansen bieden voor verdere ontwikkelingen.

Kunstenaar en deelnemers

Voor de kunstenaar is samenwerking een belangrijk onderdeel van het proces. Ze realiseert zich dat ze de ander nodig heeft om iets te kunnen bereiken.

[...] Ik hecht heel veel aan samenwerking, aan interactie en aan collaboratie als ik in een gebied of wijk werk. Ik kan het niet alleen, we kunnen het alleen maar samen. En dat meen ik ook. Het gebied waar ik nu werk is 103 ha groot dus dat is gigantisch. [...] Het gaat er om dat je gezamenlijk kijkt hoe je het gebied beter kunt maken of tot beleving kunt brengen en of we bepaalde potenties naar boven kunnen halen. Daar kan ik wel een stimulerende rol in hebben, maar de mensen zelf moeten het wel oppakken. (k7, persoonlijk interview 2015)

De kunstenaar weet de verschillende partijen te enthousiasmeren tot het in co-creatie ontwikkelen van het lokale bier. Er ontstaat een vorm van samenwerking waarbij de partijen elkaar aanvullen. Er wordt gebruik gemaakt van de aanwezige competenties.

De kunstenaar zorgt voor de artistieke inbreng en het samenbrengen van de verschillende partijen.

[...] En met die workshops begint het eigenlijk al. Dan moeten we samen nadenken hoe we het moeten maken, we nodigen de bierbrouwers erbij uit, maar we moeten ook samen een naam bedenken, dan moet de vormgeving gemaakt worden. Daarvoor worden pitches georganiseerd met ontwerpbureaus en dan wordt er samen gestemd wat het beste ontwerp is. (k7, persoonlijk interview 2015)

De ondernemers brengen hun commerciële, economische en juridische kennis in.

[...] Dan ga je nadenken over dat onderwerp en dan weet je dat op dat moment dat je over lokaal bier praat, dat je een etiket met een specificatie moet maken, dat je met wetgeving te maken hebt, en met productielijnen in de zin waaraan moet het wel/niet voldoen. [...] dat is in het traject van Binckse Belofte gewoon samen opgegaan. (d11, persoonlijk interview 2015)

De kunstenaar betrekt waar mogelijk en noodzakelijk ook andere partijen bij de samenwerking. Bij het vervaardigen van het bier zijn verschillende partijen, waaronder ook de instelling MIDDIN[122] betrokken voor het plakken van de etiketten. Voor het scheuren van de etiketten 'zijn we blij met onze geëngageerde vrijwilligers'[123]

[...] Want er moeten dingen gescheurd worden bij het etiket met de hand, dat doen we samen. Maar we werken inmiddels ook samen met een sociale werkplaats die de etiketten gaan plakken. (d11, persoonlijk interview 2015)

Het netwerk zorgt voor de ontwikkeling van initiatieven en ideeën. Het is niet altijd gemakkelijk om mensen daarna tot actie te stimuleren. De kunstenaar heeft haar eigen aanpak daarvoor ontwikkeld.

[122] MIDDIN is een zorgorganisatie die mensen met een beperking ondersteunt in het vormgeven van hun eigen leven in en met de samenleving. www.middin.nl
[123] www.bincksebelofte.nl/

[...] Bijvoorbeeld wat 'meer' is, vanuit die netwerken die ik in beweging heb gebracht, die zijn ontstaan in de community, is het initiatief om een festival te organiseren. Dat wordt dan geopperd, maar als er niet een persoon is die dat gaat oppakken, dan gaat het niet gebeuren. Ik heb het toen eigenlijk opgepakt en ben eraan gaan trekken op een manier dat het ook kon plaatsvinden. Het achterliggende idee van het festival was, dat het programma echt uit het gebied moet komen. Dus iedereen die iets wil, kan ook iets doen. Daarin is het heel sterk. (k7, persoonlijk interview 2015)

De betrokken ondernemers zien en ervaren daadwerkelijk voordelen van de samenwerking. Ze zijn blij met de andere vormen van marketing die door de kunstenaar worden ingezet. Ook over het werken aan duurzaamheid door middel van de circulaire economie zijn ze positief.

[...] Je merkt gewoon dat je met samenwerken steeds meer gaat scoren. Ik zie er een stijgende lijn in zitten. Wat ik net zei over het project met afval. Wat de een weg gooit kan de ander gebruiken. Dat zijn we hier in de kaart aan het brengen en nu gaan mensen zich melden omdat ze ervan hoorden. Voor het milieu goed, voor iedereen goed, voor alles goed. (d10, persoonlijk interview 2015)
[...] Sabrina heeft ook een bijzondere vorm van eigenlijk marketing, ontwikkeling allemaal en ik voelde dat dat heel goed paste bij ons in de Binckhorst. Want de Binckhorst is een oud industrieterrein. Bestaat nu bijna tachtig jaar. Oude culturen, nieuwe culturen, omdat met elkaar te verweven en een jaartje of vier, vijf geleden, zijn we begonnen met eigenlijk ja, activiteiten om het meer in het daglicht te zetten en ik vind dat persoonlijk een hele mooie marketingtool om dat te doen. (d10, persoonlijk interview 2015)

De ondernemers merken dat ze profijt hebben van de activiteiten die door de kunstenaar in gang zijn gezet.

[...] Langzaam maar zeker zit er een stijgende lijn in. De markten zijn voor iedereen heel moeilijk [...] Maar het geeft je wel bekendheid, En er is zondermeer een positieve uitwerking. Ik weet zeker dat we daar een omzetstijging door gehad hebben. [...] Ik krijg regelmatig mensen binnen die het nog hebben over het eten en de muziekuitvoering op deze plek, nu een jaar geleden. (d10, persoonlijk interview 2015)

De ondernemers praten mee in de gesprekken die de gemeente organiseert in het gebied.

[...] De gemeente zocht mensen om mee te praten over hoe de ontwikkeling van de Binckhorst nu verder moet gaan. Om gesprekgroepen te krijgen hebben ze Sabrina ingeschakeld en heeft ze de Ronde tafels geformeerd. Dat houdt ook in dat de Binckhorst opgedeeld is in vier delen. Alle groepen praten over de nodige en gewenste ontwikkelingen in de wijk. Bij iedere ronde tafel zitten vertegenwoordigers van de gemeente en het

bedrijfsleven. We discussiëren, we stellen voor hoe we het willen zien, voor wegenaanleg, ontwikkeling, hoe de Binckhorst in de toekomst willen zien. We praten dus wel degelijk mee momenteel hoe de Binckhorst er over tien, twintig jaar eruit gaat zien. En daar komen hele leuke ideeën naar voren! (d10, persoonlijk interview 2015)

De kunstenaar wordt gewaardeerd in haar rol van *urban curator* van het gebied. Haar passie en inzet voor het gebied worden gewaardeerd en bewonderd. Ze stelt de ander of het andere centraal en daarna pas zichzelf.

[...] Er spreekt mij iets in haar aan. Ze is altijd positief! Ze heeft het moeilijk, ze leeft van subsidies. Er komt vrij weinig geld bij haar binnen. Is er niks, dan is het zo, en blijven er wat centen over... Ze is altijd gelukkig ermee. Het is onvoorstelbaar met wat voor passie ze met alles doorgaat. En dat spreekt mij aan. [...] Haar instelling springt er tussenuit en ik wou maar dat veel meer mensen die instelling hadden. (d10, persoonlijk interview 2015)

Afbeelding 3.35 Kweken van oesterzwammen. Foto: Sabrina Lindemann

Er worden ook aandachtspunten genoemd. Die houden verband met het 'schuren' van de artistieke visie van de kunstenaar met de commerciële insteek van de ondernemers. De kunstenaar is begonnen met experimenteren met koffiedrap en het kweken van champignons daarin. Dat is haar in samenwerking met anderen gelukt, maar uiteindelijk heeft het niet het unieke Binckhorstproduct opgeleverd.

[...] Dan vind ik het heel erg jammer, dat er uiteindelijk niks mee gedaan wordt. Want het volgende uit die circulaire situatie wordt alweer ontwikkeld en ik ben dus bang dat datgene wat we nog gaan bedenken, allemaal in Niemandsland eindigt. Ik vind het heel goed dat er nagedacht wordt over de circulaire mogelijkheden, maar dan moet je wel het resultaat een plaatsje geven. Het is gewoon zonde dat er zoveel mensen tijd en energie in hebben gestoken en vervolgens gebeurt er niets. (d11, persoonlijk interview 2015)

Met de kunstpraktijk 'OpTrek Binckhorst' is in dit voormalige industriële gebied een organische gebiedsontwikkeling in gang gezet die door de bottom up aanpak tegendraads is ten opzichte van de gebruikelijke aanpak door projectontwikkelaars.

V.4 Samenvatting

De Binckhorst is een voormalig industrieel gebied aan de rand van het stadscentrum van Den Haag. De ambitieuze plannen voor een nieuw woongebied omvatte onder andere nieuwbouw voor 7000 woningen. In verband met de economische crisis is het Masterplan in 2011 afgeblazen en heeft de gemeente het besluit genomen om het gebied organisch te ontwikkelen. Urban curator en kunstenaar Sabrina Lindemann ziet hier kansen en vestigt zich in de Binckhorst met haar mobiele kantoor OpTrek. Haar intentie is het gebied vanuit een bottom-up benadering te ontwikkelen. De principes voor haar organische benadering zijn de fysieke, economische, sociale en culturele potenties van het gebied, de lokale kennis en ervaring.

In de oriëntatiefase onderzoekt ze de verschillende potenties en mogelijkheden van het gebied. Ze voert vervolgens gesprekken met een twintigtal personen uit verschillende disciplines over hun ideeën en wensen over de mogelijkheden en potenties van het gebied en van henzelf. Vanuit die gezamenlijkheid wordt het netwerk I'm Binck geformeerd. Elke maand is er een netwerkborrel waarin een van de bedrijven zich presenteert. De kunstenaar treedt stimulerend en motiverend op en weet ondernemers te activeren. Binnen het netwerk worden ideeën uitgewerkt en projecten opgezet. Er wordt gebruik gemaakt van de verschillende expertises van het netwerk.

Gezamenlijk wordt het Binckhorstbier 'Binckse Belofte' ontwikkeld dat als een marketinginstrument voor het gebied functioneert. Tijdens het eerste 'I'm Binckfestival' wordt het succesvol gelanceerd. Het gebied met haar bijzondere aspecten en cultuurhistorische elementen wordt hiermee onder de aandacht van de inwoners van Den Haag gebracht.

Vanuit het netwerk ReSourceCity Binckhorst worden diverse activiteiten ontwikkeld in het kader van de circulaire economie. Uit proeven met het afval van de bierbereiding blijkt goed en smakelijk brood vervaardigd te kunnen worden. De productie blijkt echter nog een probleem.

In het kader van de circulaire economie is eveneens veel tijd gestoken in een proef met het telen van champignons op koffiedrap. Ondanks het feit dat het succesvol bleek, is er geen vervolg aan gegeven.

Afbeelding 3.36 Sabrina Lindemann in Brute Binck Foto: Rina Visser 2015

Op dit vlak schuurt de samenwerking tussen de kunstenaar en de ondernemers. De kunstenaar zoekt naar creatieve en verbeeldingsrijke projecten die het gebied kunnen verrijken. Haar aanpak in de vorm van een artistiek laboratoriumproces komt niet altijd overeen met de commerciële houding van de ondernemers die na inzet van tijd, geld en middelen een product willen kunnen vermarkten om inkomsten te verwerven.

Desondanks zijn de ondernemers zeer positief over de inzet en de artistieke en communicatieve kwaliteiten van de kunstenaar. Voor haar staan de mensen en het gebied centraal. Ze weet mensen te binden en verantwoordelijkheden te delen. Een aantal ondernemers ontplooit eigen initiatieven die hun bedrijf beter op de kaart zetten en een promotie zijn voor het gebied. Een voorbeeld is 'Bicken en Bincken', een tour langs cultuurhistorische bijzonderheden in de Binckhorst waar op verschillende locaties een hapje en een drankje wordt geserveerd.

De ondernemers van I'm Binck ervaren dat bottom-up werken en samenwerken succesvol is. Het heeft geleid tot enige omzetverhoging, meer bekendheid van bedrijven in de omgeving en tot een goede verstandhouding met de gemeente. Op verzoek van de gemeente heeft de kunstenaar voor de ronde-tafel-bijeenkomsten enkele groepen geformeerd rond verschillende thema's en disciplines. Tijdens die bijeenkomsten waarin overleg plaats vindt tussen de gemeente, de ondernemers en eventuele andere stakeholders wordt er gediscussieerd, naar ideeën en opvattingen geluisterd en gezamenlijke plannen gemaakt. De ondernemers worden als volwaardige gesprekspartners beschouwd. Het kan gezien worden als een erkenning voor de bottom-up aanpak van de kunstenaar in het kader van een organische ontwikkeling van het gebied.

Conclusie beschrijvingen van de casestudies

De vijf casusbeschrijvingen laten zien dat het veld van participatieve kunstpraktijken complex en divers is. De inzet van deze kunstpraktijken blijkt mogelijk te zijn bij een grote verscheidenheid aan problemen en vraagstukken. Uit de beschrijvingen blijkt dat participatieve kunstpraktijken zowel een artistieke als een sociaal-maatschappelijke kant hebben, echter dat de verhouding tussen deze twee aspecten aanzienlijk kan verschillen. De kunstpraktijk 'Stof tot Nadenken' bijvoorbeeld is voornamelijk kunstgericht met een geringe sociaalgerichte kant. Bij 'Groeten van Geerweg' is die verhouding juist omgekeerd.

Ook wat betreft de vorm van de participatieve kunstpraktijken wordt duidelijk dat er vele varianten mogelijk zijn. Welke keuzes de kunstenaar in de loop van het proces maakt, heeft te maken met afwegingen met betrekking tot de context waarin de participatieve kunstpraktijk plaatsvindt, met de opdrachtgever en zijn doelstellingen, met de mate van samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers en met de eigen identiteit en persoonlijkheid van de kunstenaar. Het zich kunnen identificeren met de context en de vooraf gestelde doelen blijkt voor de kunstenaar van wezenlijk belang voor de realisatie van een doeltreffende kunstpraktijk. Ook de verstandhouding tussen opdrachtgever en kunstenaar blijkt van aanvang of van groot belang. Beiden moeten voor het welslagen van een kunstpraktijk elkaar 'verstaan' en begrijpen.

Bij drie van de besproken casestudies blijkt de opdrachtgever een kunst- of kunstenaarsachtergrond te hebben en een maatschappelijke opdracht vanuit zijn of haar organisatie, wat als een voordeel aangemerkt kan worden. Het heeft mede geleid tot een samenwerking zonder grote problemen.

Uit de casusbeschrijvingen blijkt dat de betrokken kunstenaars zich identificeren met de context en zich met passie inzetten voor de betreffende kunstpraktijk. De contexten van de casestudies zijn gerelateerd aan sociaal-maatschappelijke en/of politieke aspecten. Het betekent dat de kunstenaars naast artistieke ook ethische afwegingen hebben moeten maken. De kunstenaars hebben aantoonbaar gekozen voor een vorm en inhoud van een kunstpraktijk die recht doet aan de context en aan hun eigen kunstenaarsidentiteit. Ze blijken zich bewust te zijn van hun maatschappelijk status en delen eenzelfde visie, namelijk het willen leveren van een bijdrage aan de samenleving.

Uit de interviews wordt duidelijk dat alle betrokken kunstenaars op basis van gelijkwaardigheid samenwerken met de participanten. Ze werken vanuit de verhalen, ideeën en wensen die door de participanten worden aangedragen en niet vanuit een vooraf ingenomen politiek of machtsstandpunt. De kunstenaars realiseren zich, dat vanaf de start van de relevante kunstpraktijk een goede verbinding met de participanten noodzakelijk is.

De betrokken kunstenaars werken in grote lijnen volgens eenzelfde werkwijze, namelijk een artistieke aanpak waarmee de verbeelding wordt aangewakkerd om tot

andere zienswijzen te komen. De wijze waarop ze dat doen en de mate waarin participerende burgers daarbij worden betrokken, verschilt echter. Bij 'Noorderling' bijvoorbeeld participeren de deelnemers door het vertellen van verhalen en anekdotes over de wijk, die de basis zullen vormen voor de teksten en liedjes voor de muzikale theatertour. Ze zijn verder niet betrokken bij de samenstelling en uitvoering van de tour. Bij 'OpTrek Binckhorst' wordt duidelijk dat de participerende ondernemers nauw betrokken worden bij het ontwikkelen en uitvoeren van een diversiteit aan projecten binnen de desbetreffende kunstpraktijk in het kader van de organische gebiedsontwikkeling waardoor ze medeverantwoordelijk worden gemaakt.

Uit de beschrijvingen blijkt, dat de kunstenaars voor hun participatieve kunstpraktijk gedegen keuzes hebben moeten maken ten aanzien van een scala van aspecten. Het vraagt om een brede inzetbaarheid van de kunstenaar. De kern van de besproken kunstpraktijken draait om participatie en hoe deze wordt benut. Wat vraagt het van de kunstenaar en van de deelnemers en wat betekent het voor de kwaliteit van de kunstpraktijk? Welke keuzes worden door de kunstenaars gemaakt en waarom?

In hoofdstuk 4 zullen de beschrijvingen van de participatieve kunstpraktijken en andere relevante data nader worden geanalyseerd op de keuzes die door de kunstenaars zijn gemaakt en hoe deze zich verhouden tot hun kunstenaarsidentiteit. Tenslotte zullen de overeenkomsten en verschillen tussen de kunstpraktijken worden geanalyseerd om de variëteit in rollen van de kunstenaar en de betekenis daarvan voor het kunstenaarschap scherp in beeld te kunnen brengen.

4 | De kunstenaar en participatieve kunstpraktijken

Inleiding

Na de beschrijvingen van de kunstpraktijken in hoofdstuk 3 worden in dit hoofdstuk de vijf *casestudies* nader geanalyseerd aan de hand van de drie in de Inleiding geformuleerde deelvragen:

1. *Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken*
2. *welke effecten komen daaruit voort*
3. *wat is de betekenis voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap?*

Omdat de kunstenaar in dit onderzoek centraal staat, zal de nadruk van de analyse gelegd worden op de verschillende rollen die de kunstenaar vervult in participatieve kunstpraktijken.

4.1 De context

Participatieve kunstpraktijken worden gekenmerkt door twee aspecten: het artistieke en het sociaal-maatschappelijke aspect. De kunstpraktijken worden in toenemende mate toegepast om een antwoord te vinden op complexe sociaal-maatschappelijke vraagstukken in de samenleving. Het kan gaan om vraagstukken als sociale cohesie, bestrijding van eenzaamheid of een krimpende regio. Het gaat steeds om problemen rond moeilijk meetbare eigenschappen, zoals sfeer, vertrouwen en identiteit. Kunstenaars hebben een andere wijze van benaderen en aanpakken van dergelijke vraagstukken, waarbij ze zich inzetten om duurzame verbindingen te maken tussen mensen en hun omgeving. Ze gaan uit van de in de context aanwezige kwaliteiten en mogelijkheden, werken samen met betrokken burgers en maken gebruik van een artistieke benaderingswijze en verbeeldingskracht. Ze richten zich niet alleen op het verstandelijke maar vooral ook op het gevoelsmatige aspect bij mensen. Deze aanpak van samenwerken binnen een creatief proces kan tot een succesvol resultaat leiden. Een goed voorbeeld is de kunstpraktijk 'Groeten van Geerweg' (zie voor de uitgebreide beschrijving hoofdstuk 2):

> *In de volksbuurt Geerweg in Delft is sprake van verminderde sociale cohesie. De aangetrokken kunstenaar gaat het gesprek aan met de bewoners over hoe het was en wat er nu anders is in de Geerwegbuurt. Uit de gesprekken blijkt, dat er veel verloop is geweest, waardoor betekenisvolle contacten verdwenen zijn. Een reünie met oud bewoners levert*

veel oude foto's op en dierbare herinneringen aan gezamenlijke activiteiten. Deze aanpak haalt de bewoners uit hun vaste denkpatroon en vestigt de focus op het positieve gevoel dat ze met elkaar delen, de trots op hun buurt. De kunstenaar benut de aanwezige potenties in de wijk bij het samenstellen en presenteren van een theatrale buurtwandeling, waarin betekenisvolle gebeurtenissen en locaties in de wijk opnieuw tot leven worden geroepen. De buurtbewoners zijn trots op het eindresultaat en hun prestatie. Ze geven aan dat door de kunstpraktijk hun zelfvertrouwen is vergroot. Uit de vernieuwde contacten en nieuwe activiteiten blijkt dat de sociale cohesie in de buurt is toegenomen.

De inzet van verbeeldingskracht heeft de Geerwegbewoners een andere zienswijze geboden die tot nieuwe en verrassende mogelijkheden heeft geleid. De kunstpraktijk heeft betekenis gehad voor de individuele buurtbewoner en de sociale binding in de buurt versterkt.

Het maken van verbindingen met de specifieke context is een van de belangrijkste uitgangspunten bij het ontwerpen van een participatieve kunstpraktijk. Het onderzoeken van de context door de kunstenaar vormt er daarom een noodzakelijk onderdeel van. Het begrip 'verbinden' heeft echter nog een nadere toelichting nodig. In de literatuur wordt in dit verband regelmatig het begrip *interconnectedness* gebruikt. (Sonn and Baker 2015; Renshaw 2011, 19; Yang 2015, 25) Verbinden krijgt hiermee een diepere bedoeling, namelijk het *betekenisvol* met elkaar verbinden. Het vraagt om *betrokkenheid, waarmee bedoeld wordt dat we ons iets moeten aantrekken van datgene wat ons raakt.* (Glorie 2015) Betrokkenheid houdt bewustwording in en wederzijds begrip. Een van de belangrijke taken van de kunstenaar in een participatieve kunstpraktijk is het maken van *betekenisvolle verbindingen* met de context, waardoor bewustwording van de context ontstaat, de menselijke context.[124] Zonder deze verbindingen kan er geen sprake zijn van een goede kunstpraktijk.

Participatieve kunstpraktijken vinden plaats binnen een specifieke context. Deze context kenmerkt zich door een viertal aspecten: *plaats*, *mensen*, *omgeving* en *inhoud*. Het is het krachtenveld, waarbinnen gewerkt zal worden en waarmee verbindingen worden gemaakt. Om te kunnen spreken van een effectieve participatieve kunstpraktijk, is het een voorwaarde dat de gemaakte verbindingen *betekenisvol* en *doeltreffend* zijn. (Renshaw 2010, 61) Iedere context staat op zichzelf en toont haar eigen diversiteit aan materiële en immateriële zaken. De kunstenaar reageert daarop vanuit zijn eigen identiteit, met een specifieke op de context gekozen kunstdiscipline of kunsttechniek. Het verklaart de grote diversiteit aan participatieve kunstpraktijken.

In het schema (tabel 4.1) op de pagina's 202-203 zijn de afzonderlijke contextaspecten van de vijf onderzochte kunstpraktijken in kaart gebracht. In de eerste kolom is behalve de naam van de kunstpraktijk en de kunstenaar ook de tijdsduur van het project aangegeven, waaruit opvallende verschillen naar voren komen. Het schema is aangevuld met de doelen en het beoogde eindresultaat van de betreffende kunstpraktijk. Het geeft inzicht in de breedte van de kunstpraktijken en biedt daarmee de mogelijkheid tot vergelijken.

[124] Bron: gesprek met de Britse onderzoeker Peter Renshaw d.d.20-9-2016.

Het schema brengt een aantal zaken helder in beeld.

Allereerst wordt duidelijk, dat het bij alle kunstpraktijken om *betekenisvolle verbindingen* gaat. Bij Wandschappen wordt het begrip 'verbinden' of 'verbindingen' niet expliciet genoemd, maar uit de beschrijving van **'DNA Charlois'** (Donia 2012, 33) blijkt dat het gaat om het betekenisvol verbinden van de honderdzestig culturen met de wijk Charlois.

Vervolgens is er vooral sprake van opvallende verschillen. In de eerste plaats is er een aantoonbare variatie van *plaats*. Alle kunstpraktijken vinden plaats in de openbare of publieke ruimte, maar variëren van gebouw tot wijk en van een wijk in transitie tot gebiedsontwikkeling. Wanneer we kijken naar *omgeving* wordt duidelijk dat het gaat om verbindingen maken met 'de omgeving', tussen bewoners onderling, het de wijkbewoners bewust maken van de onderlinge verbindingen in de wijk en nieuwe verbindingen maken tussen wijkbewoners/ondernemers en hun omgeving.

Ten tweede valt op dat *deelnemers* aan de kunstpraktijken in vier van de vijf *case-studies* bewoners zijn van de buurt, wijk of het gebied zelf. Alleen in het geval van **'Stof tot Nadenken'** staat de kunstpraktijk open voor iedereen die een bijdrage kan en wil leveren aan de borduurwerkzaamheden.

Ten derde blijkt dat de *doelstellingen* van de vijf kunstpraktijken grote verschillen laten zien. De doelstellingen lopen uiteen van het verbeteren van de samenhang in de wijk tot de inzet van de kunstpraktijk als *'marketingtool'*, en van het bijdragen aan werkgelegenheid in de wijk tot organische gebiedsontwikkeling met een bijdrage aan de circulaire economie. Ook is er sprake van educatieve doelen, zoals kennismaken met het werkproces van de kunstenaar en 'anders' leren kijken naar de directe omgeving of het aanleren van een specifieke borduursteek.

Tenslotte komt bij *product/resultaat* naar voren dat het 'product' van de kunstpraktijken zowel 'objectgericht' als 'procesgericht' is. De invloed van de artistieke identiteit kunstenaar wordt bij het eindresultaat het meest duidelijk zichtbaar. Participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door de samenwerking van een kunstenaar met burgers. Afhankelijk van de context en van zijn artistieke identiteit, zien we dat een kunstenaar zich voornamelijk richt op het product en de artistieke kwaliteit daarvan, of op het sociaal-maatschappelijke proces van de participerende burger. Bij de objectgerichte kunstpraktijk gaat het om het tot stand brengen van een eindresultaat in samenwerking met burgers. Hier is het procesgerichte aspect van minder groot belang. Bij de meer procesgerichte kunstpraktijk wordt het proces van de deelnemers als het belangrijkste resultaat gezien waarbij de inzet van kunst weliswaar belangrijk is, maar van minder grote betekenis.

Uit bovenstaande kan de conclusie worden getrokken dat het type kunstpraktijk verband houdt met zowel de context van de betreffende kunstpraktijk als met de identiteit en persoonlijkheid van de uitvoerend kunstenaar.

Kunstpraktijk	**Context**					**Resultaat**
Kunstpraktijk, kunstenaar en tijd	*Plaats*	*Omgeving*	*Mensen/deelnemers/ actoren*	*Inhoud*	*Doel*	*Product/eindresultaat*
'Stof tot Nadenken' **Kunstenaar Sara Vrugt** **Duur: 8 maanden**	Oude Kerk Amsterdam	Kerk ontbeert *verbinding* met de omgeving/ stad	Kerkgemeenteleden, buurtbewoners, geïnteresseerden van elders	Nieuwe *verbinding* tot stand brengen tussen kerk en omgeving	Stichting Oude kerk wil 1. Kerk *verbinden* met de omgeving 2. Verbeteren imago door het aantonen van relatie kunstreligie 3. Aanleren borduursteek	Kunstwerk Stoelzittingen Met geborduurde details uit verhalen over de kerk + kussens voor prostituees + lezingen over borduren + adoptie stoel
'Groeten van Geerweg' **Kunstenaar Marjet Roerink** **Duur 10 maanden**	Geerweg buurt in Delft	Buurt wordt als buitenbeentje gezien in de aangrenzende wijken	Buurtbewoners	Sociaal isolement en verminderde sociale cohesie	Wegnemen van sociaal isolement en zorgen voor toename sociale cohesie door mensen weer te *verbinden*	Buurtsafari door bewoners zelf opgezet en uitgevoerd onder regie van de kunstenaar
'Noorderling' **Kunstenaars: PS|theater** **Duur: 5 maanden**	Leiden Noord/ De Kooi	Grootschalige renovatie, veel afbraak, vervanging door nieuwbouw	Wijkbewoners	Wijk in transitie ondersteunen bij een grootschalige renovatie Aantrekken nieuwe bewonersgroepen	Versterken culturele klimaat; bewoners ondersteunen in veranderingsproces, *verbinden* van bewoners tijdens transitie wijk, spiegel voorhouden	Muzikale theatertour met inhoud van bewoners, uitvoering door professionele theatermakers
Wandschappen/ DNA Charlois **Kunstenaars: Driessens & Van den Baar** **Duur: 2012-heden**	Rotterdam/ Charlois	Doorvoerwijk in Rotterdam – vele culturen	Wijkbewoners	Wijk met sociale, economische en culturele problemen Veel armoede en werkeloosheid	Door middel van kunst en ambacht bijdragen aan welzijn van de wijk – innovatief verbeteren en bijdragen aan werkgelegenheid	DNA Charlois: bijdragen van alle culturen vanuit het eigen ambacht en culturele achtergrond, diverse projecten als de context daartoe aanleiding geeft bijvoorbeeld 'Truien van Loes'
'Binckhorst' **Kunstenaar Sabrina Lindemann** **Duur 2011-heden**	Binckhorst Den Haag	Herontwikkeling industrieel gebied in afbraak	Ondernemers	Industrieel gebied dat te kampen heeft met economische en identiteitsproblemen	Organische ontwikkeling van het gebied door *verbinden* van mensen, potenties, stakeholders en gebied	Diverse kunstprojecten ter ondersteuning/aanjagen van de organische ontwikkeling, onder andere Binckhorstbier

Tabel 4.1 Contextaspecten participatieve kunstpraktijken

4.2 Classificatie kunstpraktijken

Van de vijf kunstpraktijken kan het volgende worden geconcludeerd met betrekking tot de mate van gerichtheid op kunst- of op sociaal maatschappelijke processen.

'Stof tot Nadenken' is een kunstpraktijk die nadrukkelijk gericht is op een kunstwerk als eindresultaat, namelijk de nieuwe stoelbekledingen met hand geborduurde details. De kunstenaar heeft het gehele ontwerpproces zelf vorm te geven, alsmede het eerste gedeelte van de realisatie van het uiteindelijke product. De participerende borduursters komen pas in beeld als de honderdachttien geweven stoelbekledingen afzonderlijk voorzien moeten worden van geborduurde details met behulp van de Lunévillesteek. Dat is de beperkte 'vrije ruimte' die de kunstenaar in de samenwerking biedt aan de deelnemers. Op deze wijze bewaakt de kunstenaar de door haar gestelde grenzen aan de artistieke en ambachtelijke kwaliteit van het eindproduct. Het resultaat is een blijvend kunstwerk dat door middel van de verhalen die erin verwerkt zijn, de verbinding van de kerk met de buitenwereld legt. De deelnemers worden gekend in het ontwerpproces en krijgen zo een 'kijkje in de keuken' van de denk- en werkwijze van de kunstenaar. Ze worden ingewijd in de bijzondere Lunéville-borduurtechniek en dragen door hun persoonlijke borduurwerk bij aan de uniciteit van iedere stoel. De deelnemers zijn medeauteur van het kunstwerk geworden. Het speciaal voor deze kunstpraktijk ingerichte kerkatelier dient als gezamenlijke werkruimte voor de kunstenaar en de deelnemers. Ze vormen op deze wijze een tijdelijke *community of practice*. Deze kunstpraktijk is in hoge mate objectgericht, omdat het in de eerste plaats gericht is op het kunstwerk als eindproduct, namelijk de honderdachttien met de hand geborduurde stoelbekledingen. Het procesgerichte aspect is in deze kunstpraktijk ondergeschikt aan het product, het kunstwerk.

'Groeten van Geerweg' is een kunstpraktijk waar het sociaal-maatschappelijke aspect nadrukkelijk centraal staat. De kunstenaar daagt de wijkbewoners uit om na te denken over de bijzonderheden van de wijk waar ze trots op zijn door verleden en heden te verbinden. Gezamenlijk vormen kunstenaar en wijkbewoners een tijdelijke *community of practice*. In overleg met de kunstenaar stellen de bewoners een tour door de wijk samen met de door henzelf aangedragen bijzonderheden en locaties. De bewoners worden nadrukkelijk door de kunstenaar bij het proces betrokken door hen een hoge mate van verantwoordelijkheid te geven. Het betreft immers hun eigen wijk. Dat is ook de reden dat de bewoners door de kunstenaar worden ingezet als de rondleiders van de tour om zo hun trots op de wijk met elkaar en met anderen te delen. Het doel hiervan is om meer onderlinge verbinding en een verhoogd zelfvertrouwen bij de buurtbewoners tot stand te brengen. De wijkbewoners hebben aangegeven 'niets' met kunst te hebben en er ook niets mee te willen. Omwille van het welslagen van de kunstpraktijk en het bereiken van de beoogde doelen, besluit de kunstenaar om kunst slechts op een subtiele, voor bewoners onherkenbare wijze (zoals beschreven in hoofdstuk drie) in de tour in te brengen, zoals het speciaal opgerichte gelegenheidskoor de 'Geergirls'. Kunst is in deze kunstpraktijk ondergeschikt aan de sociaal-maatschappelijke doelstelling van de kunstpraktijk.

In de kunstpraktijk **'Noorderling'** dringen de theatermakers door in het sociale weefsel van de wijk. Aan de hand van de opgehaalde verhalen stellen ze zelf een artistiek hoogstaande muziek-theatervoorstelling in de wijk samen. Bij de start van de kunstpraktijk zetten de theatermakers met een creatieve aanpak een sociaal proces in gang. De bewoners worden in hun eigen omgeving met muziek en zang verleid tot het vertellen van verhalen en anekdotes. Met het delen van hun verhalen zijn de wijkbewoners onmisbaar voor de inhoud van de verschillende optredens van de theatermakers binnen de kunstpraktijk. De bewoners horen hun persoonlijke verhalen terug in herkenbare overstijgende thema's in de eindvoorstelling. Ze krijgen zo een spiegel voorgehouden over henzelf en over de wijk, en tegelijkertijd wordt hen een ander perspectief voorgehouden. De muzikale theatertour wordt gespeeld door de theatermakers van **PS|theater**. De kunstpraktijk is voornamelijk gericht op de creatie van de professionele muzikale theatertour en om die reden objectgericht. Wel is de inhoud van de tour procesgericht.

Bij het kunstenaarscollectief **Wandschappen** staat het werken in de wijk centraal. Met behulp van creatieve processen zetten de kunstenaars sociaal-maatschappelijke processen in gang. Hun participatieve kunstpraktijken zijn in hoge mate zowel objectgericht als procesgericht. Voor de mede door hen opgerichte stichting **DNA Charlois** doen ze een beroep op de honderdzestig verschillende culturen in de wijk. Aan vertegenwoordigers van deze culturen wordt gevraagd om aan te geven waarom ze in Charlois wonen en wat hun bijdrage kan zijn aan de wijk. Het doel is om artistieke vertalingen te realiseren in honderdzestig voorwerpen, gerelateerd aan het materiaal en of het ambacht van de specifieke cultuur. De wijkbewoners worden, waar mogelijk, ingezet bij de productie van deze objecten. Het project beoogt op innovatieve wijze een impuls te gegeven aan de werkgelegenheid in de wijk. Door een creatieve aanpak wordt een sociaal proces in gang gezet. Er is een balans tussen het objectgerichte en het procesgerichte.

In de participatieve kunstpraktijk **'OpTrek Binckhorst'** worden met een artistieke aanpak sociale processen in gang gezet, die een organische ontwikkeling waarborgen van het voormalig industriegebied 'Binckhorst'. De kunstenaar heeft na een grondig vooronderzoek verbindingen gemaakt en netwerken opgebouwd tussen ondernemers in het gebied, gerelateerd aan de potentie- en gebiedswaarden van Binckhorst. Samenwerken is een artistiek thema geworden. De kunstpraktijk is sterk sociaal-maatschappelijk en economisch gericht met een objectgerichte insteek.

Uit de beschrijvingen wordt duidelijk dat bij de kunstpraktijken die meer objectgericht dan procesgericht zijn, het object als eindresultaat centraal staat. Onder object wordt het kunstwerk verstaan. De meer procesgerichte kunstpraktijken blijken op sociale processen gericht te zijn met behulp van een artistieke aanpak.

In onderstaand schema wordt de classificatie van de onderzochte participatieve kunstpraktijken in beeld gebracht.

Classificatie kunstpraktijken: objectgericht of procesgericht					
	Objectgericht	**Objectgericht** en procesgericht	**Objectgericht en procesgericht**	**Procesgericht** en objectgericht	**Procesgericht**
'Stof tot Nadenken'	**X**				
'Groeten van Geerweg'					**X**
'Noorderling'		**X**			
'Wandschappen/ DNA Charlois'			**X**		
'OpTrek Binckhorst'				**X**	

Tabel 4.2 Classificatie kunstpraktijken

Uit het schema wordt duidelijk dat er steeds sprake is van een bepaalde verhouding tussen het objectgerichte en het procesgerichte aspect van de kunstpraktijk. Door een aantal factoren komt de nadruk van de kunstpraktijk op een van beide aspecten te liggen. De vijf onderzochte *casestudies* laten zien dat er tussen de algemene categorieën objectgericht of procesgerichte kunstpraktijken, drie andere categorieën voor komen: de meer objectgerichte, maar met specifieke aandacht voor het procesgerichte, de balans tussen de object- en de meer procesgerichte, en de kunstpraktijk met voornamelijk aandacht voor het procesgerichte, waarbij het object ondergeschikt is.

De context is aantoonbaar een sterk bepalende factor bij het aangaan van een participatieve kunstpraktijk. Een andere bepalende factor betreft de wisselwerking tussen kunstenaar, deelnemers en mogelijke andere actoren. De manier waarop en de mate waarin deelnemers participeren is mede afhankelijk van de artistieke identiteit van de kunstenaar. Een kunstenaar die zich met name richt op het belang van de burger en zijn omgeving zal voornamelijk georiënteerd zijn op procesgerichte kunstpraktijken, in tegenstelling tot de kunstenaar waarvoor het kunstwerk als uitkomst van de kunstpraktijk het meest belangrijk is. Hij zal zich voornamelijk richten op objectgerichte kunstpraktijken. De identiteit van de kunstenaar is daarmee medebepalend voor het type kunstpraktijk.

4.3 Participeren en samenwerken in de vijf kunstpraktijken

Samenwerken en de rol van de opdrachtgever

De *casestudies* laten verschillende vormen en gradaties van participatie zien. Wanneer er sprake is van een opdracht, dan is het de opdrachtgever van de kunstpraktijk met wie de kunstenaar in de eerste plaats een samenwerking opbouwt. Bij **'OpTrek Binckhorst'** is geen sprake van een opdrachtgever, aangezien kunstenaar Lindemann zelf als initiator van de kunstpraktijk fungeert.

Ook **Wandschappen** is, in het geval van **DNA Charlois**, eigen opdrachtgever. Naast het eigen opdrachtgeverschap nemen de kunstenaars echter ook regelmatig opdrachten aan.

Met de opdrachtgevers van de drie overige *casestudies* zijn interviews gehouden over hun samenwerking met de kunstenaar. Deze samenwerking is belangrijk, omdat zij bepalend is voor de rol van de kunstenaar en de vorm en inhoud van de kunstpraktijk. De kern van de samenwerking is dat beide partijen tot overeenstemming moeten komen over wat beoogd wordt met de kunstpraktijk en welke afspraken er gemaakt worden. Het betreft aspecten als vorm, inhoud, aanpak, beoogde doelstellingen en het eindresultaat.[125] Kunstenaar en opdrachtgever zullen elkaar dus moeten 'verstaan' betreffende visie, wensen en mogelijkheden. Dat kan inhouden dat wederzijdse verwachtingen, zoals doelstellingen en eisen, bijgesteld moeten worden om tot een voor beiden aanvaardbare overeenkomst te komen.

De drie geïnterviewde opdrachtgevers zijn stellig in hun antwoord, dat ze zich niet inhoudelijk met de kunstpraktijk bemoeien, omdat ze de vrijheid van de kunstenaar noodzakelijk vinden. Wel vinden ze het belangrijk om regelmatig geïnformeerd te worden over de voortgang.

Voor Jacqueline Grandjean, opdrachtgever van de kunstpraktijk '**Stof tot Nadenken'** en directeur van de Stichting de Oude Kerk, is het van groot belang dat de vooraf bepaalde doelstellingen behaald worden. De Stichting kan daarmee aantonen, dat in de Oude Kerk kunst en geloof elkaar kunnen versterken en dat het geen afbreuk doet aan het monument de Oude Kerk. De Stichting wil heden en verleden verbinden door middel van hedendaagse kunst in de vorm van tentoonstellingen en presentaties.[126] Kunstenaar **Vrugt** krijgt afgezien van de geformuleerde doelstellingen, de volledige vrijheid bij het ontwikkelen van vorm en inhoud van de kunstpraktijk. Grandjean onderhoudt nauw contact met **Vrugt** over de voortgang, zonder op haar inhoudelijke stoel plaats te nemen. In dialoog worden diverse zaken afgestemd, met enerzijds als doel het proces in het behalen van de doelstelling te monitoren en anderzijds als praktische ondersteuning van de kunstenaar. Toen het ophalen van de verhalen over de Kerk niet naar wens

[125] Ook het financiële aspect wordt uiteraard in deze gesprekken betrokken. In dit onderzoek is het niet als bepalend onderdeel voor de uitvoering van de kunstpraktijk meegenomen.
[126] oudekerk.nl/over/organisatie/ gezien 21 juni 2018

bleek te verlopen heeft Grandjean in overleg met **Vrug**t een kerklid, die een bekende is in de omgeving, gevraagd om hierbij te ondersteunen. Zowel de kunstenaar als de opdrachtgever beamen dat de samenwerking in goede harmonie heeft plaatsgevonden en geven aan ervan geleerd te hebben.

Voor de kunstpraktijk '**Groeten van Geerweg'** is theaterregisseur **Roerink** aangetrokken op grond van een gedetailleerd geschreven projectplan met functieomschrijving en persoonlijk profiel van de aan te trekken kunstenaar. De te kiezen vorm van de kunstpraktijk, de wijktour, is eveneens tevoren in het projectplan vastgesteld. **Roerink** blijkt dit niet als een beperking te hebben ervaren. Ze is volledig vrijgelaten ten aanzien van de invulling van de wijktour. Opdrachtgever en projectleider Nathalie van der Hak van KidW Delft heeft regelmatig contact met **Roerink** over de voortgang. Beiden geven aan dit als plezierig te hebben ervaren. Wat de kunstenaar wel als storend heeft ervaren, is dat ze zonder haar instemming een artistiek team toegewezen heeft gekregen. Het heeft geleid tot een moeizaam verlopen samenwerking. **Roerink** heeft naar aanleiding daarvan besloten om bij nieuwe projecten als voorwaarde te stellen dat ze zelf haar artistieke team mag samenstellen. Van der Hak heeft aangegeven dat dit voor haar 'het grootste leerpunt van het Geerweg project is geweest.'[127]

PS|theater heeft voor de kunstpraktijk **'Noorderling'** bouwbedrijf Heijmans als opdrachtgever, naast het Cultuurfonds Leiden en Wijken voor Kunst Leiden. In samenspraak met de opdrachtgevers is overeengekomen dat de theatermakers in Leiden Noord met dezelfde aanpak zullen werken als ze bij eerdere Leidse wijken hebben gedaan. In de voorbereidingsfase zijn verschillende zaken gezamenlijk afgestemd en zijn de te behalen doelstellingen bepaald. Erica Haffmans, projectleider van Wijken voor Kunst, heeft als een van de opdrachtgevers[128] de rol van coach van de theatermakers op zich genomen, met het doel om het behalen van de door Heijmans geformuleerde doelen te bewaken. De inhoudelijke vrijheid van de theatermakers is daarbij niet onder druk komen te staan, zo blijkt uit de uitspraken van zowel de theatermakers als de coach.

De drie geïnterviewde opdrachtgevers benadrukken de artistieke vrijheid van de kunstenaar hoog te achten en noodzakelijk te vinden. Om die reden mengen ze zich niet in de inhoud of de vorm van de kunstpraktijk. **'Groeten van Geerweg'** vormt daarop een uitzondering aangezien de vorm, de buurtsafari, tevoren was vastgesteld. Vanwege het belang dat de opdrachtgevers hebben bij het behalen van de gestelde doelen, monitoren ze de voortgang door regelmatig contact te hebben met de kunstenaars. Bij praktische of organisatorische problemen wordt in overleg met de kunstenaar naar een

[127] Telefonisch interview op 24 juni 2016

[128] Erica Haffmans heeft in 2010, als projectleider Wijken voor Kunst Leiden, PS|theater als Stadstheater voor Leiden binnengehaald. Vanaf de beginfase heeft ze de rol van coach vervuld, voornamelijk bij het ontdekken van hun specifieke aanpak en het ontwikkelen van hun 'tactieken' voor het verzamelen van inhoudelijk materiaal voor hun muziektheatervoorstellingen bij de wijkbewoners.

oplossing gezocht. Een duidelijk voorbeeld daarvan is de aan **Vrugt** geboden hulp bij het ophalen van de verhalen over de Oude Kerk.

Samenwerken als een artistiek thema: participatie en interactie

Samenwerking in de hedendaagse kunst is niet slechts een professioneel middel of een overlevingsstrategie, maar kan ook een artistiek thema zijn, dat bijdraagt aan het onderwerp of het onderwerp beïnvloedt. Wanneer kunstenaars projecten creëren, waarin door een creatieve aanpak sociale processen in gang worden gezet en de grenzen tussen de bedenker, de participanten en toeschouwers vervagen, wordt samenwerken een artistiek thema. (Heijnen 2015, 138)

Bij het merendeel van de voor dit onderzoek geanalyseerde *casestudies* blijkt samenwerken een artistiek thema. **Wandschappen/DNA Charlois** onderstreept deze artistieke positie in de volgende uitspraak: *Our work deals with questions like: why do you live here, and what can you contribute? There are 160 nationalities here and we are planning to distill one specific material or craft out of each country.* (Heijnen 2015, 138)

Ook bij **'OpTrek Binckhorst'** is samenwerken een artistiek thema geworden. De vraag *'Welke potenties zie je in het gebied, welke wensen heb je en wat kun je persoonlijk en als bedrijf daaraan bijdragen'*, is voor *urban curator* **Lindemann** het startpunt om met een creatieve aanpak een organische gebiedsontwikkeling in gang te zetten, waarbij vele ondernemers in het gebied betrokken zijn en waar de grenzen tussen bedenker en deelnemers vervagen.

Bij **'Noorderling'** is er sprake van samenwerken als artistiek thema, met betrekking tot de inhoud van een te ontwikkelen theatervoorstelling. De theatermakers vragen de bewoners naar hun ervaringsverhalen en anekdotes over de wijk. De bewoners krijgen er een speciaal voor hen gemaakte muzikale ode voor terug. De persoonlijke verhalen worden door de theatermakers vertaald naar een algemeen en overstijgend verhaal met voor ieder herkenbare waarden. De wijkbewoners krijgen zo vanuit een andere zienswijze een andere blik op hun wijk. De muzikale theatertour, in combinatie met het daaraan voorafgaande proces en het samenzijn na afloop, moedigt de dialoog aan tussen de wijkbewoners, waardoor sociale processen in gang gezet kunnen worden.

Bij **'Groeten van Geerweg'** moet de creatieve aanpak worden gezocht in de interactie met de wijkbewoners en in het vinden van de verbindende elementen in de wijk door middel van verhalen, anekdotes en foto's. De bewoners bepalen in dialoog met elkaar de inhoud, met de kunstenaar in een onzichtbare maar sturende rol. Kunstenaar en deelnemers vervullen op deze wijze gezamenlijk de rol van auteur.

'Stof tot Nadenken' lijkt de enige participatieve kunstpraktijk waar 'samenwerken' geen artistiek thema is. De samenwerking van kunstenaar en deelnemers bestaat in deze kunstpraktijk uit het borduren van details op de honderdachttien stoelzittingen, die door de kunstenaar zijn ontworpen. Iedere stoel krijgt daardoor een uniek en per-

soonlijk karakter. De kunstenaar creëert voor de borduursters een vrije, afgebakende 'werkruimte', die voor haarzelf gemakkelijk te begeleiden en te controleren is. De borduursters zorgen op deze wijze voor de voltooiing van het kunstwerk. De inzet van de borduursters heeft voornamelijk te maken met doelgerichtheid. Ook het ophalen van de verhalen over de kerk in de eerste fase van het project kan gezien worden in het kader van doelgerichtheid en niet van het in gang zetten van een sociaal proces.

Onderzoeker Emile Heijnen concludeert in zijn proefschrift dat vele van de door hem geïnterviewde kunstenaars eenzelfde handelwijze toepassen. De kunstenaars *[...] create open situations with plenty of space for participation and improvisation* met dien verstande, dat ze *[...] direct and control the final artworks for the most part.* (Heijnen 2015, 138) Er is een duidelijke overeenkomst met de werkwijze van de kunstenaar van **'Stof tot Nadenken'**. Ze wil de controle houden over het uiteindelijke kunstwerk maar ook deelnemers in het proces toelaten. Ook bij **Wandschappen** zien we deze vorm van samenwerken terug waarbij de kunstenaar ruimte biedt aan de deelnemers, maar tegelijkertijd de regie en controle houdt over het eindresultaat. Heijnen concludeert eveneens dat in bepaalde projecten de kunstenaar slechts als 'facilitator' functioneert, die anderen uitnodigt om bij te dragen aan het voltooien van het kunstwerk, waarbij het eindresultaat niet duidelijk hoeft te zijn. Daarmee krijgen externe participanten meer autonomie en functioneren als co-creators. (Heijnen 2015, 138) Deze manier van werken zien we terug bij de meer sociaal-maatschappelijk of procesgerichte kunstpraktijken **'Groeten van Geerweg'** en vooral bij **'OpTrek Binckhorst'**. Dit type kunstpraktijken kenmerkt zich door een hogere mate van deelnemersparticipatie dan bij kunst- of productgerichte kunstpraktijken.

Uit bovenstaande analyse komen vele vormen van participeren naar voren. Van het geven van informatie in de vorm van verhalen tot en met het medebepalen van een eindresultaat. Participatie blijkt dus geen eenduidig begrip te zijn. Zoals uit de bespreking in de Inleiding duidelijk is geworden, is participatie een begrip dat in vele werkvelden voorkomt, waardoor een duidelijke definiëring ontbreekt. Wat duidelijk blijkt is dat participatie contextafhankelijk is en zich op verschillende manieren en in verschillende deelgebieden kan manifesteren. Uit het oogpunt van doeltreffendheid is participatief werken in relatie tot de context van de betreffende kunstpraktijk van belang. De manier waarop de participatie wordt ingezet en de mate waarin, hangt eveneens af van de betrokken kunstenaar. Bij nadere bestudering van de hier onderzochte casus komen eveneens grote verschillen in participatie naar voren. Voor een goede analyse is een efficiënte beschrijving van participatie en haar rol en betekenis in participatieve kunstpraktijken van belang. In de praktijk blijkt dat niet gemakkelijk.

Naast onduidelijkheid over het theoretisch duiden van participatie, bestaat er eveneens onduidelijkheid over hoe participatie te onderzoeken en te evalueren. (Carpentier 2016, 73) Er blijkt in de literatuur in geringe mate informatie te vinden over de inhoudelijke aspecten van samenwerkende artistieke of pedagogische processen, ondanks

het feit dat er zoveel hedendaagse kunstenaars zijn die participatief werken. (Roberts 2009, 5) Het is bovendien verwarrend dat in het Nederlandse taalgebruik de begrippen 'participatie' en 'samenwerking' door elkaar worden gebruikt met klaarblijkelijk dezelfde betekenis. Participatie houdt in 'deelhebben in', 'deelnemen aan', 'meedoen aan'[129]. De betekenis van samenwerken wordt geduid als 'in onderling overleg werken'.[130] Participeren en samenwerken zijn dus niet synoniem. Vanuit deze begripsduiding kan participatie als meer vrijblijvend worden gezien, waar samenwerken vraagt om een afstemming met een of meerdere anderen. Bovendien heeft de mate en de vorm van participatie te maken met enerzijds de context waarin de participatie of samenwerking tot stand komt en anderzijds met de artistieke identiteit van de kunstenaar. Het vraagt om een nader onderzoek door de kunstenaar naar een doelgerichte vorm van participatie, die recht doet aan de context en zijn eigen kunstenaarsidentiteit. Afhankelijk van de gekozen aanpak kan de vorm en mate van samenwerken tevoren duidelijk afgebakend zijn of tijdens het participatieproces tot stand komen. Participatie kan vanuit deze begripsduiding als paraplubegrip worden gezien bij de gekozen en besproken *casestudies* waaruit vormen van samenwerking voort kunnen komen.

De in Nederland steeds vaker gebruikte term 'participatieve kunstpraktijken' kan eveneens verwarrend werken. Bij deze projecten wordt immers niet alleen uitgegaan van 'deelnemen' maar ook van 'samenwerken' in verschillende vormen. In het document *Kunst in Transitie*[131] (Cleveringa en Van den Bergh 2015) wordt het begrip participatief als volgt omschreven: *Het maakproces betrekt burgers en relevante partijen rond een (politiek-)maatschappelijke bekommernis en creëert speelruimte voor een (experimentele) herbemiddeling van onderlinge relaties en beelden.* (Cleveringa en Van den Bergh 2015, 3) In deze beschrijving wordt uitgegaan van burgers in actie, in samenhang met andere actoren. Het duidt op het maken van verbindingen tussen leefwereld en systeemwereld. De werkelijke vorm van participatie die het kan oproepen wordt opengelaten, hetgeen, gezien de eerder aangegeven grote diversiteit en complexiteit van deze kunstpraktijken, als een goede keuze beschouwd kan worden. Participatie wordt daarmee direct in verband gebracht met samenwerken. Ook hier wordt duidelijk dat participatie als paraplubegrip wordt gebruikt. Het kan een uitwerking hebben in verschillende vormen van samenwerken. Bijvoorbeeld in de vorm van co-creatie of coproductie, waarbij kunstenaar en deelnemers op een min of meer gelijkwaardige wijze delen in het uiteindelijke product of de voorstelling en daarmee ook in auteurschap. Desondanks is het de kunstenaar die leidend is en de eindverantwoordelijkheid draagt en daarmee de onmisbare factor is in de kunstpraktijk.

In de Engelstalige literatuur worden in het kader van participatieve kunstpraktijken vaak de termen *cooperation* en *collaboration* gebruikt. *Cooperation* is te vertalen in 'sa-

[129] www.vandale.nl/opzoeken?pattern=participeren&lang=nn
[130] www.vandale.nl/opzoeken?pattern=samenwerken&lang=nn
[131] Het document *Kunst in Transitie* is opgesteld in 2014 door een Nederlandse en een Vlaamse organisatie, CAL-XL en Demos, naar aanleiding van het gezamenlijke project dat de impact onderzocht van participatieve kunstprojecten op maatschappelijke ontwikkeling in de Scheldemondregio.

menwerken' of 'medewerking verlenen'. *Collaboration*, in het Nederlands vertaald *collaboratie*, heeft in ons land sedert de Tweede Wereldoorlog een negatieve klank. Om die reden wordt de term hier tot op heden vermeden. De Amerikaanse kunstcriticus Finkelpearl (Finkelpearl 2013) prefereert voor de aanduiding van de samenwerking tussen kunstenaars en deelnemers de term *social cooperation* boven *social collaboration*. *Collaboration* houdt voor hem in een gedeeld initiatief tussen kunstenaar en participanten en co-auteurschap vanaf het begin tot het eind van de kunstpraktijk. Hij constateert dat dit voor de door hem beschreven kunstpraktijken niet het geval is.[132] De omschrijving van Finkelpearl duidt op wat tegenwoordig co-creatie of coproductie wordt genoemd en wat meer inhoudt dan samenwerken.

Ook uit de in dit onderzoek geanalyseerde *casestudies* wordt de verscheidenheid in participatievormen duidelijk. In algemene zin kan de participatie naar Finkelpearl omschreven worden als *social cooperation*, sociaal coöperatief. In vier van de vijf kunstpraktijken is namelijk geen sprake van *collaboration* zoals bedoeld door Finkelpearl, namelijk een gedeeld initiatief en co-auteurschap van begin tot eind. De kunstpraktijk **'OpTrek Binckhorst'** is de enige *casestudy* waar een vorm van co-auteurschap is terug te vinden. Het is echter de kunstenaar die hier het initiatief heeft genomen, waar later de ondernemers zich bij hebben aangesloten. In de huidige fase kan dus gesproken worden van *social collaboration*.

De *casestudies* laten echter nog meer vormen van participatie zien die een nadere analyse nodig maken.

Wat kan geconcludeerd worden uit de participatie van beiden? Welke overeenkomsten en verschillen zijn te onderscheiden? Wat houdt de sociale coöperatie in deze vijf verschillende kunstpraktijken in en waar is deze van afhankelijk?

Participatie en deelnemer

In de twee onderstaande schema's wordt de participatie van de deelnemers en de kunstenaars in kaart gebracht. Uit de beschrijvingen van de onderzochte *casestudies* is duidelijk geworden dat er sprake is van participatie van deelnemers bij ofwel de inhoud ofwel de uitvoering van de kunstpraktijk en bij enkele praktijken bij beide aspecten. Ook de mate van participatie blijkt per kunstpraktijk te verschillen: van 'hoge' tot 'lage of geen' participatie van deelnemers bij zowel de inhoud als de uitvoering. Onder 'hoge' participatie versta ik dat deelnemers een belangrijke en bepalende rol hebben bij het betreffende onderdeel en onder 'lage of geen' participatie dat er geen sprake is van participatie is of dat deze te minimaal is om van belang of bepalend te kunnen zijn. Om ook verschillen in hoog of laag aan te geven, is het kruisje links in het vak gezet bij een hoge mate van en aan de rechterzijde voor een mindere mate van participeren.

132 In zijn boek *What we Made, Conversations on Art and Social Cooperation* (2013) geeft Tom Finkelpearl naast de hier genoemde reden nog een reden aan voor de term social cooperation: hij situeert *social cooperation* in deze praktijken *in the intellectual zone of human cooperation*. Hij verwijst daarbij naar de vele onderzoeken, waaruit naar voren komt dat, hoewel menselijke wezens 'are territorial and agressive animals, many in these fields are beginning to understand in what ways we are also hypercooperative species.' (Rooney 2014, 6)

Participatie en deelnemer					
Kunstpraktijk	**Type kunstpraktijk**	**Inhoud Hoge participatie deelnemers**	**Inhoud Lage/geen participatie deelnemers**	**Uitvoering Hoge participatie deelnemers**	**Uitvoering Lage /geen participatie deelnemers**
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht		**X**	**X**	
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht	**X**		**X**	
'Noorderling'	**Objectgericht** en procesgericht	**X**			**X**
'Wandschappen/ DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht	**X**		**X**	
'OpTrek Binckhorst'	**Procesgericht** en objectgericht	**X**		**X**	

Tabel 4.3 Classificatie kunstpraktijken en deelnemersparticipatie

Uit het schema komen een aantal overeenkomsten en verschillen in participatie naar voren.

Bij de *casestudies* **'Groeten van Geerweg'** en **'Noorderling'** zijn burgers door de kunstenaars bevraagd over hun ervaringen en belevingen in relatie tot de wijk of het gebied waar ze leven. Bij **Wandschappen/DNA Charlois** worden de wijkbewoners van diverse culturele achtergronden bevraagd over typerende ambachtelijke producten, gerelateerd aan hun culturele achtergrond.

Deze vorm van participeren bestaat dus uit het informeren van de kunstenaar door betrokken burgers, over hun ervaringen met en in hun leefomgeving, of vanuit hun culturele achtergrond. De informatie is voor de kunstenaars noodzakelijk voor het vormgeven van de inhoud van het uiteindelijke resultaat, het product.

In tegenstelling tot **'Noorderling'**, waar de participatie van bewoners zich beperkt tot het delen van verhalen, worden bij **'Groeten van Geerweg'** de wijkbewoners door de kunstenaar meegevoerd in een proces van coproduceren. Met de kunstenaar delen ze de verantwoordelijkheid in de besluitvorming over de inhoud van de theatertour en bovendien ten aanzien van de productie en uitvoering. Het auteurschap van de tour is daardoor evenzeer toe te wijzen aan de wijkbewoners als aan de kunstenaar.

In **'OpTrek Binckhorst'** wordt de ondernemers, gaande het proces, een steeds nadrukkelijkere rol toebedeeld. De kunstenaar is het proces gestart met het bevragen

van een aantal ondernemers naar ervaringen, kansen en kwaliteiten van henzelf en het gebied, wat heeft geresulteerd in het vormen van een netwerk. De participatie van de ondernemers vanuit het netwerk krijgt steeds de vorm van co-creëren en coproduceren, met gedeelde verantwoordelijkheid en auteurschap. De vergelijking kan gemaakt worden met het 'gooien van een steen in de vijver', die steeds grotere kringen in het water teweegbrengt.

Bij **'Stof tot Nadenken'** is sprake van twee groepen deelnemers. De door omwonenden, kerkgangers en toeristen gedeelde verhalen en anekdotes over de kerk zijn door stadsdichter Anna Enquist samengevat in een gedicht van 118 woorden. Het wordt door de kunstenaar als bron gebruikt voor het ontwerp. De individuele verhalen komen daarin niet zichtbaar terug. De tweede groep deelnemers wordt pas in de laatste fase van het proces geworven. De participatie van deze deelnemers bestaat uit borduren van de door de kunstenaar bedachte en ontworpen details op de stoelzittingen. De borduursters bepalen de plaats en kleur van de details. In deze laatste fase van het productieproces **'Stof tot Nadenken'** kan gesproken worden van een vorm van coproductie. Wat deze vorm van participeren bijzonder maakt, is dat het de deelnemers zijn die de persoonlijke en unieke betekenis aan het uit honderdachttien stoelen bestaande kunstwerk geven, door de hand- geborduurde details. Daarmee kunnen ze als medeauteurs worden aangemerkt.

Concluderend kan gesteld worden dat sociaal-maatschappelijke of procesgerichte kunstpraktijken een hoge participatie hebben bij de inhoud én de uitvoering. Bij de meer kunst- of objectgerichte kunstpraktijken valt op dat deze niet altijd een lage deelnemersparticipatie hoeven in te houden, wel dat er vaak sprake is van ofwel participatie bij de inhoud ofwel bij de uitvoering en dat de participatie bovendien beperkt is tot een door de kunstenaar duidelijk afgebakende vrije ruimte.

De meeste objectgerichte kunstpraktijken laten een matige tot hoge participatie zien van deelnemers bij de inhoud of de uitvoering. Bij **'Stof tot Nadenken'**, is er nauwelijks tot geen sprake van deelnemersparticipatie bij de inhoud, maar wel bij de uitvoering, bij **'Noorderling'** is het tegenovergestelde het geval. De wijkbewoners vervullen bij de uitvoering slechts de rol van toeschouwer, afgezien van degenen die voor de uitvoering een ruimte ter beschikking hebben gesteld.

Bij **Wandschappen/DNA Charlois** kunnen we participatie van deelnemers bij zowel de inhoud als bij de uitvoering terugzien. Het laatste is afhankelijk van de aanwezige ambachtelijke vaardigheden bij de deelnemers.

De hoge participatie van de deelnemers bij vier van de vijf kunstpraktijken is dus te herleiden tot een inbreng bij de inhoud met als uitzondering **'Stof tot Nadenken'** of bij een (door de kunstenaar afgebakend) deel van de uitvoering met **'Noorderling'** als uitzondering. Beide uitzonderingen zijn productgerichte kunstpraktijken.

Uit de analyse van de *casestudies* wordt bovendien duidelijk dat de inbreng van de deelnemers noodzakelijk is voor de kunstenaar om de kunstpraktijk tot stand te

brengen. Dat kan de inhoud of de uitvoering betreffen, maar ook beide aspecten. Een betekenisvolle verbinding met de deelnemers is voorwaardelijk voor de kunstenaar om diepgaande verbindingen te maken met de gehele context. Hoe verhoudt zich dat met de participatie van de kunstenaar in de kunstpraktijk?

Participatie en kunstenaar

In onderstaand schema met betrekking tot de participatie van de kunstenaar, wordt eveneens onderscheid gemaakt tussen participatie bij de inhoud en bij de uitvoering.

Kunstpraktijken en participatie kunstenaar					
Kunstpraktijk	**Type kunstpraktijk**	**Inhoud Hoge participatie kunstenaar**	**Inhoud Lage/geen participatie kunstenaar**	**Uitvoering Hoge participatie kunstenaar**	**Uitvoering Lage /geen participatie kunstenaar**
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht	O			O
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht		O		O
'Noorderling'	**Objectgericht** en procesgericht	O		O	
'Wandschappen/ DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht	O		O	
'OpTrek Binckhorst'	**Procesgericht** en objectgericht	O		O	

Tabel 4.4 Classificatie kunstpraktijken en kunstenaarsparticipatie

Het schema laat voornamelijk bij de objectgerichte participatieve kunstpraktijken een hoge participatie van de kunstenaar zien bij zowel de inhoud als de uitvoering van de kunstpraktijk. Dit is in lijn met de eerdergenoemde constatering dat kunstenaars weliswaar ruimte bieden aan deelnemers, maar zelf een bepalende rol willen aanhouden. Het houdt verband met het 'auteurschap' van de kunstenaar en de eindverantwoordelijkheid voor het uiteindelijke product, het kunstwerk. De rol van de kunstenaar is bij beide vormen van inbreng bepalend, leidend en controlerend. Bij '**Stof tot Nadenken'**, de meest objectgerichte kunstpraktijk, valt op dat de participatie van de kunstenaar bij de uitvoering laag is en als 'faciliterend' kan worden aangemerkt. Dat is direct in verband te brengen met de zorgvuldig afgebakende vrije

'werkruimte' die de kunstenaar bij de uitvoering van het borduurwerk heeft ingesteld. In deze vrije ruimte is de rol van de kunstenaar coachend en faciliterend. Participatie van deelnemers betekent dus niet dat de kunstenaar zich afzijdig houdt. De betrokkenheid van de kunstenaar bij het gehele proces blijft hoog. Dat zien we terug in het kerkatelier waar de deelnemers, onder begeleiding en toezicht van de kunstenaar, de borduurwerkzaamheden verrichten. De kunstenaar vervult de rol van expert die de deelnemers motiveert en ondersteunt.

Bij **'Noorderling'** zijn de kunstenaars sterk betrokken bij de inhoud van hun muziektheatervoorstelling. De voorstelling wordt in haar geheel door henzelf samengesteld en uitgevoerd. De rol van de deelnemers is beperkt tot het delen van verhalen en anekdotes met de kunstenaars. Desondanks weten de kunstenaars die 'vrije ruimte' betekenisvol te maken voor deelnemende burgers in de vorm van liedjes en kleine voorstellingen als reactie op de persoonlijke verhalen en als opmaat voor de eindvoorstelling.

Ook bij '**Wandschappen/DNA Charlois'** is de rol van de kunstenaars bepalend voor de kunstpraktijk en de 'vrije ruimte' daarbinnen. Van den Baar geeft aan dat zijn voorstellend vermogen groot is betreffende het verloop van de kunstpraktijk. Hij weet goed in te schatten hoe de vrije ruimte aantrekkelijk en betekenisvol te maken voor de deelnemers, zonder dat het kunstwerk aan kwaliteit inboet. Een goed voorbeeld bij 'Truien van Loes' is de inzet van ruim driehonderd wijkbewoners die met het dragen van een van de truien een bijdrage leverden aan de *flashmob*.[133]

Bij de meer procesgerichte kunstpraktijken **'OpTrek Binckhorst'**, en met name **'Groeten van Geerweg'**, zien we een geringere vorm van participatie van de kunstenaar bij zowel inhoud als uitvoering. Bij deze *casestudies* worden de deelnemers nadrukkelijk als medeauteur en als medeverantwoordelijke gezien van de kunstpraktijk.

Bij de casus **'OpTrek Binckhorst'** is de participatie van de kunstenaar in de beginfase hoog, maar wordt in de loop van het proces waar mogelijk, overgedragen aan de ondernemers. Na de beginfase van kennis maken en netwerken formeren, werkt de kunstenaar doelbewust aan een duidelijke rol voor de ondernemers in het gehele proces. Ze vraagt hen, op grond van hun persoonlijke specifieke kwaliteiten, medewerking te verlenen aan ontwikkelen en uitvoeren van specifiek projecten en activiteiten. Op deze wijze dragen ze medeverantwoordelijkheid voor de organische ontwikkeling. De kunstenaar houdt als *urban catalyst* het overzicht, maar zet zich voornamelijk in voor innovatieve projecten die nieuwe beleidsrichtingen tonen en onderstrepen. In die zin blijft haar participatie hoog.

Bij de sociaal maatschappelijk gerichte kunstpraktijk **'Groeten van Geerweg'** lijkt sprake te zijn van een lage participatie van de kunstenaar bij zowel de inhoud als bij de uitvoering. De kunstenaar blijkt echter, mede door het toepassen van de kritische dialoog, de begeleiding zodanig te hebben ingezet, dat deelnemers de ervaring hebben hun eigen proces en product vorm te hebben gegeven. Het proces dat de deelnemers doormaken staat bij de kunstenaar voorop. Deze werkwijze sluit naadloos aan op de

[133] De *flashmob* werd gemaakt als een eerbetoon aan de maakster van de truien, Loes Veenstra.

geformuleerde doelstelling voor deze kunstpraktijk, namelijk het bevorderen van de sociale cohesie in de Geerwegbuurt.

Concluderend kunnen we stellen dat bij alle kunstpraktijken de kunstenaar in meer of mindere mate verantwoordelijkheid geeft aan de deelnemers, maar zelf eindverantwoordelijk blijft. De manier waarop de kunstenaars de verantwoordelijkheid delen, verschilt per type kunstpraktijk en per kunstenaar. De kunstenaars van de productgerichte kunstpraktijken blijken het meest bepalend te zijn, wat ook duidelijk naar voren komt bij de afbakening van de 'vrije ruimte' voor de deelnemers.

In alle kunstpraktijken is sprake van een vorm van co-creatie en/of coproductie, en van een vorm van medeauteurschap.

De participatie van kunstenaar en deelnemers

Om overzicht en duidelijkheid te scheppen, zijn de schema's met de participatieve inbreng van kunstenaars en deelnemers in onderstaand schema samengevoegd.

Bij de objectgerichte kunstpraktijken zien we bij **'Stof tot Nadenken'** een hoge inbreng van de kunstenaar bij de inhoud en laag bij de uitvoering. Het omgekeerde zien we bij de deelnemers. Zoals eerder aangegeven, houdt dit verband met de visie van de kunstenaar die bepalend is voor het afbakenen van de deelnemersparticipatie. In eerste instantie is het opmerkelijk dat amateur-deelnemers bij een dergelijke sterk objectgerichte kunstpraktijk een bepalende rol vervullen in de uitvoeringsfase. Met het borduren van de details maken de achtendertig borduursters iedere stoel tot een persoonlijk kunstwerk. In tweede instantie wordt duidelijk dat de borduursters een dienende, uitvoerende rol is toebedeeld. De kunstenaar heeft zelf alle ontwerpen verzorgd en daarmee de inhoud en vorm van het kunstwerk bepaald. De laatste hand laat ze over aan borduursters. Op deze wijze wordt het borduren van details voor hen een betekenisvolle invulling van de geringe vrije ruimte. Voor de kunstenaar leveren ze hiermee, gezien de omvang en tijdsinvestering, een onmisbare bijdrage aan de kunstpraktijk in de vorm van coproductie. Het product is voor de kunstenaar belangrijker dan het proces. **Vrugt** geeft wel aan dat het proces steeds belangrijker wordt bij haar kunstpraktijken.

Bij de procesgerichte kunstpraktijk **'Groeten van Geerweg'** wordt duidelijk dat de deelnemers in hoge mate participeren in zowel de inhoud als de uitvoering. De kunstenaar stelt zichzelf op de achtergrond maar blijft eindverantwoordelijk. Zoals eerder aangegeven is hier sprake van een vorm van co-creatie en coproductie. Deze participatievorm kan direct in verband gebracht worden met de doelstelling van deze kunstpraktijk, namelijk bewoners weer verbinden met elkaar en met de omgeving. Voor de kunstenaar is het proces belangrijker dan het product.

Bij de meer object- dan procesgerichte kunstpraktijk **'Noorderling'** hebben de deelnemende wijkbewoners een cruciale rol ten aanzien van de inhoud. De kunstenaars

zijn echter de 'vertalers' van deze verhalen naar een overstijgende en betekenisvolle voorstelling. Zowel kunstenaars als deelnemers hebben dus een hoge inhoudelijke inbreng en vullen elkaar aan. Vanwege artistieke en kwaliteitsoverwegingen is de uitvoering volledig in handen van de theatermakers. De professionele kwaliteit van het product is voor hen onlosmakelijk verbonden met het beoogde proces van de deelnemers. Bij de object- en procesgerichte kunstprojecten van Wandschappen worden de kunstpraktijken bedacht door de kunstenaars. Deelnemers worden alleen betrokken bij de uitvoering, die wordt vastgelegd in de vastgelegde 'vrije ruimte'. Bij **'DNA Charlois'** is het uitgangspunt de diverse culturen te bevragen op specifieke producten uit hun cultuur, en op basis van deze informatie nieuwe designproducten te (laten) ontwerpen en produceren door kunstenaars, designers en deelnemers. De deelnemers zijn hier medebepalend voor de inhoud en worden, waar mogelijk, eveneens nauw betrokken bij de productie. De nadruk ligt op artistiek en ambachtelijk hoogwaardige producten als voorwaarde voor het deelnemersproces.

Bij de proces- en objectgerichte kunstpraktijk **'OpTrek Binckhorst'** wordt een gelijkwaardigheid in inbreng en uitvoering zichtbaar. De kunstenaar heeft een bepalende rol bij het ontwerpen van het organische concept voor de ontwikkeling van deze kunstpraktijk met een belangrijke inbreng van de deelnemende ondernemers. Bij de uitvoering worden de deelnemende ondernemers nauw betrokken met inzet van hun specifieke kwaliteiten.

Kunstpraktijken en participatie kunstenaars en deelnemers

Kunstpraktijk	Type kunstpraktijk	Inhoud Hoge participatie Kunstenaars 0 Deelnemers x	Inhoud Lage/geen participatie Kunstenaars 0 Deelnemers x	Uitvoering Hoge participatie Kunstenaars 0 Deelnemers x	Uitvoering Lage /geen participatie Kunstenaars 0 Deelnemers x
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht	O	X	X	O
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht	X	O	X	O
'Noorderling'	Objectgericht en procesgericht	X O		O	X
'Wandschappen/ DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht	O X		X O	
'OpTrek Binckhorst'	Procesgericht en objectgericht	O X		X O	

Tabel 4.5 Classificatie kunstpraktijken en participatie kunstenaars en deelnemers

Bij alle kunstpraktijken is sprake van een vorm van coproductie en ook co-auteurschap. Bij de procesgerichte kunstpraktijken zijn beide aspecten het meest nadrukkelijk aanwezig. Ook kan bij deze praktijken gesproken worden van een vorm van co-creatie, in tegenstelling tot de objectgerichte kunstpraktijken. Ondanks de verschillen in de vorm en mate van de participatie blijkt dat bij alle kunstpraktijken sprake is van een vorm van gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en deelnemers.

Toelichting tabel 4.5: de x en o zijn links, midden of rechts in het vak geplaatst om aan te geven dat het om een zeer hoge of lage, een middelmatige hoge of lage of de minst hoge of lage vorm van participatie gaat.

Typeringen van kunstpraktijken bekeken vanuit vormen van samenwerking

Onder het overkoepelende begrip *participatie* komt uit de *casestudies* een aantal vormen van samenwerking naar voren tussen kunstenaar en deelnemers. Van door de kunstenaar ontwikkelde kunstpraktijken met een afgebakende inbreng van de deelnemers in een vastgelegde 'vrije ruimte', tot de kunstpraktijken waar de kunstenaar zich bij het tot stand komen van zowel het proces als het product, laat leiden door de inbreng van deelnemers.

Finkelpearl komt tot een gelijkwaardige conclusie. Hij concludeert dat uit recente publicaties het onderscheid naar voren komt tussen projecten die ontworpen zijn door kunstenaars en projecten die gecreëerd worden door dialoog en collaboratie. (Finkelpearl 2013, 4) Kunsthistoricus Grant Kester maakt onderscheid tussen projecten gebaseerd op *scripted encounters*, en daartegenover projecten gebaseerd op *dialogical collaboration*. Vrij vertaald gaat het bij het eerste type om 'vastgelegde ontmoetingen'. Daarmee worden die praktijken bedoeld, waar het eindresultaat, en de mate van invloed van de deelnemers, volledig bepaald zijn door de kunstenaar in tegenstelling tot het tweede type waar het om samenwerking gaat die in dialoog tussen kunstenaar en deelnemers tot stand komt. (Finkelpearl 2013, 4)

Bishop onderscheidt enerzijds *authored collaboration* en anderzijds *de-authorized dialogical collaboration*. Bij de eerste term is sprake van een kunstpraktijk waar samenwerking tevoren is vastgelegd door de kunstenaar en die de deelnemers door een interventie moet prikkelen of zelfs ontwrichtend moet zijn. Bij *de-autohorized dialogical collaboration* komt de samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers in een creatieve dialoog tot stand, waarbij sprake is van een schijnbaar gelijkwaardige positie. (Finkelpearl 2013; Bishop 2006, 11) In grote lijnen komen de typeringen van beide critici overeen. Bishop benadrukt bij de *authored collaboration* het prikkelende of ontwrichtende als belangrijk kenmerk, terwijl Kester bij *scripted encounters* meer de nadruk legt op de ontmoeting. Het laatste is van toepassing bij het in dit proefschrift onderzochte type kunstpraktijken, al gaat het om meer dan alleen de ontmoeting. Om die reden zal deze term worden gebruikt, naast de term *de-authorized dialogical collaboration* van Bishop,

waar de andere positie van de kunstenaar nadrukkelijker naar voren komt. Het hanteren van definiërende begrippen blijkt niet gemakkelijk. Kester maakt hierover terecht een kritische kanttekening door op te merken dat het bij deze begrippen generalisaties betreft en hij het om die reden zinvoller acht om het spectrum van een activiteit te beschrijven dan om een scheidingslijn te trekken tussen kunstpraktijken. (Finkelpearl 2013) In onderstaande analyse worden de begrippen dan ook voornamelijk gebruikt om de verschillen in participatie tussen de kunstpraktijken aan te tonen.

Uit **'Stof tot Nadenken'**, **'Noorderling'** en de kunstpraktijken van **Wandschappen / DNA Charlois** wordt duidelijk dat de kunstenaars van de objectgerichte kunstpraktijken de inbreng van de participanten tevoren bepalen en nadrukkelijk tot een specifieke 'vrije ruimte' beperken. Dat is in overeenstemming met de artistieke identiteit van de kunstenaar. Het is eveneens in lijn met de eerdere constatering dat veel kunstenaars zorg willen dragen voor de begeleiding en de controle willen hebben over het uiteindelijke resultaat. Daaraan verbinden ze immers als kunstenaar hun naam en dragen ze de eindverantwoordelijkheid. De drie genoemde *casestudies* komen overeen met Kester's *scripted encounter* model. De kunstpraktijk is door de kunstenaar in gang gezet met een vooraf bepaalde 'ontmoeting'. (Finkelpearl 2013, 4)

'Groeten van Geerweg' en **'OpTrek Binckhorst'** komen overeen met de samenwerkingsvorm *de-authorized dialogical collaboration.* Bij beide *casestudies* wordt duidelijk dat de samenwerking gelijkwaardig is en door het aangaan van de dialoog tot stand komt. De deelnemers krijgen een stem in de ontwikkeling en uitvoering. Alhoewel er sprake is van gedeelde verantwoordelijkheid, blijft de kunstenaar eindverantwoordelijk. Bij deze vorm van participatieve kunstpraktijken is sprake van empowerment.

Finkelpearl beziet de samenwerkingsvormen vanuit het perspectief van de kunstenaar, die ofwel sterk bepalend is en de inbreng van deelnemers helder afbakent, ofwel het proces en product in dialoog met de deelnemers vaststelt. Onderzoeker Vera John-Steiner formuleert vormen van samenwerking bezien vanuit de deelnemers. Ze onderscheidt de vormen *complementary collaboration* en *integrative collaboration* (John-Steiner 2000, 110, in Roberts 2009, 38) Er is sprake van *complementary collaboration*, wanneer elke deelnemer met zijn of haar specifieke opleiding, vaardigheden en persoonlijke kwaliteit een bijdrage levert aan de productie van het uiteindelijke kunstwerk. Deze vorm van samenwerken zien we terug in de *casestudy* **'OpTrek Binckhorst'**, waar de deelnemende ondernemers vanuit hun specifieke kennis en kwaliteiten een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van het gebied en bij **'Groeten van Geerweg'**. John-Steiner spreekt van *integrative collaboration* als de participanten een gedeelde visie ontwikkelen en streven naar een gezamenlijke stem (John-Steiner 2000, 110, in Roberts 2009, 38) Dit komt eveneens tot uitdrukking bij de *casestudy* **'OpTrek Binckhorst'**, waar kunstenaar **Lindemann** met de betrokken ondernemers een gezamenlijke visie op het gebied heeft ontwikkeld en de aanpak om die uit te dragen. Bij **'Groeten van Geerweg'** is het de belangrijkste doelstelling om de wijkbewoners weer een gezamenlijke trots op de wijk te laten uitstralen. De kunstenaar vormt met de deelnemers

een tijdelijke *community of practice* die een gezamenlijke visie over de wijk ontwikkelt. Die gezamenlijke visie komt tot uitdrukking in de door de buurtbewoners zelf onder begeleiding van de kunstenaar ontwikkelde wijktour, waarin ze zelf een aandeel hebben en die bovendien door henzelf gepresenteerd wordt. Daarvoor worden de specifieke kwaliteiten van de participerende wijkbewoners ingezet. Deze twee voorbeelden laten zien dat er in één kunstpraktijk sprake kan zijn van zowel een *complementary* als *integrative collaboration*. In dit onderzoek betreft het vooral de procesgerichte kunstpraktijken waarbij sprake is van de gecombineerde samenwerking.

Bij de objectgerichte kunstpraktijk **'Stof tot Nadenken'** vindt de samenwerking op een andere wijze plaats. De deelnemers committeren zich aan de visie en het ontwerp van de kunstenaar en voeren de gedetailleerde borduuropdracht volgens de gegeven instructies uit. Bij deze kunstpraktijk is sprake van een zogenaamde *collaboration of convenience.* (Roberts 2009, 37) Ook deze vorm van samenwerken wordt vanuit het perspectief van de kunstenaar gezien. Van een dergelijke vorm van 'doelgerichte samenwerking' is sprake bij het ontbreken van technische expertise bij de kunstenaar, of wanneer de schaal of het concept van het werk het noodzakelijk maakt, dat een aantal mensen voor de productie moet samenwerken. In het geval van **'Stof tot Nadenken'** is het noodzakelijk voor de kunstenaar om met een groep borduursters samen te werken, om de honderdachttien stoelzittingen in een beperkte tijd te kunnen voorzien van met de hand geborduurde details. Het lijkt de kunstenaar echter niet alleen maar te doen om de doelgerichtheid. De achtendertig borduursters onderstrepen met hun borduurwerk namelijk de verbinding van de Oude Kerk met de omgeving. Ook streeft de kunstenaar een educatief doel na: het onder de aandacht te brengen en weer in gebruik nemen van de Lunéville-techniek.

Bij **'DNA Charlois'**, onderdeel van **Wandschappen** zou eveneens gesproken kunnen worden van een *collaboration of convenience*, wanneer de producten met een traditionele, specifieke ambachtelijke achtergrond vanuit de diverse culturen vervaardigd worden. Het gaat daarbij niet alleen maar om *convenience.* Voor **Wandschappen** is het leveren van een bijdrage aan de werkgelegenheid van de wijk eveneens een belangrijk doel.

'Noorderling' is de enige *casestudy* waarbij geen sprake is van een van de drie genoemde samenwerkingsverbanden pur sang, al lijken er overeenkomsten met *collaboration of convenience.* Er is immers sprake van een 'doelgerichte samenwerking' met de wijkbewoners om door middel van hun verhalen en ervaringen het DNA van de wijk te kunnen ontrafelen.

Samenwerkingsverbanden kunnen dus vanuit het perspectief van de kunstenaar of van de deelnemer gezien worden. Uit de analyse kan geconcludeerd worden dat bij productgerichte participatieve kunstpraktijken met een lagere participatie van deelnemers vaker sprake zal zijn van *collaboration of convenience*. Dat vloeit voort uit de

sterke betrokkenheid en bemoeienis van de kunstenaar gericht op het kunstwerk als eindproduct. *Complementary* en *integrative collaboration* blijken meer gerelateerd aan de procesgerichte kunstpraktijken, waar deelnemers een bepalende rol hebben bij de inhoud en de uitvoering. Zij vormen het subject van de kunstpraktijk.

Uit de analyse van participatie en participatievormen wordt eveneens duidelijk dat zowel de kunstenaarsidentiteit als de persoonlijke identiteit van de kunstenaar van invloed zijn op de uiteindelijke vorm van participatie in de betreffende kunstpraktijk. Het roept de vraag op wat de redenen zijn voor kunstenaars om participatief te werken en welke invloed dat heeft op hun participatieve kunstpraktijken.

4.4 De kunstenaar en de keuze voor participatief werken

De bevraagde kunstenaars in mijn onderzoek geven verschillende redenen aan waarom ze participatief werken.[134] Uit de gegeven antwoorden blijkt duidelijk het *commitment* ten aanzien van het beroep, dat tijdens de opleiding of kort daarna is aangegaan.

De hoofdreden blijkt voor hen altijd de behoefte om samen te werken met 'mensen in de samenleving'. De kunstenaar koppelt daaraan zijn eigen doelstellingen. **Sara Vrugt** geeft bijvoorbeeld aan geïnteresseerd te zijn in het communicatieproces tussen mensen: hoe we als mensen naar elkaar kijken en met elkaar omgaan. Het is het thema waar ze in haar autonome kunst en participatieve kunstpraktijken aan werkt.

Participatief werken blijkt een persoonlijke passie van de onderzochte kunstenaars te zijn en een bijna natuurlijke attitude. In de interviews tonen alle kunstenaars overduidelijk aan dat ze zich 'in hun element' voelen in hun betrokkenheid met de samenleving. Die betrokkenheid levert hen energie en input op voor hun kunstenaarspraktijk en kenmerkt zich door zowel een artistieke als morele noodzakelijkheid. Ze tonen aan niet met de rug naar de samenleving te willen staan, maar juist daarmee verbonden te willen zijn.

Al gedurende haar opleiding Modevormgeving toont **Vrugt** haar maatschappelijk bewustzijn. Ze is niet zozeer gericht op het maken van mode als wel op het gebruikmaken van mode om maatschappelijke fenomenen te laten zien.

> *[...] Ik zat op de kunstacademie in Den Haag en studeerde Mode en Textiel. Elk jaar was ik in een soort innerlijke strijd, zo van waarom studeer je in godsnaam mode? Ga iets doen om de wereld te redden en niet zoiets subtiels 'kleertjes maken'. Ik vond het echt belachelijk af en toe. Maar omdat ik mode benaderde als een soort conceptuele kleding om een verhaal te vertellen, kwam ik er toch ieder jaar wel weer uit en maakte ik een collectie om dat verhaal te vertellen.* (k1)

[134] Bron: interviews met de kunstenaars van de onderzochte casestudies.

Tabel 4.6 Classificatie kunstpraktijken en participatievormen kunstenaars en deelnemers

Kunstpraktijken en participatievormen kunstenaars en deelnemers											
Kunstpraktijk	**Type kunstpraktijk**	**Inhoud Hoge participatie**		**Inhoud Lage/geen participatie**		**Uitvoering Hoge participatie**		**Uitvoering Lage /geen participatie**		**Vorm van participatie**	
		Kunstenaars 0 Deelnemers x		**Kunstenaars 0 Deelnemers x**		**Kunstenaars 0 Deelnemers x**		**Kunstenaars 0 Deelnemers x**		**D**	**K**
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht	O		X		X		O		Integr	SE CoC
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht	X		O		X		O		Compl Integr	De-auth
'Noorderling'	**Objectgericht** en procesgericht	X	O			O		X		Compl	CoC SE
'Wandschappen/ DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht	O	X			X	O			Compl Integr	CoC SE
'OpTrek Binckhorst'	**Procesgericht** en objectgericht	O	X			X	O			Compl Integr	De-auth

Toelichting afkortingen:
SE = Scripted Encounter;
De-auth = de-autorished dialogical co-operation;
CoC = Collaboration of Convenience;
Compl = Complementary collaboration;
Integr = Integrative collaboration.

Het vertellen van het verhaal speelt bij haar werk dus een belangrijke rol. Ze werkt met haar participatieve kunstpraktijken vaak in buurten. *Dus ja, ik maak geëngageerde buurtkunst.* (k1)

Ze benadrukt dat ze daarbij trouw blijft aan haar kunstenaarsidentiteit:

> *[...] Kijk ik hou van groots en meeslepend. Dus ik maak mijn projecten in eerste instantie niet voor de mensen, zodat de mensen die meedoen iets te doen hebben, iets leuks, en er beter van worden. Dat is een bijeffect en inmiddels een belangrijk bijeffect, maar nog steeds niet het eerste uitgangspunt. Mijn eerste uitgangspunt is dat ik een mooi werk wil maken. En dat dat vaak, uiteindelijk niet kan zonder de input van al die mensen, dat is eigenlijk pas de volgende stap.* (k1)

Theatermaker **Marjet Roerink** heeft altijd de behoefte gehad om te werken met mensen in een 'vergeten' doelgroep, mensen die van nature niet in de aandacht staan. Bij deze kunstenaar komt nadrukkelijk haar empathie en compassie met de *'underdog'* naar voren en het geloof in *empowerment* van mensen.

> *[...] Ik geloof dat ieder mens een bijzonder verhaal en een talent heeft. Ieder mens heeft ergens een kracht en dat is wat ik al van jongs af aan geloof. Ik betrek ze bij activiteiten op een wijze die bij hen past en op een manier dat het die mensen een spotje geeft. Ik geef ze een spotje op datgene wat hen bijzonder maakt. En daarmee vergroot ik het zelfvertrouwen, geef ik mensen kracht.* (k2)

Sabrina Lindemann ('OpTrek Binckhorst') had tijdens haar academietijd al de wens om met mensen samen te werken. Er ontbrak echter nog een duidelijk beeld van de mogelijkheden. De eyeopener kwam na haar afstuderen als beeldend kunstenaar in 1997. Ze kwam in aanraking met een Braziliaanse en een Zwitserse kunstenaar die in Brazilië met hun projecten aantoonbaar invloed wisten uit te oefenen op de samenleving. Het bracht haar het besef,

> *[...] dat een kunstenaar kennelijk de kracht heeft bepaalde leemtes binnen de macht te kunnen innemen of daarin te komen om een bepaalde boodschap over te brengen.* (k7)

Dit inzicht was voor haar het beslissende moment om zich te gaan richten op participatieve kunstpraktijken.

De interesse van **Ivo van den Baar** (Wandschappen) is vanaf zijn academietijd (begin 1980) puur inhoudelijk gericht: *Kan een kunstenaar iets betekenen voor zijn omgeving?* Die interesse is versterkt toen hij zich rond 1980 in Charlois vestigde. De toenmalige wethouder bedong dat kunstenaars zich zouden inzetten voor de wijk in ruil voor betaalbare atelierruimtes. Als embedded kunstenaar is Van den Baar onderdeel van de wijk en zeer geïnteresseerd in en betrokken bij wat er in Charlois gaande is. Het levert

hem de onderwerpen voor zijn autonome kunstprojecten, maar ook voor participatieve kunstpraktijken. Hij formuleert het als volgt: *Kunst is een fundamenteel belangrijk onderdeel van de samenleving en moet gezien worden als een bron van onmisbare ideeën om de samenleving op weg te helpen.* (k7)

Voor de kunstenaars van **PS|theater** is het contact met de deelnemers en de mogelijkheid hen een andere kijk op de werkelijkheid te geven, hun belangrijkste drijfveer. Artistiek leider **Pepijn Smit** verwoordt het als volgt:

> *[...] Het gaat mij om de maatschappelijke waarden. Dat behelst zo ongeveer alle vragen waarvoor ik in ieder geval theater wil maken, om daar een antwoord op te vinden.* (k5)

De kunstenaars leggen een meer dan gewone belangstelling en nieuwsgierigheid voor mensen aan de dag in hun onderzoek naar het DNA van de wijk. Ze nestelen zich in de wijk om een duurzame relatie op te bouwen. De opgehaalde persoonlijke verhalen en ervaringen worden vertaald naar voor ieder herkenbare maatschappelijke waarden. Het is de basis voor de theatervoorstelling, waarmee ze de bewoners een spiegel voorhouden.

> *[...] Maar ik denk dat we met verhalen voelbaar kunnen maken wat de kwetsbaarheid is. Ik vind het als kunstenaar, zeg maar, mijn taak dat blikveld te verruimen, hoe wij als samenleving in elkaar zitten en waar het schuurt, of waar het vraagt naar meer of minder. Maar ook om te zien waardoor, hoe snel vooroordelen zich vormen.* (k5)

Participatief werken en de identiteit van de kunstenaar

Uit bovenstaande uitspraken wordt duidelijk dat participatief werken bij de onderzochte kunstenaars vanaf het begin van hun artistieke loopbaan ingebed was in hun kunstenaarsidentiteit. Bij nadere beschouwing van de in de Inleiding opgenomen *Taxonomy of work orientations*[135] kan worden gesteld dat deze kunstenaars hun werk meer als een roeping en carrière zien dan als een baan en maatschappelijke ladder. Het is hun intentie om door middel van kunst betekenis te geven aan het leven om daarmee een bijdrage te leveren aan de samenleving. Het samenwerken met anderen is daarbij onmisbaar. Bij deze kunstenaars gaat het om hun intrinsieke motivatie.

Een van de meest opvallende aspecten van de hier onderzochte kunstenaars is hun meer dan gewone interesse in en hun gerichtheid op mensen en hun gedrevenheid daaraan betekenis te geven. Voor deze kunstenaars volstaat de individuele kunstpraktijk niet of niet in voldoende mate voor een betekenisvol bestaan als kunstenaar. Zoals **Van den Baar** aangeeft:

[135] Zie voor het schema: hoofdstuk 1, pag. 22

[...] Ik word gek na een dag schetsen maken. Ik heb het gewoon nodig met anderen te werken. (k6)

Hij doelt daarbij ook op het samenwerken met andere kunstenaars en professionals.

Vrugt voelt na de afronding van een participatieve kunstpraktijk regelmatig de behoefte om alleen te werken. Desondanks is het resultaat toch vaak weer een participatief project. Ze kan kennelijk niet zonder de inbreng van participanten.

Participatief werken betekent een andere manier van werken met andere resultaten. Het vraagt om andere vaardigheden en kwaliteiten van de kunstenaar dan die welke gericht zijn op het artistieke en ambachtelijke proces. Het betreft voornamelijk vaardigheden die te maken hebben met het sociale aspect: contact maken en verbindingen tot stand brengen, samenwerken en communiceren. De kunstenaar moet eveneens in staat zijn om de vele aspecten van participatieve kunstpraktijken te kunnen managen. Het samenwerken met deelnemers en andere actoren houdt ook risico's in voor de kunstenaar. Bij voorbeeld risico's ten aanzien van de kwaliteit van het proces en het eindresultaat of het product.

Welke risico's worden door de ondervraagde kunstenaars zelf gezien of ervaren in hun participatieve kunstpraktijken? Is er sprake van identiteitskwesties die een aanpassing van hun kunstenaarsidentiteit noodzakelijk maken?

Risico's voor de kunstenaar bij participatief werken

Op de vraag naar risico's van participatief werken antwoorden alle ondervraagde kunstenaars dat ze participatief werken niet lastig te vinden. Wel geven ze aan dat er altijd wel 'uitdagende' momenten zijn te benoemen. Voor de drie theatermakers van **PS|theater** geldt bijvoorbeeld dat ze niet zozeer het samenwerken lastig vinden, maar dat ze het als een probleem ervaren hun visie op de artistieke en ambachtelijke kwaliteit met deelnemers te delen. Het lijkt hier voornamelijk het abstractieniveau te betreffen. Het bleek bijvoorbeeld niet eenvoudig om de deelnemers uit te leggen wat 'theater' in kan houden en hoe het ingezet zal worden in de wijk.

Vrugt ziet als risico vooral het kwaliteitsniveau van het uiteindelijke kunstproduct. Over haar lastige momenten bij **'Stof tot Nadenken'** zegt ze:

[...] Ik heb soms al mijn diplomatieke capaciteiten moeten inzetten om mensen af te remmen in hun overmatig enthousiasme en daardoor eigenlijk niet meer kijken naar het geheel. Mensen kunnen vaak, als ze er eenmaal inzitten, geen afstand nemen. (k1)

Het eindresultaat van de kunstpraktijk is niet zoals ze zich die persoonlijk had voorgesteld. In het licht echter van het gehele proces kan ze het naar zichzelf verantwoorden en onderkent ze het betekenisvolle ervan.

[...] Als ik nu elke stoel los bekijk dan zitten er zeker stoelen bij waarvan ik zeg, nou dat had van mij niet zo gehoeven. Maar als ik dan bedenk wat eraan vooraf is gegaan en hoe het tot stand is gekomen, dan kan ik het naar mezelf toe wel verantwoorden. (k1)

Vrugt is zelfbewust over haar kwaliteitsnormen en is zich ervan bewust dat ze daarin een zekere mate van flexibiliteit moet hebben. Desondanks heeft ze door haar perfectionistische instelling moeite met het loslaten van die normen.

Van de theatermakers van **PS|theater** ziet **Smit** als de grootste risico's voor de kunstenaar het delen van verantwoordelijkheid met deelnemers ten aanzien van het eindresultaat en de samenwerking met andere *stakeholders* in het project. In mindere mate ziet hij risico's in de artistieke kwaliteitseisen aan het proces en het product, het samenwerken met mensen met vele visies en het motiveren van mensen om te participeren. **Rian Evers** ziet als risico's de politieke afwegingen die bij een projectopdracht naar voren kunnen komen en het samenwerken met mensen met vele visies.

Het motiveren van mensen om te participeren in de kunstpraktijk ervaart **Tijs Huis** als het meest risicovol voor kunstenaars. De drie theatermakers blijken een wisselend, maar realistisch beeld te hebben van de mogelijke risico's van participatief werken. Uit hun aanpak van participatieve kunstpraktijken komt duidelijk naar voren dat **PS|theater** een veilige weg gekozen heeft door de participatie van de deelnemers te beperken tot het onderzoek naar de 'inhoud' van de wijk. Bij de theatermakers staat het zelf ontwikkelen van een professionele en kwalitatief hoogwaardige muziektheatervoorstelling op de voorgrond. De visie van **PS|theater** heeft als kern het onderzoeken hoe mensen met elkaar samenleven en dit vertalen in artistiek sociale projecten met als bron de verhalen van de mensen. Bij **PS|theater** gaat het duidelijk niet om politiek activisme of paternalistische idealen maar om burgers op een andere manier naar hun samenleven te laten kijken.

Van den Baar benoemt *gentrification* als een van de grootste risico's voor *embedded* kunstenaars zoals hij. Door hun kunstpraktijken ontstaat verbetering en opwaardering van de omgeving met onder andere huurverhogingen als gevolg, waardoor kunstenaars zelf vaak niet meer in staat zijn zelf de huur te betalen.[136] Voor de samenwerking met wijkbewoners ziet Van den Baar vooral als risico dat gemaakte afspraken niet worden nagekomen of dat een kunstpraktijk te ambitieus blijkt te zijn. Beide genoemde risico's zijn de reden dat hij recent een kunstpraktijk heeft stopgezet, waarvoor hij door wijkbewoners was uitgenodigd. Hij benadrukt dat het scheppen van helderheid in de communicatie en het nakomen van afspraken een van de belangrijkste zaken is in een participatieve kunstpraktijk. Als risico ervaart hij ook het geringe aantal beschikbare mensen met de juiste ambachtelijke vaardigheden om de kwaliteit van de designpro-

[136] Van den Baar geeft aan dat in Charlois die angst voor *gentrification* ongegrond is, aangezien de bebouwing van de wijk zich daar niet toe leent. De uitspraak is gedaan rond 2010 door een toenmalige manager van woningbouwvereniging Woonstad tijdens een discussie over dit onderwerp met een groep kunstenaars uit Charlois.

ducten te garanderen. Voor zijn kunstenaarspraktijk ziet hij ook als risico dat de innovatieve en vooruitstrevende wijze waarop zijn collectief **'DNA Charlois'** bezig is, niet altijd gehoor vindt bij subsidiegevers. Een aanvraag bij het Fonds Cultuurparticipatie in Utrecht, om hedendaags cultureel erfgoed te gebruiken voor het ontwikkelen van hedendaags design werd afgewezen. Het Fonds gaf aan dat het niet strookte met hun omschrijving van cultureel erfgoed, dat gericht is op het specifiek Nederlandse culturele erfgoed. **Van den Baar** benadrukt dat het een gemiste kans is. In Charlois ligt het erfgoed van dertig jaar migranten:

> *[...] En dat is waar je over 50 jaar van denkt: shit! Ze snapten me wel, maar ze konden het niet in hun doelstellingen kwijt.* (k6)

Inmiddels is door de overheid en een zestal Fondsen een verruiming van mogelijkheden geboden waar dit soort aanvragen wel gehonoreerd kan worden.[137]

Voor **Roerink** lijkt het grootste risico te zijn, dat ze niet de vrijheid krijgt bij het ontwikkelen en het uitvoeren van een kunstpraktijk. Ze werkt altijd samen met een artistiek team en hecht eraan dat zelf samen te stellen.

> *[...] Dat is mijn aanpak. Ik werk niet alleen. Ik geloof in mensen die ik ondertussen verzameld heb met talent op het gebied van muziek, tekst, dans noem maar op en de fotografie.* (k2)

Ze vindt het belangrijk dat ze dezelfde opvattingen en normen en waarden centraal stellen. Dat houdt voor haar in, dat in de kunstpraktijk de deelnemende burgers centraal staan en niemand uitgesloten wordt. Het proces is belangrijker dan het product. Theater is voor haar een middel om mensen te sterken in hun zelfvertrouwen en in hun eigen kracht te zetten.

Het grootste risico voor **Lindemann** is dat ze als *urban curator* of *urban catalyst*, zoals ze zich recentelijk noemt, niet onafhankelijk kan opereren. Om die reden heeft ze zich niet inhoudelijk en financieel verbonden aan de overheid of een projectontwikkelaar. Zo kan ze in overleg en samenspraak met andere partijen, zoals de gemeente Den Haag, vrijelijk handelen naar de wensen en behoeften van de Binckhorst. Voor haarzelf betekent het dat ze voortdurend afhankelijk is van subsidies en geen vast inkomen heeft. **Lindemann** hecht in hoge mate aan interactie en samenwerking:

> *[...] Ik zeg altijd, ik kan het niet alleen, we kunnen het alleen maar samen. Er zijn altijd dingen die anders lopen, je hebt immers met mensen te maken. Alle menselijke dingen die in relaties naar boven kunnen komen, komen dan natuurlijk ook boven, maar daarmee moet je willen dealen.* (k8)

[137] Het betreft het tijdelijke, uit zes Fondsen samengestelde Fonds Art of Impact, dat eind 2016 is beëindigd. Aanvragen voor impactprojecten kunnen nu bij de afzonderlijke Fondsen gedaan worden. www.art-of-impact.nl

Ze ervaart dat niet als risico, maar als onderdeel van het samenwerken. Het stelt eisen aan de flexibiliteit van de kunstenaar, maar *'dat hoort bij het proces. Als je echt iets wilt....'* (k7)

Uit het bovenstaande wordt duidelijk dat alle kunstenaars beseffen dat participatief werken voor hen risico's met zich meebrengt. De risico's lopen uiteen van een mindere kwaliteit tot het niet autonoom kunnen handelen als kunstenaar en het samenwerken met veel verschillende mensen. Desondanks vormt participatief werken een belangrijk of zelfs het belangrijkste onderdeel van hun kunstenaarspraktijk.

De vraag is hoe kunstenaars en deelnemers de participatie in de onderzochte kunstpraktijken ervaren. Is er sprake van positieve en minder positieve aspecten? Hebben kunstenaars daadwerkelijk te maken met risico's bij het participatief werken?

Ervaringen van kunstenaars en deelnemers met participatief werken

Aan de kunstenaars zijn enkele stellingen over participatief werken voorgelegd, die te maken hebben met hun aanpak en werkwijze binnen de kunstpraktijken en eventuele problemen die daarbij zijn opgetreden. Ook is de vraag gesteld wat ze door middel van participatief werken wilden overbrengen aan deelnemers. De deelnemers hebben gelijkwaardige stellingen voorgelegd gekregen over hun ervaringen bij de samenwerking met de kunstenaars en wat ze ervan opgestoken hebben.[138]

Vrugt ('Stof tot Nadenken') ziet haar eigen enthousiasme voor de kunstpraktijk als een belangrijk aspect om mensen te motiveren en op laagdrempelige manier contact te maken. Ze heeft geoefend om zich zo snel mogelijk de namen van deelnemers eigen te maken zodat de deelnemers zich gehoord, gezien en gewaardeerd voelt. Dit wordt door de deelnemers bevestigd.

Vrugt vindt het belangrijk om mensen haar kwaliteiten en deskundigheid als kunstenaar te laten zien.

> *[...] Ik probeer tegelijkertijd mijn werk zo te doen dat mensen er een beetje van onder de indruk zijn, of er bewondering voor hebben, maar dat het ook toegankelijk is, omdat ze zien dat de mogelijkheid bestaat er deel van de worden er een bijdrage aan te kunnen leveren.* (k1)

Ze toont hiermee haar inlevingsvermogen en haar vermogen om de deelnemers te motiveren.

Haar respectvolle en empathische houding naar de deelnemers vinden we eveneens terug in de honderdachttien verschillende ontwerpen voor de stoelbekledingen. De oorspronkelijke bedoeling was om één ontwerp te maken en de beschikbare tijd was krap. Echter:

> *[...] Ik wilde graag zoveel mogelijk laten zien van wat er aan input geleverd was, om aan al die verhalen recht te doen...* (k1)

[138] De stellingen voor kunstenaars en deelnemers zijn terug te vinden in bijlage 3 en 4

De interactie met **Vrugt** wordt door de deelnemers als bijzonder en inspirerend ervaren. Ze geeft hen als kunstenaar een kijkje in het artistieke proces door hen deelgenoot te maken van het ontwerpproces van de stoelbekledingen. Een van de deelnemers zegt hierover:

> *[...] De interactie met Sara vond ik heel inspirerend, ze laat zien hoe ze tot een bepaald idee of vorm komt. Dat had ik nog nooit zo gezien. Je leert dus ook iets over het werkproces van een kunstenaar, erg interessant.* (dd13)

Tijdens het werken gaat **Vrugt** de dialoog aan met de deelnemers over het maken van keuzes bij het borduurproces.

> [RV Een borduurster zegt:] *Dan neem ik zwart dan groen dan geel en dan oranje...En dan zien ze mijn gezicht al.... Oh nee!! [...] Ik heb soms al mijn diplomatieke capaciteiten moeten inzetten om mensen af te remmen in hun overmatig enthousiasme waardoor ze eigenlijk niet meer kijken naar het geheel.* (k1)

De vrije ruimte voor de deelnemers in deze kunstpraktijk is gering, maar blijkt ruim voldoende, door de omvangrijke bijdrage die zij mogen leveren aan een belangrijk onderdeel van het kunstwerk.

> *[...] Het was mogelijk om onze eigen creativiteit te benutten. Maar wel binnen een bepaalde ruimte. Ik denk dat iedereen deze basis nodig had.* (d1)

Vrugt behandelt de deelnemers als (bijna) gelijkwaardig, zoals ze zelf aangeeft. Toch is het voor iedereen duidelijk dat zij 'de baas' is en als kunstenaar de eindverantwoordelijkheid draagt. De autoriteit van de kunstenaar wordt door de deelnemers erkend.

> *[...] De manier waarop de kunstenares met de mensen omging, was heel bijzonder. Ze is de baas, dat is duidelijk voor iedereen. Maar we kregen ruimte om een mening te geven, onze eigen creativiteit te laten zien.* (d1)

Het is vooral de persoonlijkheid van de kunstenaar in combinatie met haar artistieke kwaliteiten die gewaardeerd wordt door de deelnemers.

> *[...] Wat zeer waardevol is bij deze kunstenaar is dat zij over artistieke en sociale kwaliteiten beschikt waardoor ik me als deelnemer erg uitgenodigd en gezien voel.* (dd5)

> *[...] Complimenten voor Sara, hoe ze altijd rustig en geduldig bleef.* (dd3)

Het hoort bij de aanpak van **Roerink**, dat ze open in een project stapt en alle informatie, anekdotes en verhalen vanuit de context opzuigt. Zo vormt ze zich een beeld van

datgene wat er speelt en datgene wat gewenst wordt. Ook het samenwerken met een artistiek team hoort bij haar aanpak. Het gaat om het vinden van de juiste vorm voor de betreffende kunstpraktijk.

> *[...] Ik weet dat ik door allerlei fases zal gaan in een proces, maar door trouw te blijven aan mijn eigen ik, weet ik dat het goed komt. Door alles wat ik in de loop der jaren heb geleerd, heb ik een soort stevigheid ontwikkeld...* (k2)

Door deze 'stevigheid' weet ze hoe ze mensen kan bereiken en een betekenisvol proces in gang kan zetten. **Roerink** stelt mensen centraal in haar kunstpraktijken. Ze weet op een zeer toegankelijke wijze contacten te leggen en mensen aan zich te binden. Op deze wijze streeft ze ernaar het beste uit iedereen te halen. Voor haar is iedereen gelijkwaardig. Door haar enthousiasme en betrokkenheid weet ze deelnemers te stimuleren in de samenwerking en het in gang zetten van hun eigen ontwikkeling.

Ook bij de Geerwegbuurt weet **Roerink** in korte tijd verbinding te maken met de wijk en haar bewoners. Vooral haar persoonlijke enthousiasme en betrokkenheid wordt door de wijkbewoners als bijzonder ervaren. Ze voelen zich daardoor geaccepteerd, gehoord en tevens gerespecteerd.

> *[...] Nou alleen haar persoonlijkheid al, ze is zo innemend, zo sociaal, nou ja, ik kan het niet uitleggen – ze is zo geweldig, zo'n geweldige vrouw, onvoorstelbaar. En [...]toen we haar zagen was het eerst even aftasten en toen was er een klik. Gelijk! We wilden haar hier houden! Allemaal hoor! Niet alleen ik!* (d3)

De betrokken wijkbewoners benadrukken, dat **Roerink** naar hen toe steeds duidelijk is geweest over hun inbreng:

> *[...] Nee, dat kwam er altijd weer bovenop te liggen, dat wij het verhaal hebben te vertellen en dat zij de begeleiding was. Marjet heeft ons veel invloed gegeven op het proces en eindresultaat van het project.* (d2)

Ze geven aan dat het mede te maken heeft met de instelling van **Roerink**. Een van de deelnemers verwoordt het als volgt:

> *[...] Sommige mensen, daar zeg je niks tegen* [RV bepaalde zaken] *maar bij haar kon je gemakkelijk wat zeggen. Er zat geen muur tussen ons en als er geen muur zit, dan kan je gemakkelijk communiceren. Dat ligt ook aan haar kwaliteiten, dat ze heel gemakkelijk is. Dat kun je natuurlijk niet zo weergeven, dat moet je voelen.* (d2)

Uit de uitspraken wordt duidelijk dat **Roerink** op gelijkwaardige wijze met de deelnemers samenwerkt. Beide deelnemers benadrukken dat door de kunstpraktijk de saamhorigheid in de buurt een boost heeft gekregen. Een van hen vertelt, dat ze door het

project weer *in de wereld is gekomen*. (d3) Daarmee bedoelt ze dat ze weer activiteiten in de buurt is gaan ondernemen, in plaats van alleen maar thuis te zitten en in contact te zijn met familie. Het is opmerkelijk dat **Roerink** door de deelnemers niet gezien wordt als kunstenaar maar meer als 'iemand die sociaal werk doet'. Dat heeft onder meer te maken met het feit dat de kunstenaar het woord 'kunst' niet meer heeft gebruikt toen duidelijk werd dat de wijkbewoners niets met kunst te maken wilden hebben. Ook de doelstelling van de kunstpraktijk en de identiteit van de kunstenaar hebben een rol gespeeld. Het sociale aspect staat bij deze kunstenaar boven het kunstaspect.

Van den Baar (Wandschappen/DNA Charlois) geeft aan geen specifieke aanpak te hebben. Wel benadrukt hij dat *hoe autonomer het beeld is, dat je wilt maken als kunstenaar, des te lastiger het is om de mensen daarin te betrekken.* Het komt er dan volgens hem op neer om *met een heel goed en helder verhaal te komen, om hen duidelijk te maken dat het belangrijk is dat ik met hen samenwerk. Iedere kunstpraktijk vraagt om een andere aanpak*. (k6)

Bij nadere beschouwing zie ik in zijn werkwijze een bepaalde kernaanpak terug. Afhankelijk van de context zoekt de kunstenaar contact met die burgers of stakeholders in de wijk, die op de een of andere wijze bij het onderwerp betrokken zijn of die de nodige informatie kunnen geven: *[...] en dan is het een kwestie van aanbellen aan de deuren*, zo geeft hij aan.

De betrokkenheid van **Driessens & Van den Baar** bij de wijk is groot, aldus de geïnterviewde wijkbewoners. Waar mogelijk worden wijkbewoners bij hun productiebedrijf of bij een van hun kunstpraktijken betrokken. De uit Afghanistan afkomstige Fahranaz is enige tijd werkzaam geweest in het designproductiebedrijf van **Wandschappen**. De persoonlijke betrokkenheid en de stimulerende begeleiding van **Driessens & Van den Baar** heeft ze als plezierig en verrijkend ervaren. De verschillende werkzaamheden die ze heeft uitgevoerd bij **Wandschappen** en de gesprekken met de kunstenaars hebben haar aan het denken gezet over haar persoonlijke kwaliteiten en mogelijkheden. Het heeft haar toekomstplannen veranderd. Ze wil een eigen bedrijfje beginnen, dat verder gaat dan alleen mode.

Wandschappen staat ook open voor de ondersteuning van kunst- en cultuurinitiatieven van wijkbewoners. De Charloise dichteres Rieneke wil haar gedicht *Chaos* een plek geven op een gevel in de wijk. Ze benadert **Van den Baar** om haar daarbij te ondersteunen. Hij regelt in overleg met haar alle belangrijke stappen in het proces en zorgt ervoor dat het originele ontwerp zo min mogelijk wordt aangetast:

> *[...] Hij staat altijd achter je. Want ik vind Ivo ook wat mij betreft een steun in de rug hoor. Want zonder hem, dan had ik dat denk ik niet voor elkaar gekregen.* (d9)

Na dit project stimuleert hij haar om verder te gaan met haar ideeën en de uitwerking daarvan. Uit beide interviews blijkt dat **Van den Baar** zich empathisch, respectvol en facilitair opstelt naar degene met wie hij samenwerkt. Het financiële aspect blijkt voor

hem geen hoofdrol te spelen. Bij 'Truien van Loes' gaat het hem om de persoon van Loes en is het zijn doel om de truien zodanig in de schijnwerpers te zetten, dat ze ten behoeve van haar verkocht worden.

De theatermakers van **PS|theater** hebben proefondervindelijk een aantal manieren of 'tactieken' ontwikkeld die ze bij hun kunstpraktijken inzetten. Deze tactieken worden door de kunstenaars ingezet om contact te maken met burgers, maar ook om burgers onderling met elkaar in contact te brengen. De kunstenaars tonen flexibiliteit bij het toepassen van de tactieken. Door te reflecteren op de vraag of de juiste informatie is verkregen, wordt de inzet van de tactieken beoordeeld. Waar nodig vindt er een aanpassing of toevoeging plaats, zoals noodzakelijk is gebleken bij **'Noorderling'**. Het is voor hen duidelijk geworden dat iedere kunstpraktijk verschillend is en om een eigen specifieke contextgerichte aanpak vraagt.

> *[...] Ik ben heel blij dat we die stap hebben gezet en niet zijn doorgegaan op iets wat in een andere wijk kennelijk goed werkte en daar halsstarrig aan vasthouden, maar dat we weten te reageren met het werk wat we doen op thema's die we vinden op zo'n plek.* (k5)

Uit de interviews wordt duidelijk dat de buurtbewoners het verblijf van de theatermakers in de wijk gewaardeerd hebben, evenals de manier waarop ze hun informatie hebben verzameld. Ook het feit dat deze informatie daadwerkelijk is gebruikt in de muziektheatervoorstelling wordt door de betrokkenen zeer op prijs gesteld. Er is vooral waardering voor de manier waarop de theatermakers zich betrokken, zonder vooroordelen hebben opgesteld, en de manier waarop ze de verschillende visies en meningen die ze hebben gehoord en gezien hebben weten te verwerken in hun voorstelling. De deelnemers voelen zich daardoor gehoord en geaccepteerd. Selma, een van de betrokken wijkbewoners, is een in Nederland geboren Turkse. Ze vertelt het volgende:

> *[...] Vooral in deze buurt heb je een grote kloof tussen Nederlander - allochtoon, Nederlands, Turks, Marokkaans. En Rian heeft dat* (RV in haar liedteksten) *heel goed verwoord.* (d7)

Selma vindt het heel bijzonder wat **PS|theater** in deze wijk heeft gedaan. Ze woont sinds een jaar in Leiden en ze ervaart een kloof tussen de verschillende culturen die ze elders niet heeft ervaren. Deze wijkbewoonster heeft goed in de gaten wat de werkwijze is van de theatermakers:

> *[...] Zij* [Rian] *is een echte kunstenaar, want zij kan in alle dingen eigenlijk haar woord naar voren brengen. Algemeen maken, dus niet alleen van dat zijn islamieten, dat zijn berbers, nee, maar het op haar eigen manier vertellen [...] Ze is niet racistisch, ze vertelt precies wat jij probeert te zeggen.* (d7)

Selma vat hiermee precies het doel samen van hetgeen de theatermakers met hun voorstellingen beogen, namelijk het persoonlijke in algemene waarden samenvatten op een zodanige wijze dat het voor ieder herkenbaar is.

Muziekschoolleider Maarten heeft op verzoek van de theatermakers zijn kleinschalige wijkmuziekschool ter beschikking gesteld voor de voorstelling en verzorgt tijdens het bezoek voor muziekoptredens van leerlingen en bandjes uit de wijk. Hij is enthousiast over de aanpak van **PS|theater**. Het in elkaar over laten gaan van liedjes (Turks en Nederlands) was voor hem een eyeopener evenals deze vorm van theater, gebruik makend van de ruimte in de wijk zelf. De inhoudelijke boodschap van de voorstelling, dat niet de verschillen tussen mensen, maar juist de overeenkomsten benadrukt moeten worden, is wat hem betreft duidelijk overgekomen. Het is hem tijdens de voorstelling opgevallen dat veel blanke Kooibewoners

> *[...] toch best wel redelijk genuanceerd waren over mensen uit andere culturen, maar ergens wist je dat wel.*[139] (d6)

Hij benadrukt dat de samenwerking met de theatermakers goed is verlopen. Wel geeft hij aan dat hij enige moeite heeft gehad met de communicatie over de voorstellingen en de rol van de muziekschool en ook de snelheid waarmee de theatermakers zaken geregeld wilden hebben.

Lindemann ('OpTrek Binckhorst') verbindt zich vanaf het begin heel intensief met een wijk of gebied als ze daar mogelijkheden in ziet. Zoals ze zelf aangeeft:

> *[...] Of ik woon er al of ik ga er mijn kantoor* (RV mobiel kantoor OpTrek) *neer zetten.* (k7)

Dan volgt er een fase van kennismaken en inventariseren van de context. Ze onderzoekt het gebied op potenties en kwaliteiten en voert gesprekken met mensen met verschillende achtergronden over wat hen beweegt, wat hun persoonlijke kwaliteiten en wensen zijn in relatie tot het gebied. Vanuit deze groep mensen wordt vervolgens een netwerk gevormd. Het proces begint voor **Lindemann** dus met het opbouwen van een netwerk in een gebied of wijk. Vandaaruit ontstaan vaak de eerste ideeën en initiatieven. De geïnterviewde ondernemers uit de Binckhorst geven aan content te zijn met de aanpak van **Lindemann**. De passie die ze tentoonspreidt vinden ze bewonderenswaardig. Door haar positieve houding, betrokkenheid en inventieve manier van werken wordt ze als een voorbeeld gezien. Een van haar belangrijkste kwaliteiten is het leggen van contacten en het verbinden van mensen in netwerken. Dit heeft onder andere geleid tot de maandelijkse netwerkborrel met *pitches* van ondernemers. Uit dit

[139] Deze constatering komt eveneens naar voren uit de interviews die **PS|theater** met bewoners heeft gehouden.

netwerk komen regelmatig nieuwe ideeën voor producten en activiteiten voort. Een van de ondernemers ziet dat **Lindemann** het financieel niet gemakkelijk heeft en zegt bewondering te hebben voor haar instelling:

> *[...] Ze leeft van subsidies. [...] ze moet regelmatig de broekriem aanhalen en het is onvoorstelbaar met wat voor passie ze doorgaat. [...] Ze gaat iets doen en dan kijkt ze wat er binnenkomt en wat er overblijft en daar leeft ze van. Is het niks, dan is het zo, en blijven er wat centen over... Ze is altijd gelukkig ermee. De wereld zit te veel in de hebzucht van de mensen en haar instelling springt er tussenuit. Ik wou maar dat veel meer mensen die instelling hadden.* (d10)

De ondernemers merken dat haar aanpak succesvol is en dat er sprake is van vooruitgang. De samenwerking gaat werken en dat resulteert in meer bekendheid van het gebied en meer aandacht vanuit de gemeente voor de organische ontwikkeling. Het stimuleert ondernemers om zelf ook anders naar de omgeving te kijken en initiatieven te ontwikkelen.

> *[...] Je bent ook met de omgeving bezig, we proberen aan alle kanten mee te denken. [...] in samenwerking met de gemeente zullen bij een aantal bedrijven hele bijzondere kunstvoorwerpen voor de deur gezet worden. En daar kun je ook weer acties op zetten als fietstochten, wandeltochten langs alle bedrijven en kunstvoorwerpen. Dus ja, het heeft wel een soort aanjaageffect.* (d11)

De ondernemers hebben oog voor de bijzondere aanpak van de kunstenaar. Een van de hen zegt daarover:

> *[...] Ze legt verbindingen op een kunstzinnige manier en dat sprak me eigenlijk al gelijk aan. Het is een unieke* (RV vorm van) *kunst wat ze doet, [...] de mooie dingen van bedrijven verbinden. Ja, ik zag dat gelijk al als kunst.* (d10)

De waardering en het enthousiasme voor de succesvolle artistieke denk- en werkwijze van **Lindemann** voert de boventoon:

> *[...] Haar ongelofelijke ambitie om van niets iets te maken. De doortastendheid waarmee ze aan de slag blijft met het zoeken naar dingen die ze zou kunnen inzetten om dit gebied zichtbaarder, leefbaarder, herkenbaarder te maken, dat is gewoon top-waardering. Dat is gewoon een drive die er in zit, die is gewoon geweldig.* (d11)

Toch wordt er ook met een kritische ondernemersblik naar de kunstenaarsaanpak gekeken. Een van de ondernemers heeft als kanttekening dat **Lindemann**, door haar idealistische insteek, niet altijd de realiteit van het harde ondernemerschap onder ogen

ziet. Daarmee bedoelt hij dat er 'een dagelijkse commerciële boodschap gedaan moet worden om overeind te blijven'. Vanuit het ondernemersnetwerk zijn bijvoorbeeld succesvolle proeven gedaan met het bakken van brood met de restproducten van het door henzelf ontwikkelde en geproduceerde bier 'Binckse Belofte', en met het kweken van champignons. Het vinden van een producent blijkt uiteindelijk een leuk en goed idee om na te denken over circulaire economie, maar

> *[...] Dan moet je wel het resultaat wat het oplevert een plaatsje geven. Het is gewoon zonde dat er zoveel mensen tijd en energie in hebben gestoken en vervolgens gebeurt er niets mee.* (d11)

Hij is van mening dat **Lindemann** meer aandacht moet hebben voor de samensmelting van het artistieke met het commerciële.

> *[...] Het is nodig je als kunstenaar te realiseren dat er een commerciële wereld is waar je uiteindelijk in terecht komt en die je nodig hebt om je product weg te zetten. En omgekeerd heb je de commerciële wereld die soms afhankelijk is van personen als Sabrina die met waanzinnige ideeën de Binckhorst in de breedte beter zichtbaar wil maken en daar producten voor bedenkt of initieert door contacten die ze legt. Dat is hartstikke goed, alleen dan moet dat uiteindelijk wel samen opgaan.* (d11)

De artistieke denk- en werkwijze van de kunstenaar botst hier met de meer pragmatische ondernemershouding.

Concluderend kunnen we stellen dat de eerste fase van de kunstpraktijken in alle gevallen bestaat uit een grondig onderzoek van de kunstenaars naar de context van de kunstpraktijk. Ze kiezen voor een *bottom-up* aanpak door contact te leggen met bewoners of ondernemers en hen te bevragen over hun ervaringen met de betreffende leef- of werkomgeving. De verkregen informatie is cruciaal voor het leggen van doelmatige en betekenisvolle verbindingen binnen de context. In alle gevallen tonen de kunstenaars een meer dan gebruikelijke interesse in mensen. De kunstenaars blijken te beschikken over interpersoonlijke vaardigheden als respect en inlevingsvermogen. Deze interpersoonlijke vaardigheden van de kunstenaars worden door de deelnemers in hoge mate gewaardeerd, waarbij het kan gaan om eenvoudige zaken als de deelnemers vanaf het begin persoonlijk bij de naam te noemen, tot complexe, zoals het voeren van een dialoog over kunst. De deelnemers voelen zich daardoor gehoord en gerespecteerd.

Zoals **Vrugt** aangeeft over de verhouding tussen kunstenaar en deelnemers:

> *[...] Ja, dat is goed om te zeggen, het is bijna gelijkwaardig. Het is het niet, maar er zit ook niet veel tussen.* (k1)

Met de verkregen informatie, verhalen en anekdotes krijgen de kunstenaars zicht op de context en het probleem of vraagstuk wat speelt. Het geeft ze inspiratie voor het ontwerpen van een uitdagende kunstpraktijk, die aanspraak doet op de beleving van de deelnemers en op een betekenisvolle, maar overzichtelijke wijze de deelnemers betrekt. De kunstenaars nodigen de deelnemers op laagdrempelige wijze uit om binnen te treden in de artistieke wereld en deel te nemen aan het artistieke proces. Ze zijn in staat hen duidelijk te maken dat ze een betekenisvolle bijdrage kunnen leveren aan de kunstpraktijk.

De kunstenaars onderschrijven het belang van een goede communicatie naar de deelnemers. In een enkel geval blijkt de communicatie niet geheel vlekkeloos te zijn verlopen, maar het heeft geen weerstanden of klachten tot gevolg gehad. Bij de kunstpraktijk **'OpTrek Binckhorst'** blijkt de experimentele en laboratoriumgerichte werkwijze van **Lindemann** wrijving te veroorzaken bij de ondernemers, die voornamelijk op doeltreffendheid en financiële resultaten gericht zijn.

Uit alle kunstpraktijken blijkt dat de kunstenaars een hoge mate van gelijkwaardigheid nastreven in de omgang met de deelnemers. Toch is het voor de deelnemers duidelijk dat de kunstenaars de experts zijn en de eindverantwoordelijkheid dragen.

In participatieve kunstpraktijken wordt door de kunstenaar over het algemeen samengewerkt met burgers zonder of met minimale kunstervaring. Dat houdt onlosmakelijk in, dat het begrip 'kwaliteit' hier een andere invulling zal krijgen dan bij autonome kunst het geval is.

Duidelijk is geworden dat de hier gebruikte analyse-aanpak zich vooral richt op de correlatie tussen het type kunstpraktijk en de vormen van participatie daarbinnen, in relatie tot de identiteit van de kunstenaar. Een schema als het in de inleiding genoemde *Levels of participant engagement*,[140] gericht op participatie in musea, blijkt geen meerwaarde te bieden voor participatieve kunstpraktijken aangezien het slechts een oplopende hiërarchie van participatievormen betreft en niet ingaat op de artistieke component.

4.5 De rol en betekenis van kwaliteit in participatieve kunstpraktijken

Bij participatieve kunstpraktijken is kwaliteit een van de meest kritische aspecten waar kunstenaars mee te maken kunnen krijgen. Tijdens hun studie en aanvullend in de praktijk hebben ze een eigen artistieke identiteit ontwikkeld, waar kwaliteit een onderdeel van is. Artisticiteit en ambachtelijke vaardigheden behoren daarbij tot de belangrijkste. De uitdaging voor een kunstenaar die kiest voor een participatieve kunstpraktijk

[140] Zie hoofdstuk 1 p. 13

is enerzijds om burgers uit te nodigen en te motiveren tot deelname aan hun kunstenaarspraktijk (k1, k6) en anderzijds om een balans te vinden tussen de inhoud en de artistieke kwaliteit van de kunstpraktijk. Dat is geen eenvoudige opgave.

Uit zowel de gehouden interviews als uit de literatuur (Cleveringa and Van den Bergh 2015; Renshaw 2011; Matarasso 2013a) komt naar voren dat het nastreven van kwaliteit voor de kunstenaars een belangrijk aandachtspunt is. **Vrugt ('Stof tot Nadenken')** geeft het als volgt weer

> *[...] Ik wil niet in een ivoren toren zitten, maar ik wil ook geen knutselclub organiseren. Dus daartussenin. Het werk moet wel van het niveau zijn, maar de drempel moet laag zijn, de toegankelijkheid moet er wel zijn.* (k1)

Het betekent dat kunstenaars bij participatieve kunstpraktijken helder moeten hebben wat hun opvattingen en grenzen zijn van het begrip kwaliteit in het kader van hun kunstenaarsidentiteit.

In de kunstwereld blijkt er geen sprake te zijn van een eenduidig kwaliteitsbegrip. De kwaliteit van een eindproduct dat in participatie met deelnemers tot stand is gekomen, zoals een theatervoorstelling of een borduurwerk, zal vanzelfsprekend verschillen van die van de individuele, professionele kunstenaar. Kwaliteit is contextafhankelijk en hangt samen met het beoogde doel en de relevantie daarvan. De kunstenaar zal zich daarvan bewust moeten zijn en de uiteindelijk behaalde kwaliteit naar zichzelf toe moeten kunnen verantwoorden. **Vrugt** verwoordt dat als volgt:

> *[...] Omdat de details en de ondergrond* (RV voor de kerkstoelen) *al zo zijn ingevuld door mij, dan is het wel goed dat het zo gaat. Als ik naar het geheel kijk, dan ziet het er gewoon goed uit. En dat er dan dingen inzitten die niet mijn smaak zijn, dat is dan jammer. En dat er dingen in zijn die niet perfect zijn, technisch gezien...ja, dat is ook charmant.* (k1)

Een van de centrale aspecten in het samenwerkingsproces is de rol van de participatieve kunstenaar. Het blijkt van belang dat hij vanaf de eerste ontmoeting zowel zijn passie voor de kunstdiscipline aan de deelnemers overbrengt, als ook zijn kwalitatieve voorwaarden ten aanzien van de artistieke vormgeving en de ambachtelijke uitvoering. Bij **'Groeten van Geerweg'** moet de kunstenaar een andere weg bewandelen. In verband met de negatieve houding van de wijkbewoners heeft **Roerink** op subtiele wijze de wijktour toch van een eenvoudige artistieke inhoud kunnen voorzien. Haar passie voor theater heeft ze voornamelijk ingezet voor de presentatie van de tour door de buurtbewoners.

De participatief werkende kunstenaar moet zich bewust zijn van de mogelijke effecten die het participeren van deelnemers teweeg kan brengen voor zijn kunstpraktijk en van de manier om zich daartoe te verhouden. Het is van belang dat de kunstenaar

tevoren duidelijk voor ogen heeft waar voor hem de grenzen liggen en welke 'vrije werkruimte' hij beschikbaar stelt aan de deelnemers om de door hem gewenste kwaliteit te kunnen behalen. Om het gehele proces in goede banen te kunnen leiden, zijn voor de participatieve kunstenaar goede sociale en communicatieve vaardigheden onmisbaar.

Uit de interviews blijken structuur en helderheid in het participatieve proces eveneens van groot belang te zijn en een bijdrage te leveren aan de kwaliteit van de kunstpraktijk. Deelnemers willen weten wat er gaat gebeuren en wanneer, en wat het betekent voor hun inzet, zo blijkt uit de interviews met zowel kunstenaars als deelnemers. (Interviews k1, k6, d1, d4, d11) Het betekent dat het wenselijk, zo niet noodzakelijk is, dat de kunstenaar in staat is een kader te scheppen, dat voor alle betrokkenen overzichtelijk en transparant is. **Van den Baar (Wandschappen)** is hier heel duidelijk over: *[...] wanneer er geen overzicht of transparantie is, dan zullen deelnemers afhaken*. (k6)

Uit het bovenstaande wordt duidelijk dat kwaliteit geen eenduidig begrip is. Het is weliswaar duidelijk wat iemand bedoelt als hij iets als kwaliteit bestempelt, echter het onder woorden brengen blijkt vervolgens zo goed als onmogelijk. Kwaliteit laat zich kennelijk niet gemakkelijk onder woorden brengen. Matarasso is van mening dat er 'iets' is dat onderscheid maakt. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat we keuzes maken voor bepaalde producten of diensten die naar onze mening kwaliteit uitstralen, en andere afwijzen. Ook kunstenaars weten volgens hem of ze wel of niet goed werk hebben afgeleverd. Matarasso betoogt vervolgens dat we misschien uitmuntendheid niet kunnen definiëren, maar wel goed en minder goed kunnen onderscheiden of wat bewonderenswaardig en acceptabel is. (Matarasso 2013b, 2–5) Kwaliteit heeft in deze context ook te maken met persoonlijke opvattingen van de kunstenaar en zijn kunstenaarsidentiteit. Naast objectieve kanten kenmerkt het begrip kwaliteit zich eveneens door subjectieve, persoonlijke kanten. Ook onderzoeker Peter Renshaw benadrukt dat het bij participatieve kunstpraktijken over verschillende vormen van kwaliteit gaat. Hij heeft de ervaring dat er vaak van één kwaliteitsbegrip wordt uitgegaan, wat hij 'de Concertgebouw-kwaliteitsstandaard' noemt. Betekenisvolle verbindingen maken met dementerende bejaarden door middel van muziek, is iets totaal anders dan het spelen van een recital in het Concertgebouw. Het eerste is vele malen complexer en vereist een andere kwaliteit, aldus Renshaw.[141] (Renshaw 2010; Renshaw 2013, 56)

Uit een nadere analyse blijkt dat alle bij de *casestudies* betrokken kunstenaars kwaliteit nastreven, zowel in het proces als in het eindproduct. Zoals te verwachten, komen daarin duidelijke verschillen in opvattingen over kwaliteit naar voren. Deze verschillen hebben zowel te maken met identiteit van de kunstenaar als met de context waarin de kunstpraktijk zich afspeelt. Er zijn verbanden te leggen met de mate van participatie van de deelnemers bij zowel de inhoud als de uitvoering van de kunstpraktijk. De kunstenaars zijn zich bewust van de noodzakelijkheid de kwaliteit van hun kunstpraktijk te relateren aan de context.

[141] Persoonlijk interview met Peter Renshaw op 20 september 2016 te Rotterdam

Vrugt ('Stof tot Nadenken') maakt zelf de honderdachttien verschillende ontwerpen voor de kerkstoelbekledingen. Ze ziet dit als een kwalitatieve en artistieke noodzaak voor het kunstwerk. De borduursters hebben een beperkte, maar voldoende vrije ruimte voor het borduren van de details en kunnen daar goed mee omgaan. Ze worden serieus genomen en volwaardig betrokken bij deze fase van het vervaardigen van het kunstwerk. De kunstenaar waarborgt door de beperkte en goed afgebakende vrije ruimte voor de deelnemers, de grenzen van haar artistieke en ambachtelijke kwaliteitseisen. Ook de workshop voor deelnemers, om zich de Lunévillesteek eigen te maken, is een bijdrage aan de kwaliteit. Deze werkwijze stelt **Vrugt** in staat een kunstwerk af te leveren dat voldoet aan de door haar gestelde normen. Ze kan als kunstenaar haar naam verbinden aan dit product.

De Geerwegbewoners **('Groeten van Geerweg')** hebben aangegeven 'niets met kunst te hebben en er ook niets mee te willen'. Gezien het sociaal-maatschappelijke doel van de kunstpraktijk en de gegeven context in relatie tot het artistieke niveau, stelt theaterregisseur **Roerink** haar kwalitatieve eisen bij tot een voor haar aanvaardbaar niveau. De kwaliteit is daarmee gerelateerd aan de context. Bij het optreden van een dameszanggroep is het getoonde enthousiasme en de saamhorigheid in het kader van de context belangrijker dan een semiprofessioneel zangoptreden. De wijkbewoners vervullen zelf een centrale rol bij het bepalen van de inhoud en bij de uitvoering van de wijktour. In het door de deelnemers doorlopen proces en in het eindproduct, de wijktour, is de kwaliteit terug te zien. Er zijn betekenisvolle verbindingen ontstaan tussen bewoners onderling en de omgeving. De kwaliteit van de tour is terug te vinden in de (inhoudelijk) goed voorbereide tourbegeleiders, afwisseling en verrassende elementen waaruit de trots van de wijk naar voren komt. Het proces en het sociaal-maatschappelijke aspect is bij deze kunstpraktijk van groter belang dan het kunstaspect.

Bij **'Noorderling'** hebben de theatermakers van **PS|theater** gekozen voor alleen een inhoudelijke inbreng van de wijkbewoners. Als enige bijdrage van de wijkbewoners aan de muziektheatertour in de wijk kunnen het beschikbaar stellen van een ruimte en het bijwonen van oefensessies in de muziekschool worden gezien. **PS|theater** streeft een kwalitatief hoog niveau van muziektheater na, hetgeen een beperkte ruimte voor inbreng van de deelnemers betekent. De verhalen en anekdotes van wijkbewoners worden door de theatermakers uit de persoonlijke context gehaald en vertaald naar een gemeenschappelijk verhaal met de nadruk op het verbindende aspect tussen de verschillende groepen mensen en families. Het verhaal is voor ieder herkenbaar en moedigt de bewoners aan om vanuit een ander gezichtspunt naar hun manier van samenleven in de wijk te kijken. Dat vereist een professionele aanpak, evenals de uitvoering ervan in de vorm van de muziek-theatertour. Het is de visie van de theatermakers dat de uitvoering door deelnemers niet het gewenste kwalitatieve niveau en de gewenste uitwerking op de wijkbewoners zal hebben. Om die reden is de inzet van de wijkbewoners beperkt tot het aanleveren van verhalen en anekdotes.

'Noorderling' is een kunst- of productgerichte kunstpraktijk met een sociaal-maatschappelijke insteek. **PS|theater** heeft een duidelijk andere opvatting over de inzet van

deelnemers dan **Roerink**, die juist de inzet van deelnemers bij de uitvoering nastreeft, om het gewenste doel te kunnen bereiken.

Ook **Wandschappen** stelt hoge kwalitatieve eisen aan hun kunstpraktijken. Ze fungeren zelf als de bedenkers van een kunstpraktijk en bepalen de beperkte maar duidelijk vastgelegde vrije ruimte voor de deelnemers in de uitvoering. De kunstenaars waarborgen zo hun kwalitatieve eisen aan artisticiteit en ambachtelijkheid met een betekenisvolle inbreng van de deelnemers. Dezelfde denkwijze zien we terug bij **Vrugt** en de theatermakers van **PS|theater**. Duidelijkheid en transparantie in het proces zijn voor hen belangrijke onderdelen van de kwaliteit. De kunstpraktijken van **Wandschappen** hebben als belangrijk doel om de deelnemers de werkwijze van de kunstenaar te laten zien en ervaren.

> *[...] het* (RV de kunstpraktijk) *was een heel fysiek proces, foto gemaakt, printen, wachten... Dat type proces hebben we altijd gedaan en dat wil zeggen dat je mensen vangt door het samen te maken, maar je bent wel heel sturend. Je kan wel zeggen we gaan een gezicht maken, verzin maar iets, maar dat wordt echt troep. Maar dit fascineert enorm. Nu zien mensen ineens hoe je als kunstenaar tot je beelden komt. En dat is erg belangrijk.* (k6)

Lindemann heeft met **'OpTrek Binckhorst'** duidelijk gekozen voor een organische gebiedsontwikkeling met een *bottom-up* aanpak. Na een intensieve onderzoeksfase naar de potenties en mogelijkheden van het gebied zijn gesprekken gevoerd met verschillende ondernemers over hun wensen, potenties en kwaliteiten in relatie tot het gebied. De volgende stap is het verbinden van deze ondernemers in een netwerk om met behulp van ieders krachten en kwaliteiten projecten te kunnen realiseren. Met een artistieke aanpak worden processen in gang gezet. De kunstenaar heeft een bewuste keuze gemaakt voor een kwalitatief hoogwaardige aanpak en organisatie van de kunstpraktijk om de kans op succes zeker te kunnen stellen.

Uit bovenstaande blijkt dat kwaliteit van een kunstpraktijk te maken heeft met het kunnen behalen van de gestelde doelen en de relevantie voor de context. Zoals Renshaw het aanduidt: *fitness for purpose and relevance to context.* (Renshaw 2010, 61)

Uit de analyses blijkt, dat de onderzochte kunstpraktijken aan beide kwaliteitsnormen voldoen. Bij alle vijf komt naar voren dat ze doelgericht zijn en relevant voor de context. Kwaliteit staat bij alle kunstenaars hoog in het vaandel, al zijn er individueel duidelijke verschillen aan te wijzen. Van ambachtelijke en artistiek inhoudelijke kwaliteitseisen tot kwaliteitseisen aan het proces en de organisatie van de kunstpraktijken. De kunstenaars zijn zich ervan bewust dat kwaliteit in verschillende gradaties bestaat en contextafhankelijk is. Bovenal gaat het hen om de kwaliteit van 'samen doen'.

4.6 Participatieve kunstpraktijken en gemeenschappelijk leren

Uit bovenstaande analyses wordt duidelijk dat participatieve kunstpraktijken meer inhouden dan plezierig samenzijn. Participatieve kunstpraktijken blijken voertuigen te zijn voor leerprocessen. Daarmee wordt niet de *formele* vorm van leren bedoeld, waartoe het onderwijs op scholen wordt gerekend en dat gekenmerkt wordt door instructie van vooraf bepaalde inhouden in een setting van meester-leerling. Bij participatieve kunstpraktijken gaat het om *shared learning*, *gemeenschappelijk* leren dat tot stand komt in de vorm van een *informele setting.* Daarmee wordt leren bedoeld, dat buiten de school in de dagelijks omgang met elkaar tot stand komt en min of meer spontaan ontstaat. We leren hoe we elkaar als mens zien en waarderen, en in hoeverre we 'dingen' in deze wereld kunnen brengen, die zowel voor de ander als voor onszelf betekenisvol zijn. Dit komt overeen met de kenmerken van participatieve kunstpraktijken, waarin kunstenaar en deelnemers vrijwillig samenwerken in een publieke ruimte aan 'iets' wat gemeenschappelijk gedeeld wordt binnen die publieke ruimte, en betekenisvol is.

Bij de kunstpraktijk **'Stof tot Nadenken'** komt, naast informeel leren, nog een andere vorm van leren voor, die *non-formeel*[142] wordt genoemd. Daarmee wordt het intentioneel en gestructureerd leren buiten schoolverband bedoeld. Bij **'Stof tot Nadenken'** vindt het aanleren van de Lunéville- steek op *non-formele* wijze plaats. Dat betekent dat de deelnemers uit eigen vrije wil binnen de ruimte van de participatieve kunstpraktijk deelnemen aan deze workshop. Ook de educatieve lezingenserie bij deze kunstpraktijk kan gerekend worden tot *non-formeel* leren.

Bij participatieve kunstpraktijken is er sprake van *gemeenschappelijk* of *gedeeld* leren, dat voornamelijk informeel tot stand komt. Participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door een intersubjectieve samenwerking in de publieke ruimte tussen kunstenaar en burgers met betrekking tot een specifieke omstandigheid, vraag of probleem. Kunstenaar en onderzoeker Tuur Caris geeft de volgende omschrijving: 'In deze coöperatieve setting hebben we te maken met gesitueerd leren en gesitueerde kunst. Met andere woorden: zowel het leren als de kunst komt voort uit de praktijk waarin zij wordt toegepast en ervaren. Hierbij vervaagt het onderscheid tussen leraar en leerling, en tussen kunstenaar en publiek in een publiek artistiek experiment met culturele waarden.' (Caris 2016, 220) In het samenwerkingsproces leren mensen van elkaars ideeën, inzichten, opvattingen en kwaliteiten, wat nieuwe manieren van zien, zeggen en doen kan opleveren. Deze vorm van *gesitueerd leren* kan in verband gebracht worden met het leggen van betekenisvolle verbindingen.

[142] De Onderwijsraad (2003) definieerde drie vormen van leren: formeel leren, non-formeel leren en informeel leren. Onder formeel leren verstaat de raad het leren op school. Bij non-formeel leren is sprake van leren buiten de school waarbij wel sprake is van intentioneel georganiseerd en gestructureerd leren. Informeel leren is een vorm van leren buiten de school die min of meer spontaan ontstaat. www.onderwijsraad.nl/publicaties/2003/leren-in-samenspel.-ontwikkelingen-en-inspiraties/item694 gezien 21 juni 2018

In de interviews met de kunstenaars en deelnemers van de vijf kunstpraktijken komen opvallende aspecten naar voren in relatie tot *gesitueerd leren*.

In het interview met kunstenaar **Vrugt ('Stof tot Nadenken')** komen de leeropbrengsten van de kunstpraktijk voor de deelnemers en voor haarzelf ter sprake. Het inwijden van deelnemers in haar kunstenaarspraktijk blijkt voor haar heel belangrijk te zijn.

> *[...] Voor mij is het een heel normaal iets om kunstenaar te zijn en om in een atelier te werken. Maar het is natuurlijk voor veel mensen een wereld die heel ver weg is, waar ze niets van weten [...] wat een beetje onduidelijk is, wat doet zo iemand nou, waar verdient hij zijn geld mee... waarom eigenlijk allemaal, hoe gaat het dan. [...] Dus de (borduur) techniek is vaak wel vrij toegankelijk* (RV **Vrugt** bedoelt daarmee dat borduren een algemene vaardigheid is die voor veel mensen bekend is) *en daarmee komen ze in mijn wereld terecht en krijgen ze een kijkje achter de schermen van hoe gaat dat dan, wat komt erbij kijken, hoe neemt iemand beslissingen.* (k1)

Vrugt denkt dat deelnemers op verschillende vlakken geleerd hebben van hun deelname aan de kunstpraktijk **'Stof tot Nadenken'**, al vindt ze het lastig om dit te bepalen:

> *[...] Artistiek wel, we hadden ook het lezingenprogramma waar veel deelnemers naar toe zijn gekomen. We hebben veel visies van de beeldende kunst en borduren kunnen zien en daar kunnen ze iets van mee hebben gekregen.* (k1)

Of deelnemers op sociaal vlak leerervaringen hebben opgedaan bij **'Stof tot Nadenken'** kan ze niet goed inschatten want, *het waren niet de meest grijze muizen die meededen*, aldus **Vrugt**.

Deelneemster Paola beaamt dat ze veel geleerd heeft van het project en voornamelijk van de aanpak en persoonlijke kwaliteiten van **Vrugt**.

> *[...]Misschien heb ik dit wel geleerd... ik zie dat Sara details van de omgeving ziet die haar inspireren. [...] De inspiratie om kunst te maken komt van alles wat in onze omgeving staat en niet van bijzondere of rare dingen, maar gewoon van de routine soms. Dat zag ik nooit. Ik was bezig vroeger met andere dingen.* (d1)

Over de begeleiding en aanpak van **Vrugt** bij het borduurproces geeft ze het volgende aan:

> *[...] Als ik fouten maakte, bijvoorbeeld als de lijn niet helemaal rechtdoor gaat, dan haalt ze het uit en ze gaat zelf even verder. En dan is het dus duidelijk. Op die manier stimuleert ze mij. Ik heb van deze aanpak geleerd, niet alleen voor het project, maar ook voor mijn leven.* (d1)

Paola onderschrijft hiermee een van de aspecten die Sara beoogt met de kunstpraktijk.

Vrugt heeft de borduursters gewezen op het belang van goed afhechten van hun borduurwerk en hun verantwoordelijkheid daarvoor, wat direct wordt opgepakt.

> *[...] Je merkte ook dat iedereen zich verantwoordelijk gaat voelen voor zijn/haar stukje van het geheel. Dat je heel kritisch wordt op je eigen werk.* (dd13)

Paola zegt daarover:

> *[...] Ik heb geleerd verantwoordelijk te zijn in dit project. We moeten niet alleen goed borduren, maar ook afhechten. Als we dat niet goed doen, dan gaat het los. De enige die dat weet of je het goed hebt gedaan ben je zelf! Je weet dat je je best hebt gedaan of niet. Je weet dat je dit kussen niet goed hebt afgewerkt. Dus als je over twee of drie jaar ziet dat de draden los zijn, dan komt dat door jou. Je merkte ook dat iedereen zich verantwoordelijk gaat voelen voor zijn/haar stukje van het geheel.* (d1)

De kunstpraktijk biedt kansen en mogelijkheden voor het opdoen van kennis en vaardigheden, zowel op het gebied van borduren als op maatschappelijk gebied.

> *[...] Ik heb een nieuwe techniek geleerd. En van een andere cultuur geleerd. Ik kom uit een andere cultuur, dus voor mij was het ook leuk om te zien hoe de mensen van andere cultuur met dingen omgaan. We praten niet alleen over borduren als we aan tafel zijn maar ook over andere dingen. Het is leren, leren, leren....* (d1)

Een andere deelneemster benadrukt dat je als deelnemer ook veel van elkaar leert.

> *[...] Juist doordat je elkaar helpt en tijdens het werk ideeën uitwisselt.* (dd13)

Een ander belangrijk element voor de deelnemers is het ervaren van de weerbarstigheid van het materiaal. Het vraagt om veel inzet, geduld, doorzettingsvermogen en flexibiliteit om de borduursteek onder de knie te krijgen en vervolgens toe te passen. Het heeft geleid tot momenten van 'bloed, zweet en tranen' zoals **Vrugt** verwoordde in haar speech ter gelegenheid van de officiële ingebruikname van de stoelen, maar ook tot trots en zelfvertrouwen na het succesvol afronden van het borduurwerk.

Uit de interviews en de *survey* wordt duidelijk dat **'Stof tot Nadenken'** zich kenmerkt door een sterk educatief karakter, gericht op het aanleren en toepassen van een specifieke borduurtechniek. Het blijkt een van de belangrijkste redenen voor de deelnemers om zich aan te melden. Het leerproces blijkt volgens **Vrugt** ook wederzijds te zijn:

> *[...] Ik leer ook van hen. Het is niet zo dat ik alles maar weet. Technische dingen soms. We werkten met de Lunévillenaald: één vrouw zei: ik kan het wel, maar niet met die naald. Ze deed het met de kettingsteek, maar achterstevoren. Het werd een klein beetje anders, maar wel mooi.* (k1)

Het werken in het kerkatelier in de Oude Kerk levert **Vrugt** en de borduursters bijzondere leermomenten op. De nadruk ligt op het 'langzame', 'trage' van het handwerk wat ruimte en tijd biedt om na te denken, te reflecteren maar ook om met elkaar de dialoog aan te gaan over bijvoorbeeld de betekenis van religie in deze tijd. Wat **Vrugt** interessant vond was

> *[...] Dat er veel mensen waren vanuit de kerkgemeenschap. Daarover heb ik allerlei dingen geleerd. Bijvoorbeeld wat religie op dit moment eigenlijk is en de betekenis in deze samenleving.* (k1)

Ook voor de deelnemers is het gezamenlijk werken in het atelier bijzonder en leerzaam. Zoals een van de deelnemers aangeeft:

> *[...] Het is bijna meditatief. Tijdens het project kwam ik erachter hoe fijn het is om met meerdere mensen tegelijk heel geconcentreerd te werken in een atelier, die sfeer vond ik bijzonder.* (dd12)

Een andere deelneemster concludeert dat het samenwerken voor haar veel belangrijker was dan ze vermoedde:

> *[...] Al met al heeft het project me veel meer gegeven dan alleen techniek oefenen. Het heeft ertoe geleid dat we nu een groepje handwerkers hebben die samen dingen ondernemen en van elkaar leren. Het sociale aspect bleek voor mij uiteindelijke veel belangrijker.* (dd12)

De context van de kunstpraktijk **'Stof tot Nadenken'** in de Oude Kerk is bijzonder door de ligging van de kerk in de directe omgeving van de Wallen, de Amsterdamse prostitutiezone. De eerste twee maanden werkt **Vrugt** alleen in het kerkatelier. Bij het 's ochtends openen van de luiken is er direct oogcontact met de prostituees. Het brengt ongemakkelijk gevoel teweeg bij haar, dat echter na enige tijd is verdwenen. Na afloop van het project blijken haar vooroordelen verdwenen te zijn.

> *[...] Wat ik merkte was dat mijn gêne afnam en weg was aan het eind van het project na die twee maanden werken daar verdwenen was. Eerst was ik er in februari om te ontwerpen, in maart voor de introductieworkshops, in mei was ik er om te borduren. En toen we in juni de kussentjes ging uitdelen aan die vrouwen, kon ik gewoon aankloppen, ze een kussentje cadeau doen en een gesprek voeren. En ik was er niet meer mee bezig, dat ze daar in hun ondergoed stonden en bezig waren geld te verdienen met hun lichaam.*

En allerlei oordelen en moeilijke ingewikkelde gevoelens die het bij mij opgeroepen had waren weg. Ze waren mijn buurvrouwen geworden. (k1)

Ook prostitutie is een onderwerp dat besproken wordt. Het leidt tot een bezoek van de borduursters aan het Prostitutie informatie Centrum (PIC) waardoor de deelnemers prostitutie vanuit andere gezichtspunten hebben kunnen bekijken.

Zowel bij de kunstenaar als bij de deelnemers heeft **'Stof tot Nadenken'** geleid tot nieuwe inzichten en ideeën en blijken bepaalde vooroordelen weggenomen.

Voor **Roerink ('Groeten van Geerweg')** is het tot stand brengen van zelfvertrouwen en meer cohesie in de wijk het meest belangrijke van deze kunstpraktijk. De wijk heeft weer een gezicht gekregen. Uit de uitspraken van de deelnemers blijkt dat ze daarin geslaagd is. Door haar aanpak hebben de deelnemers geleerd om te vertrouwen op hun eigen inbreng en kwaliteiten. (d2, d3) De verantwoordelijkheid voor de inhoud en de uitvoering van de kunstpraktijk die door **Roerink** bij de deelnemers is neergelegd, is daarvoor de belangrijkste indicator. Bewoners hebben geleerd hoe zelf die zaken aan te pakken en op te lossen, die de kern vormen van het probleem dat zich in de wijk voordoet. Bij Henk, geboren en getogen aan de Geerweg, heeft het zijn al aanwezige interesse in geschiedenis aangewakkerd:

[...] Voordat ik aan het project mee ging doen, wist ik niet dat er een boek is geschreven over de Geerweg. Daar ben ik op internet achter gekomen. Ik ben wat gaan struinen, in kadasters gaan kijken, over de Geerweg gaan opzoeken [...] dat heeft mij zeker anders leren kijken en anders leren denken. (d2)

Het delen van zijn ervaringen met anderen en het laten zien van de dvd over de wijktour[143] heeft eraan bijgedragen dat Henk door **'Groeten van Geerweg'** anders naar zijn omgeving is gaan kijken en het unieke en bijzondere steeds meer is gaan zien. Deelneemster Wil is, zoals eerder aangegeven, door haar inzet bij de kunstpraktijk en door haar deelname aan de zanggroep de 'Geergirls', weer meer betrokken bij activiteiten in de wijk. Ze vindt dat ze weer 'in de wereld' is gekomen en dat haar dat goed doet.

Roerink is in het samenwerken in de kunstpraktijk sterk gericht op de deelnemers en op het *empowerment*proces. Ze toont grote interesse in de wijkbewoners en verwondert zich steeds weer over datgene wat ze ziet en hoort in de wijk. Het heeft haar kennis over mensen en hun wijze van samenleven verdiept.

Een belangrijk leermoment voor **Roerink** met betrekking tot de organisatie, is ter sprake gekomen bij samenwerking met de opdrachtgever. Voor een kwalitatief hoogwaardige kunstpraktijk is het noodzakelijk dat zij als de kunstenaar zelf haar artistieke team kan samenstellen. Ook voor de opdrachtgever is dit een belangrijk leermoment gebleken.

[143] Van de wijktour 'Groeten van Geerweg' is een dvd gemaakt.

Voor de theatermakers van **PS|theater** is een van de leermomenten tijdens de kunstpraktijk **'Noorderling'** dat zich op een zeker moment ook bij hen vooroordelen zijn gaan vormen, ondanks het feit dat ze met een open blik de contacten met de wijk zijn aangegaan. Door kritisch te reflecteren op hun handelen, als onderdeel van hun werkwijze, zijn ze zich daarvan snel bewust geworden. Het heeft hen bovendien bewust gemaakt van het feit dat dit een van de kernpunten is van het samenleven in de wijk. Vooroordelen is dan ook een belangrijk thema in de muziek-theatervoorstelling geworden.

Wijkbewoonster Selma ervaart als Turkse Nederlander deze vooroordelen. Ze wordt in de Kooi op een andere wijze bekeken en benaderd dan in andere steden waar ze gewoond heeft. De liedjes en teksten van Rian hebben haar geleerd dat er ook zonder racisme of uitsluiting cultuurverschillen benoemd kunnen worden. Ze ziet dat ook als de rol van de kunstenaar.

Maarten, de leider van de wijkmuziekschool, geeft al jaren muzieklessen in de Kooi. Hij wordt regelmatig geconfronteerd met de verschillende culturele opvattingen in de wijk. Muziek wordt niet door alle culturen geaccepteerd en gewaardeerd. Hij is door de kunstpraktijk niet anders gaan kijken naar de wijk. Wel zegt hij in een aantal zaken bevestigd te zijn, namelijk:

[...] Dat de mensen toch nog wel een beetje verdeeld zijn, niet zozeer samenleven, maar in hun eigen subgroep. Wij [RV de wijkmuziekschool] *zijn een van de weinige plekken waar het allemaal door elkaar heen loopt.* (d6)

De muziektheatervoorstelling heeft hem interessante aanknopingspunten gegeven voor zijn eigen muziekpraktijk.

Een belangrijk moment in de voorstelling was het samenkomen op het plein met het bingospel en het beschilderen van een tegel met een tegeltjeswijsheid. Tot verrassing van zowel de theatermakers als ook vele van de deelnemers blijkt dat, ondanks de culturele verschillen, de tegeltjeswijsheden over het algemeen positief zijn en hoopvol

[...] En 'samen'. Zo van dit zijn wij, kom maar op. Ook de trots, dat was mooi om te zien. (k4)

Deze constatering kan gezien worden als een leermoment, namelijk dat constateringen die gedaan worden op grond van aannames, de wegvoorbereiders zijn naar vooroordelen. Dat kan voorkomen worden door na te gaan of het daadwerkelijk gaat om feiten of om aannames.

Voor **Van den Baar (Wandschappen)** vormt de gehele wijk met haar bewoners een onuitputtelijke bron van leerervaringen. Hij heeft vooral op ambachtelijk gebied van deelnemers geleerd. Hij draagt zijn kennis en ervaring als kunstenaar graag over aan

anderen. Dat wordt duidelijk uit de gesprekken met wijkbewoners Rieneke en Fahranaz. Het gaat daarbij niet alleen over het artistieke en het ambachtelijk aspect, maar ook het sociale aspect. Fahranaz is door haar werkzaamheden bij Wandschappen en de gesprekken met **Driessens & Van den Baar** gesterkt in haar eigen kunnen en heeft haar toekomstplan klaar. Ze is dankbaar voor het vertrouwen dat **Driessens & Van den Baar** in haar hebben. Op de vraag wat hij zelf heeft geleerd geeft **Van den Baar** aan niet goed te kunnen omschrijven wat hij, behalve praktische kennis, precies geleerd heeft,

> *[...] Maar ja, het heeft mij ook wel veranderd en ik ben me bewust geworden van de noodzaak van wat ik doe. Ik vind het steeds noodzakelijker worden. En dat is ook om me heen, dat veel mensen op deze manier aan het zoeken zijn naar mogelijkheden.* (k6)

Bij **Wandschappen** is duidelijk een balans terug te vinden tussen het artistieke, het kunstaspect en het sociale aspect, door een duidelijke aantoonbare ambitie, maar ook door hun inzet om betekenis te hebben voor de wijk.

Ook voor **Lindemann ('OpTrek Binckhorst')** betekent het gebied de Binckhorst, dat haar werkterrein is, de bron waaruit ze kansen en mogelijkheden benut voor organische gebiedsontwikkeling. De ondernemers in haar netwerken leren van haar artistieke aanpak, die zoals ze ervaren, werkt. Ze hebben oog gekregen voor de bijzondere cultuurhistorie van het gebied. Horecaondernemer Leo heeft dit aangegrepen om de activiteit 'Bicken en Bincken' op te zetten, een rondleiding langs cultuurhistorische monumenten en bijzonderheden van het gebied met een hapje en een drankje op enkele locaties. **Lindemann** leert van de kwaliteiten en de commercieel gerichte aanpak van de ondernemers. Ze heeft ervaren dat ook ondernemers iedere dag hun creativiteit moeten inzetten om in hun bestaan te kunnen voorzien.

Concluderend kan gesteld worden, dat in alle onderzochte participatieve kunstpraktijken sprake is van gesitueerd en gezamenlijk leren. De kunstenaars benadrukken dat hun visie op de samenleving door de kunstpraktijk niet zozeer is veranderd, maar wel verdiept en aangescherpt. De noodzaak van de kunstenaar voor de samenleving wordt met name benadrukt door **Van den Baar**. Hij ervaart steeds sterker dat hij als kunstenaar 'iets in gang kan zetten en teweeg kan brengen en als kunstenaar er dus toe doet'. Bij alle kunstenaars zien we deze betrokkenheid terug om niet met de rug naar de samenleving te staan, maar er volop in te staan. In alle kunstpraktijken wordt aandacht gegeven aan het laten ervaren van deelnemers van de 'andere manier van kijken' van kunstenaars naar de samenleving. De manier waarop kunstenaars dat beogen te bereiken verschilt per kunstpraktijk.

Vrugt bijvoorbeeld, informeert de deelnemers over de verschillende stappen die ze gezet heeft in het ontwerpproces door daarover te vertellen en het visueel te maken, terwijl de deelnemers van **'Groeten van Geerweg'**, door de stapsgewijze aanpak van **Roerink**, als vanzelf in de richting van een andere manier van kijken worden geleid, waarin ze naar positieve kanten van de buurt kijken, in plaats van naar de minder positieve kanten.

Alle deelnemers geven aan op het sociale én het artistieke en ambachtelijk vlak van de kunstenaars geleerd te hebben. In alle gevallen heeft de samenwerking 'iets' los gemaakt bij de deelnemers wat hen heeft aangezet tot het zetten van nieuwe stappen: zich verdiepen in geschiedenis en het plan om een eigen bedrijfje te starten zijn daarvan enkele voorbeelden.

De meest duidelijke leermomenten zijn te zien bij **'Stof tot Nadenken'**. Mogelijk hangt dit samen met de sterk educatieve insteek van deze kunstpraktijk, het aanleren van een ingewikkelde borduursteek.

Uit de analyse wordt duidelijk dat de kunstenaars gedurende de participatieve kunstpraktijk reflecteren op zowel hun directe handelingen als op het gehele proces. Ze zijn zich bewust van de noodzaak om hun artistieke identiteit aan te passen aan de participanten en het participatieve proces. Een goed voorbeeld daarvan zien we terug bij **Sara Vrugt**. Ze reflecteert tijdens het werkproces op het gemaakte borduurwerk in relatie tot haar visie op kwaliteit en de grenzen daarvan. Het leidt tot de noodzakelijke aanpassingen aan het borduurwerk in samenspraak met de borduursters. Ze concludeert dat de inzet van niet-professionals enige bijstelling van haar kwaliteitsnormen noodzakelijk maakt. Na reflectie op de gehele kunstpraktijk concludeert ze dat deze 'andere' kwaliteit ook haar charme heeft en gezien het proces, dat de borduursters hebben doorgemaakt, door haar goed verdedigd kan worden. Ze is tevreden over het eindresultaat.

Ook bij de andere onderzochte kunstenaars komen deze 'wrijvingen' naar voren die vragen om reflectie en zo nodig aanpassing van hun kunstenaarsidentiteit. De kunstenaars geven blijk van een adaptieve houding en hebben als het ware naast hun autonome, een participatieve kunstenaarsidentiteit ontwikkeld.

Naast kunstenaars die zich bezighouden met participatieve kunstpraktijken, is er in meer algemene zin een groot aantal kunstenaars dat de eigen kunstenaarspraktijk combineert met de functie van (parttime) kunstdocent in een van de vormen van regulier onderwijs. Daarmee zijn ze betrokken bij formele leerprocessen en de aan specifieke regels gebonden schoolcultuur die mede van invloed zullen zijn op hun kunstenaarsidentiteit. Hebben ook deze kunstenaars te maken met identiteitskwesties en zijn er overeenkomsten met de participatief werkende kunstenaars, hetgeen zou wijzen op een specifiek artistieke pedagogische aanpak?

4.7 Identiteitskwesties van participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten: overeenkomsten en verschillen

In hun eerdergenoemde onderzoek 'De hybride kunstenaar: De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk' laten Van Winkel et al. zien dat een gemengde beroepspraktijk onder beeldend kunstenaars vandaag eerder regel dan uitzondering is. Het kunnen leven van een autonome artistieke praktijk is slechts aan een kleine groep succesvolle of financieel onafhankelijke kunstenaars voorbehouden. (van

Winkel, Zwaan, and Gielen 2012) Een deel van deze 'hybride' kunstenaars is werkzaam in het kunstonderwijs[144]. Uit onderzoeken blijkt dat bij deze kunstenaar-docenten eveneens sprake is van 'weerstanden' gerelateerd aan hun kunstenaarsidentiteit. (Hoekstra 2015; Kinsella 2017; Cutcher and Boyd 2018; Sloan 2006; Hall 2010) Kunstenaar-docenten hebben te maken met de op output gerichte beoordelingsregimes van het instituut 'school', die sterk hun stempel drukken op de werkwijze van de docenten. De nadruk bij het formele leren blijkt hoofdzakelijk gericht op *'the transference of knowledge or skills within a regulatory framework.'* (Hoekstra 2015, 356) Dat contrasteert met de aanpak die geassocieerd wordt met de hedendaagse kunstpraktijk, die gekenmerkt wordt door het aanbieden van een diversiteit aan vormen van kennis, het geven van authentieke instructie en het benadrukken van kritisch denken en constructivistische leertheorieën. In die praktijk werken hedendaagse kunstenaars volgens hun eigen creatieve systeem, niet gehinderd door opgelegde regels van bijvoorbeeld een schoolsysteem. Ze zijn in staat om 'out of the box' te denken en blijken bovendien flexibeler en opener ingesteld dan andere docenten. (Hoekstra 2015, 356)

De door het onderwijs vereiste manier van denken en handelen veroorzaakt spanningen bij de kunstenaar-docent en zijn lespraktijk, en vraagt om heroverweging van zijn identiteit als kunstenaar-docent. *'The duality of these positions caused tensions within the classroom. As a teacher's identity is constantly being negotiated, it is influenced by many factors, ranging from the professional to the social.'* (Kinsella 2017, 8) De meer voorschrijvende wijze van lesgeven, gericht op curricula-eisen en het werken aan bewijsbare resultaten door middel van specifieke vormen van resultaatmeten, zoals individuele schriftelijke toetsen, werkt echter belemmerend op de creativiteitsontwikkeling van leerlingen en het creatieve proces in de klas. Het betekent dat kunstenaar-docenten hun creativiteit en verbeeldingskracht moeten inzetten om een voor hen aanvaardbare en doelgerichte werkwijze met leerlingen te kunnen realiseren. Daardoor is tegelijkertijd een aanvaardbare aanpassing noodzakelijk van hun professionele identiteit als kunstenaar-docent. Het houdt in dat ze hun rol als kunstenaar-docent in dienst moeten stellen van de leerlingen en hun creatieve proces, in plaats van voor hun eigen creatieve proces. De volgende uitspraak is daarvan een treffende illustratie: *I have realised that I need to step back and think about my role in the learning process. I am an artist and a teacher and therefore should also partake in the process, not just impart knowledge onto the pupils.* (Teacher 3) (Kinsella 2017, 10)

Hetzelfde kan gezegd worden van participatieve kunstenaars. Afhankelijk van de inhoud en vorm van de kunstpraktijk zullen ook zij het creatieve proces van de participanten boven hun eigen creatieve proces stellen. In mijn onderzoek is theatermaker **Marjet Roerink** daarvan een duidelijk voorbeeld. Door de gesprekken met de bewoners van de Geerweg werd het haar duidelijk dat deze niets met kunst hadden en daar ook niets mee wilden doen. Om desondanks de kunstpraktijk succesvol te kunnen laten verlopen, heeft de kunstenaar het besluit genomen om het woord 'kunst' tijdens het

[144] In dit proefschrift wordt hieronder het kunstonderwijs in het voortgezet/secundair onderwijs verstaan.

ontwikkelingsproces van de kunstpraktijk niet meer te gebruiken, maar op subtiele wijze toch bepaalde kunstuitingen in de kunstpraktijk in te voegen, die door de bewoners niet direct als zodanig werden herkend. Een voorbeeld daarvan is het optreden van de speciaal voor 'Groeten van Geerweg' geformeerde zanggroep de 'Geergirls'.

Ondanks het verschil tussen het werken in de formele of informele leeromgeving zijn overeenkomsten in identiteitskwesties tussen beide groepen kunstenaars waar te nemen. Kunstdocent en onderzoeker Alan Thornton[145] geeft in zijn artikel *The Artist Teacher as Reflective Practitioner* (Thornton 2005, 168–69) een samenvatting van vaardigheden en overtuigingen die zijn voortgekomen uit onderzoek naar kunstenaar-docenten. Door deze en andere uitkomsten (Hoekstra 2015) te vergelijken met de uit dit onderzoek verkregen resultaten naar participatieve kunstenaars ben ik gekomen tot onderstaande samenvatting van de belangrijkste professionele kwaliteiten en vaardigheden, die kenmerkend zijn voor de professionele identiteit van beide groepen kunstenaars. Deze zullen inzake participatieve kunstenaars geïllustreerd worden met een of meerdere voorbeelden uit mijn onderzoek.

Participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten

- *zijn zich bewust van de historische en sociale verschillen in iedere context die vragen om een specifieke pedagogische en creatieve aanpak.*
  Vrugt bijvoorbeeld gaat bij 'Stof tot Nadenken' uit van de historie en de plaats van de Oude Kerk en gebruikt de verhalen en de borduurtechniek om verleden en heden te verbinden; Roerink richt zich bij 'Groeten van Geerweg' op opgehaalde verhalen over het wonen in de wijk en de positieve en minder positieve veranderingen in het verleden. De aanpak van het geven van medeverantwoordelijkheid aan deelnemers voor zowel inhoud als uitvoering van de kunstpraktijk, heeft geleid tot hun *empowerment*.

- *vinden het van belang de participanten/leerlingen een inkijk te geven in de wereld van de kunst:* van het ervaren van het creatieve proces, zoals Vrugt met 'Stof tot Nadenken' borduursters een inkijk heeft gegeven in de kunstenaarspraktijk, tot en met het samen met de kunstenaar aanwezig zijn bij de prijsuitreiking van een participatief kunstwerk waaraan ze zelf hebben bijgedragen. Van den Baar's Wandschappen nam deelnemers mee bij de prijsuitreiking voor 'Porsche in Progress'.

- *ervaren kritisch reflecteren op hun handelen van belang voor de meest effectieve pedagogische aanpak en daarmee voor de vorming van hun identiteit als participatief kunstenaar of kunstenaar-docent.* De theatermakers van PS|theater concludeerden tijdens het ontwikkelingsproces van 'Noorderling' dat het in verband met

[145] Alan Thornton is technicus, docent kunst en grafische technieken en onderzoeksbegeleider bij Anglia Ruskin University, UK. press.uchicago.edu/ucp/books/author/T/A/au14242324.html gezien 21 juni 2018

geconstateerde contextuele verschillen ten opzichte van andere wijken, noodzakelijk was hun methodiek aan te passen. Ze realiseerden zich dat er meer flexibiliteit in de aanpak nodig is dan waarvan ze zich tot dan toe bewust waren.

- zijn zich bewust van de noodzaak de participanten/leerlingen centraal te stellen in het proces.
  Bij **'Groeten van Geerweg'** heeft **Roerink** de deelnemers in de hoofdrol gezet met *empowerment* als doel; **Lindemann** zet in **'OpTrek Binckhorst'** de ondernemers centraal om tot een gezamenlijke visie op organische ontwikkeling te komen met daarop gerichte activiteiten.

- *zijn overtuigd van het belang van een open houding en het aangaan van de dialoog met participanten /leerlingen*. **Roerink** toont die houding bij haar aanpak bij **'Groeten van Geerweg'** en **Lindemann** bij **'OpTrek Binckhorst'**.

- *stellen zich in een bepaalde mate gelijkwaardig op naar participanten/leerlingen*. **Vrugt** benoemt dit in het met haar gehouden interview specifiek als onderdeel van haar werkwijze bij **'Stof tot Nadenken'**.

- *moedigen participanten/leerlingen aan tot een onderzoekende houding, zelfstandigheid en verantwoordelijkheid voor het eigen proces en product*. Deze houding zien we vooral bij **Roerink** bij **'Groeten van Geerweg'**, **Lindemann** bij **'OpTrek Binckhorst'** en **Van den Baar** van **Wandschappen** en in mindere mate bij **Vrugt's 'Stof tot Nadenken'**. Bij **'Noorderling'** van **'PS|theater'** gaat het alleen om het aanmoedigen tot een onderzoekende houding.

- *tonen passie en vakmanschap ten aanzien van hun eigen kunstdiscipline en dwingen daarmee respect af*. Het is met name **Vrugt** die aangeeft hiervan gebruik te maken bij haar participatieve kunstpraktijken, om deelnemers aan te moedigen te participeren in haar kunstpraktijken. Ook bij **Wandschappen** zien we nadrukkelijk de aandacht en passie van de kunstenaars voor het vakmanschap terug in hun kunstpraktijken.

- *tonen in hun aanpak authenticiteit en creativiteit en stimuleren participanten/leerlingen daartoe*. De aspecten *authenticiteit* en *creativiteit* zijn duidelijk bij alle voor dit onderzoek onderzochte participatieve kunstenaars aan de orde. Het *stimuleren van participanten daartoe* komt het meest duidelijk tot uitdrukking bij **Roerink** en **'Groeten van Geerweg'**, en bij **Lindemann** en **'OpTrek Binckhorst'**.

- *ontwikkelen contextgericht pedagogische strategieën om hun ideeën, kennis en vaardigheden op participanten/leerlingen over te brengen*. Een duidelijk voorbeeld uit de onderzochte *casestudies* is **Vrugt's 'Stof tot Nadenken'**. Door het aanbieden van workshops over de borduurtechniek, uitleg over hoe de kunstenaar tot het ontwerp voor de stoelbekleding is gekomen en door middel van lezingen over borduren door de tijd heen brengt de kunstenaar ideeën, kennis en vaardigheden op de deelnemers over.

- *zien hun kunstenaarspraktijk als een belangrijk aspect van participatief werken of lesgeven, hetgeen ook omgekeerd het geval kan zijn: het lesgeven of participatief werken wordt gezien als een belangrijk aspect van hun kunstenaarspraktijk*. **Vrugt** bijvoorbeeld ziet participatief werken als belangrijk aspect van haar kunstenaarspraktijk; bij **Wandschappen** wordt duidelijk dat hun kunstenaarspraktijk mede participatief werken omvat. Bij **'OpTrek Binkchorst'** lijkt gesproken te kunnen worden van een samenvallen van kunstenaarspraktijk en participatief werken.

Bovenstaande overeenkomstige kenmerken maken duidelijk dat beide groepen kunstenaars vanuit hun kunstenaarsidentiteit, die grotendeels tijdens hun opleiding als 'autonoom' kunstenaar is gevormd, de daaruit voortvloeiende artistieke denk- en werkwijze willen overdragen aan deelnemers en leerlingen. Van Winkel, Zwaan en Gielen merken op dat 'bepaalde opvattingen over het kunstenaarschap bijzonder goed passen in de hegemonie van het postfordisme. Tegenwoordig moet iedereen liefst creatief en authentiek zijn. 'De kunstenaar is een rolmodel voor de gehele samenleving.' (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 30)

Bij beide typen kunstenaars vervult het transformatieve aspect een belangrijke rol. In het geval van formele onderwijssituaties gaat het om de persoonlijke transformatie. Bij participatieve kunstpraktijken betreft het zowel persoonlijke als sociaalmaatschappelijke transformatie. Gezien de vraagstelling van dit proefschrift zal in de volgende paragraaf alleen ingegaan worden op het transformatieve aspect van participatieve kunstpraktijken en de rol van de kunstenaar daarbij.

4.8 Het transformatieve aspect van participatieve kunstpraktijken

De afgelopen twee decennia zijn er diverse pogingen gedaan om aan te tonen dat participatieve kunstpraktijken individuele en maatschappelijke veranderingen teweegbrengen. Het omvangrijke Britse evaluatieonderzoek *Use or Ornament: The social impact of participation in the Arts* van onderzoeker François Matarasso (Matarasso 1997) dat als eerste in zijn soort kan worden aangemerkt, toont aan dat het geen gemakkelijke opgave is om deze vormen van kunstparticipatie te evalueren en de sociale effecten ervan te tonen. Matarasso's onderzoek heeft in dit deel van de onderzoekswereld geleid tot

kritiek op de methodologie waarop vele onderzoeken in dit segment zijn uitgevoerd. Vanaf dat moment zijn er diverse publicaties verschenen over dit onderwerp met als doel om te komen tot een meer doelgerichte manier van onderzoek met betrekking tot sociale effecten van participatie. (Merli 2010; Belfiore and Bennett 2007; Belfiore and Bennett 2010; Galloway 2009) Kwantitatieve onderzoeksmethoden leiden in hun visie niet of nauwelijks tot de gevraagde *'evidence-based'* bewijslast. De afgelopen jaren echter heeft kwalitatief onderzoek terrein gewonnen in de onderzoeksmethoden naar effecten van kunstpraktijken. Het is algemeen maatschappelijk erkend dat kunst en daarmee ook participatieve kunstpraktijken van waarde zijn en positieve effecten teweegbrengen. De wijze waarop dat op een goede manier aangetoond kan worden, is nog steeds in ontwikkeling.

Uit de analyses van de onderzochte *casestudies* wordt duidelijk dat participatieve kunstpraktijken 'voertuigen' zijn voor informeel gemeenschappelijk en situationeel leren. Deelnemers, die in een tijdelijke *community of practice* samenwerken in de context van de eigen leefomgeving, zijn op elkaar aangewezen en leren met en van elkaar. In het eerdergenoemde document *Kunst in Transitie. Manifest voor Participatieve kunstpraktijken* wordt het *transformatieve aspect* van deze kunstpraktijken als een van de vier kernkwaliteiten benoemd. Onder *transformatief* verstaan de opstellers van het document: 'het beoogde resultaat is een uitdagende artistieke productie, voor een breed publiek, die een kritische reflectie bevat en aanleiding geeft tot nieuwe (handelings-) perspectieven'.

Deze brede omschrijving gaat niet uit van een kwantitatieve *evidence based* benadering[146], maar van een viertal voorwaardelijke kwalitatieve aspecten van de kunstpraktijk. Bij nadere beschouwing roepen de gebruikte termen vragen op. Wat verstaan de schrijvers bijvoorbeeld onder 'uitdagend' en wat bedoelen ze met de zinsnede 'aanleiding geeft tot nieuwe (handelings-) perspectieven'? Het zou betekenen dat er (nog) geen sprake is van een daadwerkelijke 'transformatie', maar dat de kunstpraktijk daartoe wel uitnodigt.

Aan de hand van de vier aspecten zal een nadere analyse plaats vinden.

Kan de conclusie getrokken kan worden dat de vijf *casestudies transformatief* zijn?

'Stof tot Nadenken' van **Vrugt** kan met recht een 'uitdagende' kunstpraktijk voor een breed publiek genoemd worden. Bezoekers konden het borduuratelier bezoeken om het borduurproces te volgen en vragen over het project te stellen aan de kunstenaar of een van de borduursters. Borduursters en bezoekers hebben inzicht gekregen in hoe een artistiek ontwerpproces wordt vormgegeven en uitgewerkt. De borduursters hebben in dialoog met de kunstenaar geleerd om vanuit een ander gezichtsveld naar

[146] Met *evidence-based* wordt hier bedoeld het met bewijslast onderbouwen van de behaalde resultaten ter legitimering van de verkregen subsidie(s). Het kan gezien worden als het economisch toetsen van beroepsmatig handelen.

de werkelijkheid te kijken, zodat nieuwe perspectieven ontstaan. De lezingen over borduren door de eeuwen heen die door diverse textielkunstenaars werden gehouden, hebben een nieuwe en actuele kijk op het ambacht van borduren gegeven.

De kunstpraktijk heeft mensen en meningen bij elkaar gebracht die elkaar anders niet hadden ontmoet. Burgers zijn uitgedaagd om op een andere manier naar de verbinding van kunst in relatie tot religie te kijken en te ervaren dat deze relatie betekenisvolle mogelijkheden biedt voor de toekomst. Het heeft de kritiek kunnen wegnemen over de nieuwe koers van de Stichting de Oude Kerk en een dialoog op gang gebracht over de rol en betekenis van kunst in relatie tot religie. Het kwam overeen met hetgeen Grandjean voor ogen had met deze kunstpraktijk. Het opent mogelijkheden voor nieuwe handelingsperspectieven voor de Oude Kerk.

Vrugt reflecteert kritisch op het verbinden van religie en kunst. Ze brengt oude religieuze waarden als contemplatie en het ambacht van het kerkelijk borduren weer in een modern jasje terug, waardoor oud en nieuw worden verbonden. Daarmee neemt ze de critici van Stichting de Oude Kerk, die geen heil zagen in de nieuwe koers van de Stichting, de wind uit de zeilen. Ook in de ontwerpen van de stoelbekledingen zien we de kritische reflectie van de kunstenaar terug. De functie van de stoel, 'zitten', is door de kunstenaar verbonden met de opgehaalde verhalen over de kerk. Bij 'zitten' is iedereen gelijk en wordt het statusverschil opgeheven. Dat geldt ook voor de prostituées, de directe buren van de Oude Kerk, die van de kunstenaar nadrukkelijk een plaats hebben gekregen in de kunstpraktijk en waarnaar door het aanbrengen van details op een aantal stoelbekledingen wordt verwezen. (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 16)

Voor **Vrugt** lijkt de kunstpraktijk een bijzondere lading gehad te hebben. Grandjean geeft aan dat **Vrugt** zich na **'Stof tot Nadenken'** pas officieel kunstenaar is gaan noemen.[147] (01, persoonlijk interview 2014)

Het eindresultaat van de kunstpraktijk **'Groeten van Geerweg'** is een uitdagende wijktour voor een breed publiek, die onder regie van **Roerink** door de bewoners zelf is ontwikkeld en uitgevoerd. **Roerink** zet in dit proces de persoonlijke kwaliteiten van de deelnemers centraal. Het is een verrassende tocht door de wijk, die tot de verbeelding spreekt. De tour toont met behulp van bijzondere verhalen, foto's, video en optredens de rijke geschiedenis van de buurt, die gekenmerkt wordt door saamhorigheid en zorgzaamheid voor elkaar. Door als kunstenaar de participerende wijkbewoners de gedeelde verantwoordelijkheid te geven voor zowel de inhoud als de uitvoering van de tour, is er een proces van gesitueerd en gezamenlijk leren in gang gezet. Na afloop van de kunstpraktijk blijkt dat de bewoners hun trots op de wijk hervonden hebben. Ze zijn trots op de prestatie die ze geleverd hebben. De saamhorigheid in de wijk is aantoonbaar vergroot en bewoners blijken zelfbewuster geworden te zijn. De theaterregisseur

[147] Tijdens een telefonisch onderhoud (11 december 2017) geeft Sara Vrugt aan dat dit niet geheel correct is. Na haar afstuderen aan de opleiding Modevormgeving van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) Den Haag, rezen bij haar twijfels of ze voldoende kennis had om zich 'kunstenaar' te noemen. Die twijfel is weggenomen door haar diverse participatieve projecten en is bekrachtigd door 'Stof tot Nadenken'.

heeft de buurtbewoners aan de hand van hun eigen verhalen en ervaringen met een andere blik naar hun eigen omgeving leren kijken. Daardoor is een nieuw perspectief ontstaan dat uitnodigt tot handelen. Oude initiatieven zijn door de buurtbewoners nieuw leven in geblazen, wat onderlinge verbondenheid en saamhorigheid in de wijk teweeg heeft gebracht. Zoals een van de bewoonsters aangeeft: *[...] Ik ben daardoor weer meer in de wereld gekomen.* (d3)

Na afloop van de kunstpraktijk blijkt dat de wijk niet meer in zichzelf gekeerd is, maar zich eveneens richt naar de aangrenzende 'rijke' buurt en de binnenstad. De kunstpraktijk geeft de wijkbewoners aanleiding tot (nieuwe) handelingsperspectieven.

De kunstenaar lijkt met deze kunstpraktijk kritisch te reflecteren op het ontbreken van de juiste aandacht vanuit de overheid voor het welzijn van burgers. In plaats van de gebruikelijke *top-down* benadering van overheden, toont ze met een *bottom-up* aanpak aan dat, door in gesprek te gaan met bewoners, actief te luisteren naar hun verhalen en hen te stimuleren tot activiteiten op grond van hun persoonlijke potenties en kwaliteiten, hun zelfbewustzijn en zelfvertrouwen is vergroot, hetgeen heeft bijgedragen aan het gezamenlijk tot stand brengen van sociale cohesie. Een *bottom-up* benadering blijkt tot betere resultaten te leiden dan de gebruikelijke *top-down* benadering van de overheid.

'Noorderling' is een verrassende muziektheatervoorstelling die bewoners en publiek uitdaagt om met een andere blik naar de Kooiwijk te kijken. De theatermakers van **PS|theater** hebben de opgehaalde verhalen en anekdotes van bewoners verwerkt in een voorstelling, waarin het persoonlijke is vertaald in algemene waarden die voor iedereen herkenbaar zijn. De voorstelling daagt het publiek uit om kritisch naar zichzelf te kijken en te ervaren dat bij iedereen onwillekeurig vooroordelen binnensluipen. De voorstelling nodigt uit om in de Kooiwijk te kijken naar de vele overeenkomsten tussen culturen in plaats van naar de verschillen. Door deze andere manier van kijken kan wederzijds begrip ontstaan en een gevoel van verbondenheid. De kunstpraktijk heeft een dialoog op gang gebracht tussen de bewoners van de wijk. De voorstelling heeft 'openingen' gemaakt en nodigt uit om met de gegeven 'boodschap' verder te gaan.

'Wandschappen/DNA Charlois' heeft met 'Truien van Loes' een artistieke productie neergezet die zowel in de wijk als internationaal veel waardering heeft gekregen.[148] De totale kunstpraktijk kan als uitdagend worden beschouwd. Door van de vijfhonderd verschillende ongedragen truien gebreid door de wijkbewoonster Loes Veenstra een maatschappelijk kunstproject te maken, wordt het levenswerk van Loes zichtbaar. De truien die in vijftig jaar tijd gebreid zijn, tonen een tijdsbeeld van motieven en kleuren. In samenwerking met andere professionals is de truiencollectie op internationale designtentoonstellingen met veel succes gepresenteerd. Het heeft geleid tot de verkoop

[148] Het project 'Truien van Loes' heeft plaats gevonden in 2012. Loes Veenstra is in 2016 op 82-jarige leeftijd overleden.

van een groot aantal truien. De opbrengst is naar Loes gegaan en besteed aan een betere woonvoorziening. De bijzondere collectie is aanleiding geweest voor het maken van een boek waarin alle truien getoond worden. In de wijk wordt een *flashmob* gemaakt, waarin ruim vierhonderd bewoners van de wijk in een trui van Loes een rol spelen en met Loes in de hoofdrol. De *flashmob* blijkt een enorm succes.

Van den Baar vertelt daarover:

> *[...] De impact is dat ze zichzelf de week erna in alle kranten en tv's hebben gezien. Die foto, waar iedereen opstaat, die is gewoon worldwide gegaan, terwijl het een van de slechtste wijken van Nederland is. En dat filmpje hebben ze aan iedereen kunnen laten zien. Met een soort trots: kijk, daar heb ik aan meegedaan. Dus dat was voor iedereen persoonlijk wel geweldig, de euforie op die dag was enorm. Zoiets maak je maar een keer in je leven mee.* (k6)

De kunstpraktijk heeft geleid tot saamhorigheid en solidariteit in de wijk. De buurt heeft een beter aanzien gekregen, wat aanleiding is geweest voor nieuwe activiteiten. Door het gehele project heeft Loes de status van kunstenaar gekregen. Het project kan mijns inziens gezien worden als een kritische reflectie op de kunst- en designwereld met haar eigen eisen en voorwaarden en waar het niet gemakkelijk is om in door te dringen.

De aanpak van **Lindemann** met **'OpTrek Binckhorst'** is te duiden als een uitdagende benadering van gebiedsontwikkeling. Na een intensieve voorbereidingsfase is een netwerk van ondernemers gevormd dat zich inzet voor de organische ontwikkeling van het gebied. Het heeft tot een aanpak geleid die resultaten boekt. Het netwerk van ondernemers zet zich met de kunstenaar in voor verdere coöperatieve ontwikkelingen in het gebied gericht op circulaire economie. Deze *bottom-up* methodologie van gebiedsontwikkeling kan gezien worden als een kritische reflectie op de gebruikelijke opgelegde werkwijze van gebiedsontwikkeling zonder bewoners en ondernemers er coöperatief bij te betrekken. Haar werkwijze in de Binckhorst als *urban catalyzer* trekt nationaal en internationaal aandacht. Een van de eerste interventies is het gezamenlijk ontwikkelen van een eigen bier geweest, de 'Binckse Belofte', als promotiemiddel voor het gebied. De bierbrouwers hebben hun intrek genomen in de Binckhorst, zodat het nu een eigen brouwerij heeft. Het bier is inmiddels opgenomen in de collectie van het Haags Historisch Museum. De successen van de aanpak tot nu toe zijn aanleiding voor nieuwe interventies. Ook de gemeente is nu betrokken en participeert in enkele netwerken op gelijkwaardig basis met ondernemers. **'OpTrek Binckhorst'** levert met concrete interventies een bijdrage aan de algemene discussie over de toekomstige ontwikkeling van stedelijke ruimte.[149]

[149] www.optrek.org/werkwijze

Samenvattend kan gesteld worden dat de vijf onderzochte participatieve kunstpraktijken zich kenmerken door een artistieke aanpak die gericht is op een vraag of probleem in een specifieke context in de samenleving. Kenmerkend voor alle kunstpraktijken is het toepassen van een *bottom-up* benadering vanuit de context. De *bottom-up* methodiek gaat uit van de sociale, economische en maatschappelijke potenties van de context. Door vanuit een ander perspectief naar de vraag of het probleem te kijken ontstaan andere visies en ideeën, die de mogelijkheid bieden voor andere dan gebruikelijke oplossingen. Bij alle kunstpraktijken is dat duidelijk en herkenbaar.

Iedere afzonderlijke kunstenaar/kunstenaarsgroep geeft in zijn kunstpraktijk blijk van kritische reflectie op een contextgericht aspect in de samenleving: **Vrugt** op de kunstwereld en op vooroordelen in de samenleving, **PS|theater** op vooroordelen in de samenleving, **Roerink** op welzijnsbeleid, **Lindemann** op de aanpak van gebiedsontwikkeling en **Van den Baar** op de aanpak van werkgelegenheid. De deelnemers aan de kunstpraktijk zijn onderdeel van de context en worden door de aanpak uitgedaagd tot het in dialoog gaan met elkaar, waardoor uitwisseling van ideeën, visies, kennis en kwaliteiten plaats vindt. De kunstpraktijken nodigen uit tot een andere manier van kijken naar de samenleving die tot andere dan de gebruikelijke oplossingen leidt.

'OpTrek Binckhorst' en **'Wandschappen/DNA Charlois'** zijn langdurige kunstpraktijken waar steeds nieuwe interventies plaats vinden. Het kan vergeleken worden met de metafoor van de steen in de vijver, die steeds grotere kringen veroorzaakt. De impact van de kunstpraktijk breidt zich steeds verder uit. De kunstenaar is een noodzakelijke en onmisbare schakel in de keten van gebiedsontwikkeling, die in staat is te anticiperen op de situatie en coöperatief de gewenste of noodzakelijke interventies in kan zetten.

De kunstpraktijken **'Groeten van Geerweg'** en **'Noorderling'** hebben in korte tijd veel in gang gezet. Het is onduidelijk of dat ook als structureel gezien kan worden. Bij beide kunstpraktijken lijkt het of de kunstenaars afscheid hebben moeten nemen op het hoogtepunt van de kunstpraktijk, de succesvolle voorstelling als eindresultaat van een betekenisvol proces. De voorstellingen kunnen gezien worden als enerzijds de afsluiting van een waardevol proces, anderzijds het begin van een proces naar een meer structurele inbedding. Het goede resultaat is een momentopname en staat geenszins voor structurele verandering in de toekomst. De geïnvesteerde tijd is daartoe ontoereikend geweest.

De Geerwegbewoners staan voor de uitdaging om de sociale cohesie vast te houden. De Kooiwijk staat voor de grote opgave van de transitie van de wijk, met vele nieuwe woningen en nieuwe bewoners die met elkaar het samenleven in de wijk moeten vormgeven. De voorstelling heeft de wijkbewoners op een andere manier naar de werkelijkheid laten kijken en de mogelijkheid geboden tot nieuwe handelingsperspectieven. Het is echter de vraag of burgers voldoende zijn toegerust om deze perspectieven zelfstandig te benutten.

We kunnen naar aanleiding van bovenstaande concluderen dat langdurige participatieve kunstpraktijken tot meer structurele transfer leiden dan kortdurende. De langdurige kunstpraktijken zijn meer procesgericht dan objectgericht. Daarbij moet worden opgemerkt dat procesmatig werken meer gericht is op lange termijn dan op korte termijn ontwikkeling.

4.9 De participatieve kunstenaar en leiderschap

De rol en betekenis van de kunstenaar bij participatieve kunstpraktijken kan niet losgezien worden van de leiderschapskwaliteiten van de kunstenaar. Zoals in paragraaf 3.4 duidelijk is geworden, hangt de vorm en de mate van participatie van deelnemers samen met de contextuele aspecten van de kunstpraktijk en met de identiteit en persoonlijkheid van de kunstenaar. Ook het leiderschap van de kunstenaar hangt daarmee samen.

Van het begrip leiderschap zijn vele omschrijvingen in omloop. Bovendien wordt van leiderschap in deze tijden van grote veranderingen in hoge mate aanpassingsvermogen en flexibiliteit gevraagd. (Bakker 2006, 8) Voor kunstenaars lijkt leiderschap een relatief nieuw fenomeen en vooral actueel na de rolverandering van kunstenaars door hun inzet in participatieve kunst. Kunstenaars worden steeds meer aangesproken op cultureel leiderschap.

In *Finding your Leadership Style: A guide for Educators* (Glanz 2002) betoogt onderzoeker en hoogleraar Jeffrey Glanz dat leiderschap geen enkelvoudige maar een gedeelde verantwoordelijkheid is. Het boek, bedoeld voor docenten, heeft als belangrijkste uitgangspunt dat alle pedagogen leiders zijn, met eigen specifieke kwaliteiten en vaardigheden. Op grond van vereiste kwaliteiten kunnen deze gekoppeld worden aan een specifieke situatie of project. (Glanz 2002, ix)

Samenvattend stelt Glanz dat iedereen in een bepaalde situatie in zekere mate een leider kan zijn. Mensen verschillen in hoge mate van elkaar en er zijn dan ook grote verschillen in leiderschapsstijlen, persoonlijkheid en karaktertrekken. De ene manier van leiden is ook niet beter dan de andere. Elke leider is getalenteerd op een andere manier. Tot slot betoogt hij dat effectief leiderschap contextafhankelijk is en dat het matchen met de goede leider voor een specifieke situatie erg belangrijk is. (Glanz 2002, 14)

De principes van Glanz zijn eveneens van belang voor kunstenaars als leiders van participatieve kunstpraktijken. Ook hierbij is gerichtheid van het leiderschap op de context in verband met de doelgerichtheid van de kunstpraktijk van groot belang. Zoals uit het onderzoek blijkt, hebben de kunstenaars hun eigen leiderschapsvaardigheden en specifieke kwaliteiten, die matchen met de specifieke context en hun kunstpraktijk. In alle gevallen kan eveneens gesproken worden van gedeeld leiderschap. **Vrugt** deelt bijvoorbeeld het leiderschap voor de borduurwerkzaamheden met andere vakgenoten; de theatermakers van **'PS-Theater'** delen met elkaar het leiderschap over de activiteiten

en de voorstellingen en **Sabina Lindemann** deelt het leiderschap in de Binckhorst met ondernemers. Het kan vergeleken worden met *collaborative leadership models*. (Tiller 2017, 50–51)

Een belangrijke vraag is in welke mate de kunstenaar controle moet houden over het artistieke en sociale proces. Uit het eerder besproken onderzoek van Caris (Caris 2016) wordt duidelijk dat een meer 'directe' vorm van leiderschap essentieel is wanneer de kunstpraktijk afhankelijk is van subsidies en de kunstenaar nadrukkelijk de richting en doelstellingen van de kunstpraktijk moet bewaken. (Caris 2016, 176) Caris benadrukt echter dat desondanks, de kunstenaars van zijn onderzochte kunstpraktijken besluiten niet oplegden, maar de intentie hadden door argumentatie te overtuigen en te inspireren. Juist bij het activeren en opbouwen van *communities* is een subtiele vorm van leiderschap vereist die open ruimten creëert en deelnemers in staat stelt *'to step forward'*. (Caris 2016, 176)

Deze aanpak zien we in dit onderzoek terug bij **Vrugt** (**'Stof tot Nadenken'**), bij **Roerink** (**'Groeten van Geerweg'**), bij **Van den Baar** (**'Wandschappen/DNA Charlois'**) en bij **Lindemann** ('**Optrek Binckhorst'**).

Uit mijn onderzoek komt naar voren dat alle kunstenaars er zich bewust van waren dat voor een succesvolle artistieke samenwerking doelgericht leiderschap noodzakelijk is. Uit de interviews met kunstenaars en deelnemers wordt duidelijk dat een heldere communicatie evenals richting geven aan de doelstellingen van de kunstpraktijken belangrijk worden gevonden.

Om een duidelijke vergelijking te kunnen maken heb ik voor dit onderzoek de keuze gemaakt om het leiderschap van de kunstpraktijken te analyseren op drie typen van leiderschap: een directieve, een democratisch directieve en een faciliterend gedeelde vorm. De keuze voor deze typen is gemaakt in relatie tot de twee typen kunstpraktijken die in de *casestudies* naar voren zijn gekomen: de meer kunst- of productgerichte en de meer sociaal-maatschappelijk of procesgerichte participatieve kunstpraktijken.

Uit de analyses is duidelijk geworden dat de rol van de kunstenaar in objectgerichte kunstpraktijken vergeleken met de procesgerichte kunstpraktijken meer bepalend van aard is. Dit komt overeen met een meer directieve vorm van leiderschap, waarbij de nadruk meer op het eindresultaat, het kunstwerk als object, dan op het proces ligt. Een kunstwerk is vaak een blijvend object en om die reden hecht een kunstenaar aan een product dat voldoet aan de artistieke en ambachtelijke kwalitatieve normen op basis van zijn eigen identiteit. Aan het object verbindt de kunstenaar immers zijn naam.

Bij de drie objectgerichte kunstpraktijken is het de kunstenaar die het concept bedenkt en de kaders van de eventuele rol van de deelnemers in de vorm van vrije ruimte bepaalt. Bij **'Noorderling'** leveren de deelnemers alleen de inhoud aan, en zijn verder niet betrokken bij de samenstelling of productie van het kunstwerk. De betrokken kunstenaars zijn sterk bepalend in ontwerp en uitvoering, maar gaan op een democratische wijze om met de deelnemers. Ze luisteren en gaan de dialoog aan en geven een kijkje in de 'kunstenaarskeuken'. Deelnemers 'geven' iets aan de kunstenaar en krijgen daar iets voor terug. Bij deze kunstpraktijk is echter geen sprake van dialoog in relatie

tot de vorm of inhoud van de uiteindelijke voorstelling en dus niet van inspraak van deelnemers op de kunstpraktijk. De kunstenaars zijn in alle opzichten bepalend. Om die reden noem ik deze vorm van leiderschap *directief*.

Bij **'Stof tot Nadenken'** en bij **Wandschappen** is sprake van een sterk afgebakende uitvoerende rol van de deelnemers. De kunstenaar begeleidt hen bij de tevoren vastgestelde 'vrije werkruimte', waarbinnen de deelnemers binnen bepaalde grenzen vrijheid genieten bij het maken van keuzes, bijvoorbeeld ten aanzien van kleuren, garens, of toe te passen vormen. De kunstenaars gaan de dialoog aan met de deelnemers over hun kunstenaarspraktijk en het maken van keuzes. De dialoog wordt gebruikt om de bedoelingen van de kunstenaars uit te dragen. Om bovengenoemde redenen benoem ik dit type leiderschap als *democratisch directief*, de tweede vergelijkingscategorie van de tabel. Zo wordt het onderscheid duidelijk met het directief leiderschap waar de deelnemers geen invloed hebben op de inhoud of de vormgeving van de kunstpraktijk..

Bij de procesgerichte kunstpraktijken is de rol van de kunstenaar voornamelijk op het proces van de deelnemers gericht en in mindere mate op het product. De kunstenaar geeft de deelnemers veel ruimte bij zowel de inhoud als de uitvoering, waarbij hij zelf op de achtergrond blijft om de eigen kaders te bewaken. De kunstenaar faciliteert de deelnemers en hun inbreng is van een dermate omvang dat gesproken kan worden van gedeeld leiderschap. De kunstenaars van **'Groeten van Geerweg'** en van **'OpTrek Binckhorst'** voldoen aan de omschrijving van *faciliterend gedeeld* leiderschap. Beide kunstenaars geven een grote mate van verantwoordelijkheid aan de deelnemers voor zowel de inhoud als de uitvoering van de kunstpraktijken en delen zo gezamenlijk het leiderschap.

Kunstpraktijk	Type kunstpraktijk	Directief leiderschap	Democratisch directief leiderschap	Faciliterend gedeeld leiderschap
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht		X	
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht			X
'Noorderling'	Objectgericht en procesgericht	X		
'Wandschappen/ DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht		X	
'OpTrek Binckhorst'	Procesgericht en objectgericht			X

Tabel 4.7 Kunstpraktijken en leiderschap kunstenaars

Als kritische kanttekening bij deze paragraaf over leiderschap dient te worden opgemerkt dat leiderschapsstijlen niet gemakkelijk zijn te omschrijven. Uit de literatuur blijkt dat er, afhankelijk van visies en opvattingen, ontelbare stijlen en benamingen te zijn. Dit is van invloed geweest op de keuze voor herkenbare en eenvoudige, generieke benamingen van stijlen waarmee gemakkelijk verschillen in leiderschap kunnen worden aangeduid. Het enige doel is daarbij geweest om de relatie tussen leiderschap en typen kunstpraktijken te achterhalen, zonder daarbij een waardeoordeel uit te spreken. Een ander belangrijk aspect dat in acht moet worden genomen is, dat de kunstenaar gedurende het verloop van een kunstpraktijk, afhankelijk van de fase van het proces, de keuze kan maken om te *switchen* tussen de leiderschapsstijlen wanneer dat gewenst of vereist is voor het uiteindelijke resultaat. Uit de analyse van de interviews en andere data kan slechts ten dele worden achterhaald of dit bij de onderzochte kunstenaars en hun kunstpraktijken het geval is geweest. De leiderschapsstijl is bovendien mede afhankelijk van de persoonlijke en professionele identiteit van de kunstenaar.

4.10 Kunstenaarsrollen en type kunstpraktijk

Uit de beschrijving en de analyse wordt duidelijk dat kunstenaars in participatieve kunstpraktijken vele rollen vervullen. In het onlangs verschenen document *Inspiratiegids Lokaal Beleid* worden de volgende functies en rollen genoemd die kunstenaars en de verschillende kunst- en culturele instellingen aan kunnen nemen in de aanpak binnen gemeentelijke vraagstukken:

> *bevrager en onderzoeker; verbeeldenaar; verbinder; communicator en coördinator; creatieve co-producer en vormgever; coach; kwaliteitsbewaker en evaluator.* (Trienekens 2016a, 5)

De rollen komen in grote lijnen overeen met de rollen zoals die in de analyse van de door mij onderzochte kunstpraktijken naar voren komen. Uit mijn analyse blijkt dat participatieve kunstpraktijken in hoge mate verschillen en grofweg ingedeeld kunnen worden in *objectgerichte* en *procesgerichte* kunstpraktijk, met als overlappende tussenvorm de zowel *object-* als *procesgerichte* kunstpraktijk.

De vraag doet zich voor wat deze typering betekent voor de rollen van de kunstenaar. Welke verschillen zijn te onderscheiden en welke conclusie kan daaraan verbonden worden?

In onderstaand schema worden de verschillen tussen rollen van de kunstenaar in de drie hoofdtypen kunstpraktijken weergegeven. De focus is daarbij voornamelijk gericht op de samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers en de resultaten daarvan.

Rol kunstenaar	**Objectgerichte kunstpraktijk**	**Objectgericht en procesgericht**	**Procesgerichte kunstpraktijk**
Onderzoeker en bevrager	Contextgericht – object gerelateerd	Contextgericht – Object- en proces-gerelateerd	Contextgericht, proces-gerelateerd
Ontwerper en verbeeldenaar	Veel invloed	Veel tot beperkte invloed	Beperkt tot weinig Invloed
Verbinder	Vorming van tijdelijke *community of practice*	Faciliteren van creëren samenhang in *community*	Faciliteren van in gang zetten verandering in het belang van de *community*
Coach/facilitator	Hiërarchisch Bepalend voor deelnemers	Hiërarchisch met democratische dialoog	Vervaagd onderscheid tussen kunstenaar en deelnemers
Communicator en coördinator	Regulerend	Regulerend met enige invloed deelnemers	Regulerend in overleg met deelnemers
(Co)producer en vormgever	Veel invloed	Veel tot beperkte invloed	Beperkt tot weinig invloed
Kwaliteitsbewaker	Vaststaand kader	Geringe vrijheid buiten kader	Ruime vrijheid, opgerekt kader

Tabel 4.8 Rollen participatieve kunstenaar in relatie tot type kunstpraktijk

In dit schema zijn de zeven rollen van de participatieve kunstenaar inhoudelijk gekenmerkt in relatie tot de drie typeringen van kunstpraktijken. De door de kunstenaar bepaalde rol van de deelnemers vormt daarbij het uitgangspunt: van een afgebakende en voorgeschreven rol bij objectgerichte praktijken, via mede-ontwerpend en -uitvoerend tot co-creatief werken tijdens het gehele proces van de participatieve kunstpraktijk. Aangezien het bij de intensievere vormen van samenwerking om meer dan een coachende rol gaat is om die reden aan het schema van Trienekens het begrip facilitator toegevoegd – de kunstenaar die binnen ruime grenzen deelnemers een vrije ruimte geeft. De rol van evaluator is hier minder relevant en om die reden weggelaten.[150]

Het type kunstpraktijk blijkt samen te hangen met de keuze van de kunstenaar voor de mate van deelnemersparticipatie, en varieert van gereguleerd/vastgelegd tot meedenken en mede uitvoeren.

Een kritische kanttekening is hierbij echter noodzakelijk. Het schema is tot stand gekomen vanuit de analyse van de vijf *casestudies*. Het kan daarmee slechts als een globale indicatie gezien worden voor het onderscheiden van inhoudelijke verschillen in de diverse rollen van de kunstenaar bij de drie onderscheiden typen kunstpraktijken.

Uit het schema blijkt wel duidelijk dat de *objectgerichte kunstpraktijken* zich kenmerken door een sturende rol van de kunstenaar, die op directieve of democratisch

[150] Het schema van Trienekens is gericht op de rollen van kunst en cultuur in gemeentelijke vraagstukken en niet op de rol van de participatieve kunstenaar in relatie tot het type kunstpraktijk.

directieve wijze leidinggeeft, met een geringe inbreng van de deelnemers, gebaseerd op *collaboration of convenience*. De relatie tussen de objectgerichte kunstpraktijk en de sturende rol van de kunstenaar is al eerder in dit onderzoek aan de orde geweest.

De *procesgerichte kunstpraktijken* kenmerken zich door een meer uitgebreide vrije ruimte met gedeelde verantwoordelijkheid voor de deelnemers. De kunstenaar stelt zich facilitair op. Het onderscheid tussen maker en deelnemers vervaagt en deelnemers kunnen als medeauteur worden aangemerkt.

Procesgerichte kunstpraktijken zijn over het algemeen langduriger van aard, uitzonderingen als bijvoorbeeld **'Groeten van Geerweg'** daargelaten. Het betreft vaak structurele trajecten zoals bij **'OpTrek Binckhorst'** en **Wandschappen**, die beide inmiddels al ruim vijf jaar of langer duren en waarvan het einde nog niet in zicht is.

Objectgerichte kunstpraktijken zijn over het algemeen kortdurende projecten, aangezien het object het eindresultaat is. Er bestaat uiteraard ook nog het derde type kunstpraktijk, de mengvorm van procesgericht en objectgericht.

Kunstenaars in participatieve kunstpraktijken blijken vele rollen te vervullen die vragen om een diversiteit aan kwaliteiten en vaardigheden. Wat zijn de meest kenmerkende kwaliteiten en vaardigheden waarover hij moet beschikken om zijn rollen goed te kunnen vervullen?

4.11 Rollen en vaardigheden van de participatieve kunstenaar

De rol van de gepassioneerde kunstenaar

Ondanks alle verschillen in vorm, inhoud en aanpak van de kunstpraktijken is er een duidelijke en opvallende overeenkomst te noemen, namelijk de gepassioneerdheid van alle betrokken kunstenaars. Met veel enthousiasme tonen ze hun passie voor de eigen specifieke kunstvorm en de wil om een bijdrage te leveren aan de samenleving. Ze houden vast aan hun eigen ideeën en grenzen ten aanzien van artistieke kwaliteit en vakmanschap. Bij de kunstenaars leeft de intentie om deelnemende burgers 'anders' te laten kijken naar hun eigen omgeving met inzet van verbeelding, om nieuwe inzichten en ontwikkeling van persoonlijke waarden bij deelnemers teweeg te brengen. Ze maken gebruik van artistieke concepten gerelateerd aan de specifieke sociaal-culturele context. Zo verbinden ze het artistieke met het sociale, in de verwachting daarmee een verandering in gang te zetten. Het kan gezien worden als de kern van de participatieve kunstenaarspraktijk. Ze zijn zich bewust van hun positie als kunstenaar.

Op de website van **Vrugt** staat de volgende tekst die treffend aangeeft hoe de kunstenaar haar rol ziet:

> *'Sara hoopt niet alleen in de hoofden van haar toeschouwers, maar ook binnen de mode en beeldende kunst iets in gang te zetten door grensoverschrijdend werk met een maatschappelijk raakvlak te maken. Belangrijk is de wens haar publiek met open blik te laten kijken naar de wereld, de eigen buren, naar zaken die normaal zijn maar niet als zodanig worden aangemerkt. Niet middels het luidkeels propageren van een rigide mening, maar met heel veel inzet, een beetje materiaal en een knipoog.'* www.vrugt.com/info

Gezien hun beweegredenen, aanpak en werkwijze kunnen de bij het onderzoek betrokken kunstenaars in een zeker opzicht idealisten worden genoemd. Het betekent niet dat het hemelbestormers zijn, maar idealisten met een realistische en praktische inslag. Hun realistische kijk blijkt onder meer uit de op haalbaarheid geformuleerde doelstellingen van hun kunstpraktijken. Voor alle kunstenaars blijkt de samenwerking met burgers noodzakelijk voor hun kunstenaarspraktijk. Ze zijn zich ervan bewust dat ze de wereld niet kunnen veranderen met hun kunstpraktijken en dat hun bijdrage gering kan zijn. Echter, zo is hun redenatie, alles wat een bijdrage levert is meegenomen.

Gepassioneerdheid en optimisme zijn daarom een onmisbare kwaliteit voor een participatieve kunstenaar.

Uit de analyses wordt duidelijk dat participatieve kunstenaars daarnaast over veel vaardigheden moeten beschikken om doelgerichte en kwalitatief hoogwaardige kunstpraktijken te kunnen realiseren. De analyses zullen met de interviews als bron dienen om de vaardigheden te benoemen, die uit het onderzoek naar voren komen.

Vaardigheden en kwaliteiten van participatieve kunstenaars en kunstpraktijken

Uit de analyses van de *casestudies* komen vele vaardigheden en kwaliteiten van participatieve kunstenaars naar voren. Naast de specifieke, op artistiek vermogen en ambachtelijkheid gerichte vaardigheden die de kunstenaar voornamelijk tijdens zijn kunstvakopleiding heeft opgedaan, kunnen we een diversiteit aan complementaire vaardigheden onderscheiden die nodig zijn voor het opzetten, leiden en begeleiden van een participatieve kunstpraktijk. Deze kwaliteiten kunnen worden samengevat als artistieke en sociale gevoeligheid.

In de *casestudies* komen vaardigheden naar voren die te maken hebben met het leggen en onderhouden van contacten, het onderzoeken van contexten, het overleg voeren met diverse actoren en het aangaan van samenwerkingsverbanden en leidinggeven. Daarnaast zijn er vaardigheden op het gebied van project- en *timemanagement* en financiën. Kunstenaars worden anno 2018 gezien als culturele ondernemers, waarvan ondernemersvaardigheden worden verwacht.

Renshaw komt in zijn onderzoeksrapport *Being in Tune* tot het volgende onderscheid in kwaliteiten en vaardigheden: artistieke kwaliteiten, interpersoonlijke vaardigheden, creatieve vaardigheden en communicatieve vaardigheden. (Renshaw 2013, 56-58)

De indeling van Renshaw wordt hier gebruikt als basis en uitgebreid met andere vaardigheden die uit de analyse als noodzakelijk naar voren zijn gekomen.

Artistieke kwaliteiten

Uit de *casestudies* blijkt dat alle kunstenaars de artistieke kwaliteiten die bij het kunstenaarschap behoren, op een kwalitatief hoogwaardig niveau beheersen.[151] Allen zijn professioneel geschoold in hun kunstdiscipline, hetgeen de ontwikkeling van hun intrinsiek aanwezige artistieke kwaliteiten heeft bevorderd. De kunstenaars zijn zich bewust van hun positie als kunstenaar en hun professionele identiteit in relatie tot de samenleving. Ze hebben een passie voor hun kunstdiscipline en willen burgers daarvan deelgenoot maken, door hen uit te nodigen om betekenisvol aan hun kunstpraktijk deel te nemen. Op deze wijze worden burgers ingewijd in de specifieke context van de wereld van de kunstenaars en maken kennis met hun werkprocessen. Ze ervaren als deelnemer in de kunstpraktijk hoe een ontwerpproces tot stand komt met de daarbij behorende keuze van materialen, en welke uitdagingen zich voordoen bij de uitvoeringsfase.

De kunstenaars maken in het onderzoek naar de context van hun kunstpraktijken gebruik van hun artistieke kwaliteiten, om nieuwe gezichtspunten te laten zien. Deelnemers worden in dat proces meegenomen en leren op een andere manier het menselijk bestaan te beschouwen. Het biedt hen kansen en mogelijkheden voor hun eigen levenswijze.

Onder artistieke kwaliteit wordt eveneens artistieke integriteit verstaan en het zich bewust zijn van intrinsieke artistieke normen.

Interpersoonlijke vaardigheden

Zoals duidelijk is geworden moeten participatieve kunstenaars in staat zijn om betekenisvolle verbindingen te maken met de context van de kunstpraktijk. Het goed kennen van, en het zich kunnen verplaatsen in, de deelnemers is daarvoor een voorwaarde. Alle kunstenaars laten zonder uitzondering zien over een hoog niveau van interpersoonlijke vaardigheden te beschikken. Daaronder wordt verstaan warmte, empathie, respect, openheid, vertrouwen, spontaniteit en flexibiliteit. (Renshaw 2013, 57) De kunstenaars zijn zich ervan bewust dat ze, om betekenisvolle verbindingen te kunnen leggen, zodanig hun verbondenheid met de context moeten tonen, dat dit voelbaar en waarneembaar is voor de deelnemers. Iedere kunstenaar toont aan een gezonde dosis zelfbewustzijn te hebben, zonder de context uit het oog te verliezen.

Het vermogen om goed te kunnen luisteren naar mensen en hun verschillende perspectieven te kunnen en willen begrijpen, is eveneens een belangrijke interpersoonlijke vaardigheid die te herkennen is in de geanalyseerde kunstpraktijken. De voorstelling **'Noorderling'** van ***PS[theater*** is een duidelijke illustratie van deze vaardigheid. De theatermakers zijn tijdens hun zoektocht naar het DNA van Leiden Noord met verschil-

[151] Voor dit proefschrift is een bewuste keuze gemaakt voor het gebruik van het begrip vaardigheden in plaats van competenties. Onder competenties wordt een samenbundeling verstaan van kennis, houding en vaardigheden. Dit onderzoek richt zich voornamelijk op de zichtbare vaardigheden en in een relevante gevallen ook houding. Om die reden is de keuze gemaakt voor het begrip vaardigheden.

lende culturele werelden in contact gekomen. Door zich te verdiepen in de verschillende gezichtspunten, komen ze tot het inzicht dat de overeenkomsten tussen deze werelden groter zijn dan de verschillen. In hun muziektheatervoorstelling brengen ze deze culturele verscheidenheid samen, door de vele overeenkomsten, als verbindend aspect, samen te vatten in overstijgende waarden die voor ieder te begrijpen zijn. Daarmee bieden ze de wijkbewoners een andere visie op het samenleven in hun wijk met de intentie hen *de ogen net wat meer te openen zodat ze meer gaan zien*. (d5) Het is een uitnodiging aan de wijkbewoners om op een andere manier naar de wijk te kijken wat een meer inclusieve wijze van samenleven kan bevorderen.

In alle kunstpraktijken demonstreren de kunstenaars tenslotte hun vaardigheden om de samenwerking tussen de verschillende actoren tot stand te brengen en te stimuleren. Ook monitoren ze het samenwerkingsproces, door voortdurend alert zijn op wat er speelt in de kunstpraktijk en te onderscheiden welke bijdragen van deelnemers om feedback, reflectie of waardering vragen. Daarbij wordt, waar mogelijk, rekening gehouden met de eigenheid van de deelnemers.

Creatieve vaardigheden

De kunstenaars laten in hun participatieve kunstpraktijken zien dat sterke creatieve vaardigheden nodig zijn, zoals improviseren, componeren, schrijven van teksten, waaronder ook liedteksten, en het ontwerpen en vervaardigen van voorwerpen. Voor het goed verlopen van het gezamenlijke proces is het noodzakelijk dat de kunstenaar de manier waarop de verschillende deelnemers leren herkent, en daaraan de werkwijze kan aanpassen.

Van belang is bovendien dat de kunstenaar in staat is om voor deelnemers haalbare doelen te formuleren en hen te stimuleren om deze te behalen, zoals **Roerink**, die de deelnemers bewust mede verantwoordelijk maakt voor de inhoud en vorm van de Geerwegtour en hen in het proces faciliteert en coacht, zodat het doel ook behaald wordt. Het creatief reageren op ideeën is eveneens een belangrijke vaardigheid van de kunstenaar, die deelnemers zal stimuleren in het samenwerkingsproces.

Communicatieve vaardigheden

De kunstenaars zijn zich bewust van de noodzaak van een goede communicatie met deelnemers en andere *stakeholders*. Het proces vraagt om veel duidelijkheid richting deelnemers over het verloop van het proces en hun rol daarbinnen. Ze zijn zich er eveneens in hoge mate van bewust dat ze deelnemers mee moeten nemen in het artistieke proces, door hun zelfvertrouwen en eigenwaarde te stimuleren en hen te tonen dat ze een betekenisvolle bijdrage kunnen leveren aan de kunstpraktijk. Zoals **Vrugt** het zelfvertrouwen van de deelnemers versterkt door het aanleren van de ingewikkelde borduursteek, en aantoont dat ze met de toepassing daarvan een doorslaggevende rol bij de totstandkoming van het kunstwerk kunnen spelen.

Van de kunstenaars wordt een flexibele wijze van leiding geven gevraagd, die passend is voor zowel de deelnemers alsook voor de kunstpraktijk en die aan een veranderende situatie aangepast kan worden. De analyse van de leiderschapsvaardigheden heeft geleid tot het formuleren van drie leiderschapsstijlen: het directieve, het democratisch directieve en het facilitair gedeeld leiderschap. Het democratisch directief leiderschap, dat past bij die zaken die vragen om een helder afgebakende inbreng, kan overgaan in het facilitair gedeeld leiderschap wanneer een vrije inbreng van de deelnemers gevraagd wordt. Ook de omgekeerde situatie kan zich voordoen.

Het werken met participatieve kunstpraktijken vraagt van kunstenaars om vertrouwen te hebben in hun eigen kunnen en dat ook uit te dragen. Ook vraagt het om de vaardigheid om risico's te nemen in uitdagende omgevingen en deelnemers daarin mee te nemen, door op een heldere wijze daarover te communiceren. **Van den Baar** ging een 'risico' aan met de ruim vijfhonderd truien van Loes. De truien zijn door Loes gebreid, maar zijn nooit gedragen. Voor Loes was breien een vorm van meditatie. Van het plan om de truien als kunst en tentoonstellingswaardig internationaal uit te dragen, waardoor de handelswaarde zou toenemen, was de uitkomst ongewis. De kunstenaar heeft met Loes iedere stap of verandering in het gehele proces op voor haar duidelijke wijze gecommuniceerd. Zo was het voor haar duidelijk wat met haar vijfhonderd truien gebeurde, en dat dit voor haar betekenisvol was.

Tot slot blijkt een belangrijke creatieve vaardigheid dat kunstenaars een open houding hebben en ontvankelijk zijn voor nieuwe ideeën en ervaringen.

Renshaw beëindigt hiermee zijn reeks kwaliteiten en vaardigheden. Uit mijn analyses komen echter nog andere noodzakelijke vaardigheden voort. Deze zullen hieronder worden beschreven en toegelicht.

Ambachtelijke vaardigheden

Als eerste aanvulling op de door Renshaw onderscheiden kwaliteiten en vaardigheden voeg ik *ambachtelijke vaardigheden* toe. Deze verschillen cruciaal van artistieke kwaliteiten. Waar de laatste vooral intrinsiek bij de kunstenaar aanwezig zijn en ontwikkeld kunnen worden, is het kenmerk van ambachtelijke vaardigheden dat ze veelal zijn aan te leren. Ze zijn nodig om de artistieke concepten uit te voeren. Uit het onderzoek wordt duidelijk dat de onderzochte kunstenaars de voor hen specifieke kunstdiscipline relevante ambachtelijke vaardigheden op hoog niveau beheersen. **Vrugt** resp. **Driessens & Van den Baar** op het gebied van borduren, de theatermakers op het gebied van theatertechnieken en tekstschrijven, en de muzikant op het gebied van componeren en het schrijven van liedteksten. Ambachtelijke vaardigheden blijken echter niet altijd noodzakelijk te zijn voor de uitvoering van de kunstpraktijk, zoals duidelijk wordt uit de werkwijze van **Lindemann** bij **'OpTrek Binckhorst'**. Ze zet haar artistieke kwaliteiten in voor het aanjagen van de organische gebiedsontwikkeling van de Binckhorst. Voor

de nodige specifieke ambachtelijke kennis en vaardigheden worden ofwel de deelnemende ondernemers ingezet, of worden deze van buitenaf ingebracht, zoals bij de ontwikkeling van het werkbier 'Binckse Belofte'. Deze vorm van samenwerken blijkt een veelvoorkomende werkwijze van hedendaagse kunstenaars te zijn. (Heijnen 2015, 134) **Vrugt** en **Van den Baar** maken beiden gebruik van de ambachtelijke vaardigheden van deelnemers voor hun qua werk vaak omvangrijke kunstpraktijken.

Vaardigheden rond projectmanagement

Organisatievermogen is voor kunstenaars die zich bezighouden met participatieve kunstpraktijken een van de belangrijkste vaardigheden. **Van den Baar** benadrukt dat **Wandschappen** goed is in organiseren. Hij denkt dat het een vaardigheid is die veel kunstenaars node missen. (Heijnen 2015, 132) Het is een vaardigheid die vaak niet zichtbaar is voor buitenstaanders, maar die in feite de helft van hun werktijd in beslag neemt. Zoals de Franse kunstenaar Evan Roth opmerkt: *'Being an artist is really like half of it is making art and half of it is like you are running a small business.'* (Heijnen 2015, 132) Behalve om organisatievermogen gaat het ook om het maken van een werkbare tijdplanning en om vaardigheden op het gebied van financiën, zoals het maken van een begroting en het aanvragen van subsidies. Tenslotte zijn ook kennis en vaardigheden op het gebied van PR en marketing onmisbaar in de communicatie naar buiten toe. In de onderzochte kunstpraktijken worden deze vaardigheden of een deel daarvan, vaak vervuld door andere professionals. **Vrugt** is voor deze organisatorische zaken bijgestaan door een team vanuit de Oude Kerk, wat haar veel tijd en energie heeft bespaard. (k1, persoonlijk interview, 2014)

Vaardigheden rond leiderschap

Renshaw volgend, is in de vorige paragraaf al enige aandacht besteed aan leiderschapsvaardigheden bij communicatieve vaardigheden. Enige overstijgende opmerkingen daarover zijn echter hier op hun plaats.

Leiderschap is van een andere betekenis dan organisatievermogen. Beide zijn van belang bij participatieve kunstpraktijken. Voor de kunstenaars betekent leiderschap het richting geven aan de door henzelf ontwikkelde kunstpraktijk, door: het leggen van betekenisvolle verbindingen met diverse actoren, een open en heldere communicatie, het aangaan van de dialoog om deelnemers en andere actoren te stimuleren en mogelijkheden te bieden voor een eigen inbreng in het proces.

Uit de analyse van de *casestudies* komt naar voren dat leiderschap samenhangt met de artistieke identiteit en de persoonlijke kwaliteiten van de kunstenaar. Uit de analyse van de kunstpraktijk **'Stof tot Nadenken'** komt naar voren dat een hoge ambachtelijke- en vormgevingskwaliteit, waar ze als kunstenaar haar naam aan kan verbinden, hoort bij

de artistieke identiteit van **Vrugt**. Het gaat daarnaast om een 'blijvend' kunstwerk dat naar verwachting nog lange tijd gebruikt zal worden. Mede om die reden heeft **Vrugt** de participatie van deelnemers in haar kunstpraktijk tot een kleine, maar doelgerichte 'vrije ruimte' beperkt. De meer directief gerichte leiderschapsstijl past daar goed bij.

In de *casestudy* **'OpTrek Binckhorst'** kiest **Lindemann**, afhankelijk van de situatie, voor meer directief of faciliterend leiderschap en wisselt daarmee het type leiderschap af. De keuze voor directief lijkt afhankelijk van ontwikkelingen waarin de kunstenaar een bepalende rol wil spelen. De kunstenaar vervult een faciliterende rol (of is volgend, zoals **Lindemann** het zelf benoemt) wanneer al sprake is van een vastgesteld ruim raamwerk waar ondernemers een bepalende inbreng mogen hebben.

Het bovenstaande onderschrijft de noodzaak van een match tussen de kunstenaar en de gegeven context van de desbetreffende kunstpraktijk als een van de voorwaarden voor een effectief resultaat.

Een open en reflectieve houding

Uit de genoemde vaardigheden wordt duidelijk dat het bij participatie niet alleen om de vaardigheden gaat. Onlosmakelijk is daaraan een houding verbonden die gekenmerkt wordt door openheid, respect, integriteit, authenticiteit, enthousiasme en persoonlijke verantwoordelijkheid. Het is van groot belang dat de deelnemers van kunstenaars ervaren dat hun integere belangstelling en nieuwsgierigheid zonder uitzondering voor iedereen geldt, en dat kunstenaars luisteren naar hun 'geluiden' en perspectieven en deze op waarde kunnen schatten. In de kunstpraktijk **'Groeten van Geerweg'** gaat **Roerink** met een open houding en zonder vooroordelen de wijk in om naar mensen te luisteren en ieder te waarderen op zijn of haar kwaliteiten. Na het horen van het verhaal van een muzikale wijkjongere, met een weinig smetteloze achtergrond, zorgt ze voor een rapper die met hem een prachtige tekst maakt. *Deze jongere voelt dat er naar hem wordt geluisterd en dat hij zeer serieus wordt genomen.* (k2)

Een reflectieve houding en het vertrouwen en het vermogen om te reflecteren is onmisbaar in het creatieve proces van de participatieve kunstpraktijk. Het gaat daarbij niet zozeer om de 'wat', 'hoe', 'wanneer' en 'waar' vragen, maar om de reflectieve 'waarom' vragen. (Renshaw 2013, 58) Met de 'waarom' vraag bevraagt de kunstenaar zijn eigen handelen, namelijk met welke redenen hij een specifieke keuze heeft gemaakt of gehandeld heeft. Het helpt de kunstenaar om zijn aanpak en werkwijze kwalitatief te verbeteren en zijn kunstenaarsidentiteit aan te scherpen. Een kritisch reflectieve houding draagt bij aan het proces van *Lifelong Learning*, sedert 2000 een belangrijk internationaal issue.[152]

[152] Een praktische definitie van *Lifelong learning* is door de Europese Commissie (2000) geformuleerd: 'Alle activiteiten die gedurende het hele leven ontplooid worden om kennis, vaardigheden en competenties vanuit een persoonlijk, burgerlijk, sociaal en/of werkgelegenheidsperspectief te verbeteren'.

Zoals filosoof Donald Schön betoogt: '*Reflective practitioners allow risk, surprise and confusion in their profession and carry out experimentations to generate new understandings of their practice*' (Schön 1991, in Heijnen 2015, 13)

Uit de interviews en de analyses wordt duidelijk dat participatieve kunstenaars, behalve over kwalitatief hoogwaardige artistieke en ambachtelijke vaardigheden, ook over uitstekende *projectmanagement*-, leiderschaps- en communicatieve vaardigheden moeten beschikken. De participatieve kunstenaar wordt steeds meer gezien als een cultureel ondernemer met de daarbij behorende vaardigheden.

4.12 Samenvatting

Om het resultaat van de analyses inzichtelijker te maken zijn de afzonderlijke tabellen[153] met betrekking tot type kunstpraktijk, participatie van kunstenaar en deelnemer en de leiderschapsstijlen in onderstaande tabel samengevoegd. Achtereenvolgens bekijken we de twee typen kunstpraktijken. Het eerste type, de *kunst-* of *objectgerichte kunstpraktijken* kenmerkt zich door een sterkere rol van de kunstenaar en door een beperktere participatie van de deelnemers. Binnen de afgebakende vrije 'werkruimte' is het voor de deelnemers mogelijk om in dialoog met de kunstenaar eigen keuzes te maken. De kunstenaar bewaakt op deze wijze de 'autonomie' van het kunstwerk en wordt over het algemeen gezien als de auteur. De deelnemers zijn als medeauteurs onderdeel van het artistieke proces.

Het tweede type, de *sociaal-maatschappelijk-* of *procesgerichte kunstpraktijken*, laat een hoge mate van participatie van de deelnemers zien en een faciliterend of gedeeld leiderschap. De kunstenaar betrekt nadrukkelijk de deelnemers bij het gehele proces en het eindproduct. Hij deelt de verantwoordelijkheid met de deelnemers, die medeauteur worden van de kunstpraktijk. De kunstenaar richt zich met name op het sociale ontwikkelingsproces van de deelnemers in relatie tot de context. Hij blijft echter eindverantwoordelijk voor het proces en het eindresultaat.

[153] Zie tabellen 4.2 t/m 4.7 in dit hoofdstuk

	Oriëntatie kunstpraktijk		Participatie deelnemers		Participatie kunstenaar		Leiderschapsstijlen kunstenaar		
Kunstpraktijk	Object gericht	Proces gericht	Hoog	Laag	Hoog	Laag	Directief	Democratisch directief	Faciliterend gedeeld
'Stof tot Nadenken'	X	x		X	X			X	
'Groeten van Geerweg'	x	X	X			X			X
'Noorderling'	X	x		X	X		X		
'Wandschappen DNA Charlois'	X	X	X		X			X	
'OpTrek Binckhorst'	x	X	X		X				X

Tabel 4.9 Leiderschapsstijlen in relatie tot kunstpraktijk en participatie

Toelichting: In de participatiekolom is geen onderverdeling gemaakt naar inhoud en uitvoering. Bij de deelnemers is *laag* aangegeven wanneer deelname bij een van de twee onderdelen voorkomt en *hoog* bij deelname aan beide. De kunstenaarsbijdrage is daaraan gerelateerd.
Een klein kruis betekent 'in mindere mate', een **rood** kruis geeft aan dat de kunstpraktijk meer object-georiënteerd is en een **zwart** kruis betekent meer proces-georiënteerd.

Participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door de verbinding van het objectgerichte met het sociaal-maatschappelijke aspect. Uit de *casestudies* blijkt dat de verhouding tussen beide aspecten per kunstpraktijk kan verschillen. De analyse van de vijf casus laat een glijdende schaal zien van vijf typeringen. In alle kunstpraktijken komen beide aspecten voor, de mate waarin varieert van meer objectgericht naar meer procesgericht of een balans tussen beide aspecten, hetgeen vijf typen kunstpraktijken oplevert. De context waarin de kunstpraktijk plaatsvindt, almede de identiteit van de kunstenaar, blijken de twee bepalende factoren voor het uiteindelijke type kunstpraktijk te zijn.
De objectgerichte participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door een relatief geringe tot geen creatieve inbreng van deelnemers. Uit de analyse wordt duidelijk dat, naarmate participatieve kunstpraktijken meer objectgericht zijn, de inbreng van de deelnemers minder invloedrijk is en sterk door de kunstenaar is afgebakend. De volledige verantwoordelijkheid en het auteurschap van dit type kunstpraktijk ligt bij de kunstenaar en niet of in een zeer geringe mate bij de deelnemers.

De leiderschapsstijl van deze kunstenaars heb ik omschreven als: *directief* wanneer de kunstenaar de kunstpraktijk volledig bepaalt en deelnemers slechts uitvoeren zonder eigen bepalende inbreng; *democratisch directief* wanneer de kunstenaar de deelnemers tenminste enige mate van bepalende inbreng geeft en *faciliterend gedeeld* als de kunstenaar de deelnemers faciliteert bij hun inzet voor de kunstpraktijk, en daarmee met hen de verantwoordelijkheid voor het eindresultaat deelt.

Toch blijkt de praktijk weerbarstiger te zijn. Er zijn duidelijke verschillen in de vorm en wijze van samenwerken tussen kunstenaar en deelnemers en de manier van leidinggeven van de kunstenaar. **'Stof tot Nadenken'** en **'Noorderling'** hebben als overeenkomst dat het beide objectgerichte praktijken zijn. Desondanks is er een andere manier van leidinggeven en samenwerken van kunstenaar met deelnemers.

Bij **'Stof tot Nadenken'** worden de deelnemers alleen in de laatste fase bij het proces betrokken, wanneer de honderdachttien verschillende geweven stoelbekledingen met de hand van details voorzien moeten worden. Het is een duidelijk afgebakende opdracht met als enige eis dat de deelnemer de Lunéville steek beheerst. Het bijzondere is dat het uiteindelijk de deelnemers zijn die op deze wijze de zittingen tot authentieke kunstwerken maken. Desondanks blijft het auteurschap bij de kunstenaar en de ruim dertig medeauteurs blijven min of meer onzichtbaar. Het roept vergelijkingen op met de middeleeuwse borduurateliers. De borduursters voeren met een geringe 'vrije ruimte', datgene uit wat de kunstenaar heeft bedacht. De kunstenaar doet zo min mogelijk concessies aan haar artistieke identiteit. Toch komt er ook een sociaal-maatschappelijke kant in deze kunstpraktijk naar voren. Het gezamenlijke borduurproces in het kerkatelier geeft een gevoel van saamhorigheid. Zoals een van de deelnemers aangeeft: 'het is bijna meditatief'. (d1) De nadruk ligt op het 'langzame', 'trage' van het handwerk, wat ruimte en tijd biedt om na te denken, te reflecteren maar ook om met elkaar de dialoog aan te gaan over bijvoorbeeld de betekenis van religie in deze tijd. Ook prostitutie is een onderwerp dat besproken wordt, wat heeft geleid tot een bezoek aan het Prostitutie Informatie Centrum. Het heeft zowel de deelnemers als de kunstenaar een andere kijk gegeven op de 'buren' van de Oude Kerk.

PS|theater betrekt de buurtbewoners juist bij de onderzoeksfase voor hun kunstpraktijk **'Noorderling'**. Ze zijn onmisbaar voor de inhoud van de muzikale theatervoorstelling. De theatermakers vergaren de inhoudelijke informatie over de wijk door met behulp van artistieke methoden met buurtbewoners en organisaties in gesprek te gaan. Er vindt een proces plaats dat gezien kan worden als de onderzoeksmethodiek voor het bepalen van de inhoud van de uiteindelijk te creëren kunstpraktijk. Bewoners worden in beweging gezet en bij elkaar betrokken. Het eindproduct heeft, naast een hoogwaardig artistieke, een belangrijke sociaal-maatschappelijke kant. De theatermakers laten bewoners met een andere blik naar zichzelf kijken met als doel reflectie in gang te zetten.

Bij **'Groeten van Geerweg'** stelt de kunstenaar de bewoners centraal. Zij leveren de input voor de tour en zijn ook de uitvoerders van de wijktour. De participatie van de kunstenaar lijkt daardoor laag, maar zonder de artistieke input van de kunstenaar zou er nooit een dergelijke tour met theater, media, muziek zijn ontstaan. De kunstenaar

stemt haar kwalitatieve eisen ten aanzien van het eindresultaat dus af op de context, maar wel volgens een specifiek kader met minimale eisen ten aanzien van kwaliteit. De kunstenaar stelt het sociaal-maatschappelijke centraal en maakt haar artistieke identiteit daaraan ondergeschikt.

De organische gebiedsontwikkeling van de Binckhorst is bij **'OpTrek Binckhorst'** het centrale gegeven. De kunstenaar hanteert een *bottom-up* werkwijze, door zich vanaf het begin te richten op het vormen van netwerken door middel van een gedeelde gezamenlijke visie op het gebied. Bedrijven worden gemotiveerd en geactiveerd tot deelname aan, en medeverantwoordelijkheid voor, het ontwikkelingsproces. Zoals ze zelf aangeeft 'door verbindingen te leggen en bruggen te bouwen creëer je een bodem of humuslaag voor verdere ontwikkelingen.'[154] Haar wijze van leidinggeven past daar naadloos bij: *Mijn rol is afwisselend volgend of sturend, dus aan de ene kant mogelijk maken en aan de andere kant agenderen en concrete acties uitvoeren*.[155] Er is zowel sprake van een proces als van een product, dat continu in ontwikkeling is en voorlopig nog niet klaar zal zijn. Daarmee wijkt het af van de hiervoor besproken kunstpraktijken.

Bij **Wandschappen** tenslotte staat het welzijn van de wijk Charlois centraal, in relatie tot hun kunstenaarsidentiteit. In hun productiebedrijf werken ze samen met buurtbewoners met als doel, naast het leveren van kwalitatief hoogwaardige designproducten, het welzijn van de wijk en haar bewoners te bevorderen door bewoners meer zicht geven op hun eigen kwaliteiten en de mogelijkheden om hun eigen richting te kunnen bepalen. In de afzonderlijk geïnitieerde kunstpraktijken richten ze zich voornamelijk op het geven van een 'kijkje in de keuken van de kunstenaar', door in de praktijk te laten zien dat je door inzet van verbeelding 'anders' naar de werkelijkheid kunt kijken. In het productieproces verstrekken de kunstenaars heldere instructies aan de deelnemers. Ze geven deelnemers een beperkte ruimte om dingen anders te doen mits het geen afbreuk doet aan de gestelde kwalitatieve eisen. Ze bepalen en ontwikkelen hun participatieve kunstpraktijken vaak zelf met een sterk afgebakende, maar betekenisvolle rol voor deelnemers in de uitvoerende fase.

Uit de analyses wordt duidelijk dat de onderzochte kunstpraktijken voldoen aan de kwaliteitsnormen *fitness for purpose and relevance to context.* Kwaliteit staat bij alle kunstenaars hoog in het vaandel met duidelijke individuele verschillen: van ambachtelijke en artistiek inhoudelijke kwaliteitseisen tot kwaliteitseisen aan het proces en de organisatie van de kunstpraktijken. De kunstenaars zijn zich ervan bewust dat kwaliteit in verschillende gradaties bestaat en contextafhankelijk is. Bovenal gaat het hen om de kwaliteit van 'samen doen'. De mate waarin dat 'samen doen' wordt vormgegeven, hangt af van de artistieke identiteit van de kunstenaar, de contextuele omstandigheden, met name de deelnemers, en het gekozen type kunstpraktijk.

Daarbij past ook de vorm van leiderschap die in deze *casestudies* naar voren komt en die omschreven kan worden als *doelgericht leiderschap*. De leiderschapsstijlen variëren afhankelijk van vorm en inhoud van de kunstpraktijk en de identiteit van de kunstenaar van directief, democratisch-directief tot faciliterend. Bij de meer objectgerichte kunstpraktijken is door de nadruk op een blijvend eindresultaat sprake van een meer directieve vorm van leiderschap van de kunstenaar; bij de meer procesgerichte kunstpraktijken is deze meer facilitair.

[154] publiekgemaakt.nl/sabrina-lindemann-over-de-organische-ontwikkeling-van-de-binckhorst/
[155] stedenintransitie.nl/interview/sabrina-lindemann

Bij participatieve kunstpraktijken werkt de kunstenaar samen met niet-kunst gerichte participanten, waar rekening mee gehouden moet worden. Dat kan leiden tot een 'botsing' met de identiteit van de, over het algemeen tot autonomie opgeleide, kunstenaar met zeggenschap over zijn eigen creatieve proces en het eindresultaat. Er blijken ondanks verschillen opvallende overeenkomsten te zijn in specifieke vaardigheden van participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten. Deze laatste groep moet, anders dan de participatieve kunstenaars, voldoen aan de formeel vastgestelde toetseisen binnen het onderwijs die gericht zijn op het te behalen eindresultaat. Beide groepen kunstenaars krijgen door de andere werksetting te maken met een aanpassing van hun identiteit als autonoom kunstenaar. In de rol van kunstenaar-docent of participatief kunstenaar staat niet de kunstenaar, maar de leerling of de participant centraal. We kunnen dan ook spreken van een *hybride kunstenaarsidentiteit*.

Participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten blijken vele overeenkomende specifieke vaardigheden en uitgangspunten te hebben die de verhouding tussen kunstenaar en leerlingen/deelnemers betreffen. Dit zijn bijvoorbeeld pedagogische uitgangspunten: de leerlingen/deelnemers staan centraal, en niet de kunstenaar; en er is een hoge mate van gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en leerlingen/ deelnemers. Daarnaast gaat het om een specifieke contextgerichte aanpak die per context verschilt, maar die altijd gericht is op het 'anders' leren kijken en het aangaan van de dialoog tussen leerling/deelnemer en kunstenaar. Een open en reflectieve houding wordt door beide groepen eveneens als essentieel gezien voor hun werk als participatief kunstenaar of docent-kunstenaar.

Uit de *casestudies* wordt duidelijk dat participatieve kunstenaars daarnaast diverse rollen vervullen en daar vele vaardigheden en kwaliteiten voor nodig hebben. Naast passie voor hun kunstdiscipline en de noodzakelijke artistieke en ambachtelijke kwaliteiten en vaardigheden, zijn voor het goed laten verlopen van een participatieve kunstpraktijk ook sociale en communicatieve kwaliteiten en vaardigheden essentieel, naast een doelmatige en doelgerichte omgang met projectmanagement, waaronder financiën en leiderschap. De participatieve kunstenaar moet in staat zijn een creatief en sociaal proces te leiden en te begeleiden, en daarnaast te kunnen functioneren als projectmanager van een vaak complexe participatieve kunstpraktijk.

De participatieve kunstenaar kan steeds nadrukkelijker gezien worden als een cultureel ondernemer.

5 | Slotconclusie en aanbevelingen

Culture is ordinary: that is where we must start.
— Raymond Williams[156]

Een van de meest opmerkelijke bewegingen binnen de Westerse kunst vanaf het eind van de twintigste eeuw is het zoeken van een steeds grotere groep kunstenaars naar aansluiting bij maatschappelijke processen. Deze ontwikkeling wordt wel de *'social turn'* of de *'collaborative turn'* genoemd. Ook in ons land zijn deze participatieve kunstvormen, in dit onderzoek *participatieve kunstpraktijken* genoemd, de afgelopen twee decennia een steeds bekender verschijnsel geworden. Ze kenmerken zich door kunstenaars die met inzet van hun artistieke vaardigheden contextgericht samenwerken met burgers, om hen meer grip te laten krijgen op hun eigen omgeving.

Participatieve kunst verhoudt zich anders tot de kunstwereld en de samenleving dan de gebruikelijke vormen van kunst. De gevestigde opvattingen over kunst zijn door de artistieke samenwerking tussen kunstenaar en burgers in een ander daglicht komen te staan. Er lijkt een nieuwe vorm van kunstenaarschap te ontstaan die zich in brede zin een plaats verovert in de samenleving.

Uit literatuuronderzoek komt naar voren dat de kunstwereld slechts in geringe mate aandacht en waardering toont voor participatieve kunst. Het ontbreekt aan specifiek onderzoek naar de betekenis van deze kunstvorm voor de kunstenaar en het kunstenaarschap.

Bovenstaande heeft geleid tot de volgende vraagstelling:

Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de invulling van het kunstenaarschap?

In het tweede hoofdstuk is het begrip *kunstenaarschap* onderzocht, alsmede de genealogie van en het discours over participatieve kunstpraktijken. Daarin wordt een beeld geschetst van de herkomst en ontwikkeling van beide aspecten. Het biedt daarmee een kader voor het empirisch onderzoek naar de hedendaagse participatieve kunstpraktijken en de participatieve kunstenaar.

Het derde hoofdstuk is gericht op de eerste deelvraag: *Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken?* Aan de hand van beschrijvingen en interviews zijn vijf *cases* onderzocht op het samenwerkingsproces tussen kunstenaars, deelnemers en opdrachtgevers. Daaruit komt naar voren dat participatieve kunstpraktijken gekenmerkt worden door een grote diversiteit in vorm, omvang en complexiteit, evenals in de vormen van samenwerking tussen kunstenaars en deelnemers.

[156] Williams, R. (2014) Raymond Williams on Culture and Society: Essential Writings. Ed. McGuigan, Sage Publications in Tiller, C. (2017, 5)

De tweede deelvraag: *Welke effecten komen daaruit voort?* komt in hoofdstuk vier aan de orde. Hierin wordt een nadere analyse gegeven van de door de kunstenaars gemaakte keuzes ten aanzien van de vormen van samenwerking, en de wijze waarop deze zich verhouden tot hun kunstenaarsidentiteit. De overeenkomsten en verschillen tussen de kunstpraktijken zijn op hun vorm en inhoud geanalyseerd, om de variëteit in rollen van de kunstenaars en de betekenis daarvan voor het kunstenaarschap scherp in beeld te kunnen brengen.

Met behulp van deze resultaten wordt de derde deelvraag beantwoord: *Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap?*

Afsluitend volgt de beantwoording van de afgeleide deelvraag: *Wat is de waardering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld?*

Tot slot worden een discussie, slotwoord en enkele concrete aanbevelingen in de vorm van adviezen geformuleerd.

5.1 Wat houdt kunstenaarschap in?

Over kunstenaarschap zijn verschillende opvattingen in omloop. Velen denken een duidelijke opvatting te hebben over wat kunstenaarschap is en het begrip is dan ook niet gemakkelijk te omschrijven. Dit is te verklaren uit het feit dat kunst een onderdeel vormt van de cultuur van een samenleving. Onder invloed van politieke, sociale en economische omstandigheden zijn samenlevingen onderhevig aan veranderingen, hetgeen zijn weerslag heeft op de betreffende cultuur en haar kunstuitingen. Daardoor is de invulling van het kunstenaarschap gebonden aan de periode waarin de kunstenaar zich manifesteert. Het gaat om het tijdsgebonden maatschappelijk en cultureel 'kunnen' van de kunstenaar. Kunstenaarschap is een evoluerend begrip dat permanent aan bijstelling onderhevig is en waarop invloedrijke en betekenisvolle veranderingen in de kunstpraktijk doorwerken. De drie historisch bepaalde modellen van kunstenaarschap die in de loop van de (kunst)historie worden onderscheiden, het *klassieke*, het *romantische* en het *modernistische of avantgardischtische* model, zijn weliswaar representatief voor historische tijdsperioden in de kunstgeschiedenis, maar deze modellen zijn niet verdwenen. Van elk model zijn in de hedendaagse kunst nog altijd sporen terug te vinden, zoals het ondernemerschap, expertise en passie voor het beroep uit het klassieke model, vrijheid en autonomie uit het romantische model en kritische visie op de samenleving vanuit het modernistische of avantgardistische model.

Participatieve kunstpraktijken vragen echter, door de samenwerking in het creatieproces tussen kunstenaars als professionals en burgers als *non-professionals*, om een herijking van het hedendaagse kunstenaarschap.

5.2 Kunst als onderdeel van het dagelijks leven – verschuivingen in het denken over kunst en het kunstenaarschap

Participatie in kunst is niet nieuw, echter in de hedendaagse kunst wel een steeds nadrukkelijker aanwezig fenomeen. Vanaf het eind van de negentiende eeuw is door de liberalisering van de kunsten een toenemende interesse van kunstenaars waar te nemen voor de hen omringende wereld. Kunstenaars richten zich sterker op hun rol in de samenleving en reageren met hun kunst op grote en invloedrijke maatschappelijke en politieke veranderingen. Pas tegen het eind van de twintigste eeuw betrekken kunstenaars het gebruikelijke 'passieve' publiek steeds nadrukkelijker 'actief' bij hun kunstuitingen, waarmee kunst als onderdeel van het dagelijks leven wordt benadrukt: van eenrichtingsverkeer van kunstenaar *naar* publiek, naar interactie *met* het publiek en, aansluitend, daadwerkelijke betrokkenheid en deelname *door* het publiek aan het artistieke proces. Het waren voornamelijk de conceptuele kunstenaars die de als gebruikelijk veronderstelde uitvoering van een kunstwerk door de auteur/bedenker in twijfel trokken, door de nadruk te leggen op het concept of idee in plaats van op het tastbare kunstobject zelf. Ze kunnen gezien worden als de directe voorlopers van de huidige participatieve kunstpraktijken. De door hen ingezette ontwikkeling van nieuwe kunstvormen als *performance* en andere theatrale vormen heeft door hun relationele en participatieve karakter bijgedragen om de deelname aan kunstuitingen voor burgers toegankelijker te maken.

Kunstenaars uiten in dit domein hun betrokkenheid met de samenleving, door in samenwerking met burgers vorm te geven aan artistieke processen die van betekenis zijn voor het dagelijks leven. Met het aanreiken van deze alternatieve zienswijzen bieden kunstenaars burgers mogelijkheden om een nieuwe betekenisvolle visie te ontwikkelen op hun eigen leefomgeving als aanzet tot verandering. Daarmee vervullen kunstenaars een belangrijke rol als 'betekenismakers'.

Voor deze participatieve kunst met een maatschappelijke insteek worden diverse benamingen gebruikt, die wijzen op de nuanceverschillen die er naast grote overeenkomsten zijn. Het zijn juist deze nuanceverschillen, zoals de nadruk op de *site* of locatie bij *site specific art*, op de dialoog bij *dialogical art*, of op de *community* bij *community art* die bijdragen aan een verdieping van het discours met betrekking tot deze participatieve kunst.

Na de aandacht in het Modernisme voor het *autonome* kunstwerk is de nadruk in de laatste decennia verschoven naar het *relationele* en *dialogische* karakter van kunst. Deze participatieve vormen van kunst roepen belangrijke vragen op over de betekenis en het doel van kunst in de samenleving, de rol van de kunstenaar en de ervaringen van het publiek als deelnemer.

In plaats van het tastbare kunstobject zelf komen mogelijkheden voor ontmoeting en intermenselijke relaties op de voorgrond te staan. Aanvankelijk kiezen kunstenaars voor de meest geëigende '*site*' van museum of galerie om spoedig daarna *site specific*, ofwel contextgericht in de samenleving zelf aan de slag te gaan. Kunstenaars en deelnemers gaan in dialoog over kunst en het tot stand komen daarvan, in samenhang met een context gerelateerd sociaal en/of politiek maatschappelijk vraagstuk. Daarmee wordt het *proces* van belang dat met behulp van artistieke interventies wordt ingezet, evenals de actieve betrokkenheid van deelnemers. Naast het *esthetische* komt het *ethische* aspect bij deze wijze van het creëren van kunst nadrukkelijk in beeld.

Uit het internationale discours blijkt een duidelijk spanningsveld tussen beide aspecten. De opvatting dat het juist de samenhang en de synergie tussen beide aspecten is die participatieve kunstpraktijken betekenisvol maken, vat vanaf het eind van de vorige eeuw langzaam post, evenals het besef dat bij deze procesgerichte participatieve kunstvorm sprake is van een andere artistieke kwaliteit dan bij de tot nu toe gebruikelijke autonome, objectgerichte kunst. Het vraagt om een beoordeling die recht doet aan zowel het esthetische als het ethische aspect, en het procesmatige karakter dat hiermee samenhangt. Participatieve kunst roept daarnaast andere belangrijke vragen op, zoals over de inzet van de lokale of juist de van buiten komende kunstenaar, over de contextgerichte relevantie van de representatie en de kwestie van 'auteurschap' bij deze kunstpraktijken. Het brengt de complexiteit ervan voor het voetlicht. Van participatieve kunstenaars wordt om een voortdurende reflectie op een scala aan inhoudelijke standpunten gevraagd, zoals op de positie van kunst in de samenleving en hun eigen positie als participatief kunstenaar.

In Nederland doet aan het begin van de eenentwintigste eeuw *community art* haar intrede. Deze sociaal gerichte kunstvorm wordt voornamelijk ingezet in de aanpak van sociale problemen in de grootstedelijke context. Vanwege de veelvormigheid en de inhoudelijke verbreding van deze kunstvorm is de term *community art* recentelijk gewijzigd in *participatieve kunstpraktijken*. Mede gezien de veranderde betekenis van het begrip *community* blijkt dit een goede keuze. Participatieve kunstpraktijken zijn *contextueel* gericht, *artistiek*, *participatief* en *transformatief*, en tonen een diversiteit aan vorm en inhoud. Vanaf het begin is onder neoliberale invloed in ons land, evenals in vele andere Europese landen, een spanningsveld waar te nemen tussen het *autonome* aspect: kunst zonder doel, vanuit de eigen visie van de kunstenaar, en het *instrumentele* aspect van deze participatieve kunstvormen: kunst wordt ingezet voor een tevoren bepaald doel. De opvatting is dat daarmee de vrijheid en de eigen visie, ofwel de autonomie van de kunstenaar verloren gaat. Deze dichotomie blijkt aanvechtbaar. Waar het om gaat is de 'professionele autonomie' van de kunstenaar, die binnen de 'autonome ruimte' van de kunstpraktijk wordt ingezet. Het betekent dat kunstenaars, weloverwogen en vanuit hun professionele autonomie, de keuze kunnen maken om kunst 'instrumenteel' toe

te passen zonder dat hun autonomie als kunstenaar in het geding komt. Tot op heden blijkt dit nog geen gedeelde opvatting binnen de kunstwereld. Nog altijd is er geringe waardering voor participatieve kunst, mede veroorzaakt door de relatieve onzichtbaarheid van en onbekendheid met deze vorm van kunst. Participatieve kunst wordt niet als kunst gezien conform het 'officiële' 'Kunst met een grote K' -model.

5.3 Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de invulling van het kunstenaarschap?

In deze paragraaf zal de onderzoeksvraag worden beantwoord aan de hand van de drie geformuleerde deelvragen.

Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken?

Op basis van de *casestudies* kan het volgende antwoord worden gegeven. Participatieve kunstpraktijken worden vormgegeven vanuit een contextgerichte *bottom-up* methodiek. Deelnemende burgers worden door de betreffende kunstenaars vanaf het begin bij de ontwikkeling van de kunstpraktijken betrokken vanuit een houding van gelijkwaardigheid en openheid. Er wordt toegewerkt naar een respectvolle onderlinge relatie waaruit betrokkenheid en waardering spreekt.

De kunstpraktijken vinden *'site specific'* of contextgericht plaats. Deze contextgerichtheid vraagt om een goede voorbereiding door de kunstenaars, waarvan een gedegen onderzoek met deelnemers naar hun leefomgeving een van de belangrijkste onderdelen vormt. Het onderzoek biedt de kunstenaar de mogelijkheid om vanuit deze kennis en ervaring geschikte keuzes te maken (indien relevant samen met de deelnemers) die gericht zijn op de vooraf gestelde doelen, de vormgeving van de kunstpraktijk, de vorm en inhoud van de participatie van de deelnemers en de zorg voor een doeltreffende representatie. Ook de identiteit van de kunstenaar is van invloed op het keuzeproces.

Het zich identificeren met de context door middel van het leggen van betekenisvolle verbindingen blijkt voor het participatieve proces een goede strategie. De gekozen vorm en inhoud van de kunstpraktijken is in alle gevallen relevant voor zowel de context als de beoogde doelen, overeenkomstig de eerder aangehaalde uitgangspunten *fitness for purpose and relevant to context*, en vormt daarmee een goede basis voor de samenwerking met deelnemers. De frequente 'aanwezigheid' van de kunstenaars in de betreffende context wordt door de deelnemers als belangrijk en waardevol gezien. De kunstenaars tonen door hun aanwezigheid hun betrokkenheid, enthousiasme en inzet, hetgeen motiverend werkt voor de deelnemers. Daarnaast komt het ten goede aan het communicatieproces. Hun aanwezigheid wordt belangrijker naarmate de duur van de

kunstpraktijk en van het daaraan gekoppelde proces toeneemt, zoals bij de kunstpraktijk **'OpTrek Binckhorst'** duidelijk naar voren komt.

De werkwijze van de kunstenaars kenmerkt zich door een artistieke aanpak waarmee de verbeelding van deelnemers wordt aangesproken. Uit het onderzoek wordt duidelijk dat de aanpak verschilt per kunstenaar en mede afhankelijk is van de betreffende context.

Participatieve kunstpraktijken kunnen in hoofdzaak *objectgericht* dan wel *procesgericht* zijn met de mogelijkheid van een wisselende verhouding tussen beide aspecten. De hiervoor door de kunstenaar te maken keuzes hangen samen met de context, de beoogde uitkomst van de kunstpraktijk en de persoonlijke artistieke visie van de kunstenaar, en bepaalt mede de samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers. Deze samenwerking vindt plaats binnen de door de kunstenaar afgebakende 'speelruimte' voor deelnemers. Deelnemers kunnen bij de inhoud van de kunstpraktijk betrokken zijn of bij de uitvoering, of bij beide. Ook de verantwoordelijkheden van de betrokken deelnemers verschillen om die reden per kunstpraktijk: van verantwoordelijkheid voor de eigen werkzaamheden tot medeverantwoordelijkheid voor het gehele proces en het eindresultaat.

De praktijken die in hogere mate *objectgericht* zijn tonen meer samenwerkingsvormen vanuit het perspectief van de kunstenaar dan vanuit de deelnemer. Dit houdt verband met de nadruk op het kunstwerk als object en de bepalende rol van de kunstenaar. Wel komt bij dit type kunstpraktijk een duidelijk onderscheid naar voren voor wat betreft de inbreng van deelnemers, hetgeen verband houdt met de context en de visie van de kunstenaar, meer specifiek met zijn identiteit. Bij **'Stof tot Nadenken'** betrekt **Sara Vrugt** burgers weloverwogen pas in de uitvoeringsfase, namelijk voor het borduren van de door haar zelf ontworpen details met de Lunévillesteek op de honderdachttien kerkstoelen. Daarmee geeft ze de borduursters een bijzondere rol in het creatieproces en behoudt ze tegelijkertijd de regie over het kunstwerk en in hoge mate over de kwaliteit ervan. Het past bij haar visie en identiteit als kunstenaar. Ook bij **Wandschappen** zien we een vergelijkbare werkwijze, visie en kunstenaarsidentiteit.

Voor **PS|theater** zijn burgers het 'materiaal' voor de inhoud van de theatertour **'Noorderling'**. Aan de hand van hun verhalen en anekdotes wordt de voorstelling door de theatermakers zelf vormgegeven en gespeeld, waarin geen of een zeer bescheiden rol voor de deelnemers is weggelegd. Het past in hun visie en identiteit als theatermakers, die erop is gericht om mensen een andere kijk te geven op hun eigen omgeving en daarnaast op de voor hen noodzakelijke kwaliteit van theatervoorstellingen. Daarvoor zijn de professionele kwaliteiten van de kunstenaar onmisbaar.

De *procesgerichte* kunstpraktijken blijken meer gericht op samenwerkingsvormen vanuit het perspectief van de deelnemer en zijn over het algemeen meer gericht op het emancipatorische aspect. Dat wordt duidelijk uit de aanpak van theatermaker **Marjet**

Roerink van **'Groeten van Geerweg'**: de wijkbewoners dragen zorg voor de inhoud en de uitvoering van de wijktour, de theatermaker houdt de regie. Hieruit komt duidelijk het verschil naar voren met de aanpak van **'PS|theater'**. Het sociale proces, in dit geval het *empowerment*proces van de wijkbewoners, is voor haar belangrijker dan de artistieke kwaliteit, al heeft ze daarvoor wel duidelijke aanvaardbare kwaliteitsgrenzen bepaald. Haar kunstenaarsidentiteit heeft naast een artistieke een sterke sociale inslag.

Ook **'OpTrek Binckhorst'** is een proces gerichte kunstpraktijk. **Sabrina Lindemann** bepaalt samen met de betrokken ondernemers de inhoud en de uitvoering van de deelactiviteiten, vanuit haar visie dat deze tijdelijke fase, de tussentijd, er een is van gezamenlijk groeien naar de toekomst.

Ook in de leiderschapsstijlen zijn, zoals blijkt uit de hierboven beschreven voorbeelden, verschillen in toepassing waar te nemen bij object- dan wel procesgerichte kunstpraktijken, respectievelijk *(democratisch) directief* en *faciliterend gedeeld*. De leiderschapsstijl van **Vrugt**, **'PS|theater'** en **Wandschappen** kan (democratisch) directief worden genoemd, en die van **Roerink** en **Lindemann** als faciliterend gedeeld.

Deelnemers accepteren de leiderschapsrol van de kunstenaar als vanzelfsprekend, een rol die vloeiend samengaat met het werken in gelijkwaardigheid.

Als succesfactoren voor de samenwerking kunnen daarnaast de volgende kunstenaarskwaliteiten worden genoemd: intermenselijke kwaliteiten zoals het beschikken over een hoge mate van mensgerichtheid; kunnen werken vanuit gelijkwaardigheid; openheid en inlevingsvermogen; sterke sociale en communicatieve vaardigheden, zoals vaardig zijn in het leggen en bestendigen van contacten, en in het maken van betekenisvolle verbindingen met mensen. De waardering bij de deelnemers daarvoor is groot. Het geeft hen vertrouwen en een gevoel van veiligheid, hetgeen een motiverende en stimulerende werking heeft. Naast goede artistieke en ambachtelijke kwaliteiten kunnen ook management- en leiderschapskwaliteiten als noodzakelijk worden aangemerkt voor deze vaak complexe kunstprakijken. Een goed reflecterend vermogen is daarbij onmisbaar.

Welke effecten komen daaruit voort?

Uit het onderzoek komt naar voren dat een van de meest belangrijke en invloedrijke effecten teweeggebracht werd door de persoonlijke, op openheid en gelijkwaardigheid gerichte houding van de kunstenaars. Deelnemers voelen zich dan gehoord en gezien hetgeen positief en activerend heeft gewerkt. In alle gevallen kan gesproken worden van een vertrouwensband tussen kunstenaar en deelnemers. De vorm en omvang van de deelnemersparticipatie is door doordachte en contextgerichte keuzes van de kunstenaars tot stand gekomen. Door de hen passende en relevante taken en verantwoordelijkheden, hebben de deelnemers daadwerkelijk ervaren een betekenisvolle bijdrage aan de kunstpraktijk te hebben geleverd, met als effect een versterkt gevoel van eigenwaarde.

Het credo *fitness for purpose* and *relevant to context* blijkt een goed uitgangspunt te zijn om te komen tot effectieve participatieve kunstpraktijken.

Uit de interactie tussen kunstenaars(s) en deelnemers, deelnemers en kunstenaar(s) onderling en tussen kunstenaar(s) en opdrachtgever(s) komt een verscheidenheid aan positieve en in geringere mate minder positieve effecten naar voren. Deze effecten kunnen worden onderscheiden in persoonlijke, interpersoonlijke en omgevingsgerichte effecten die naast overeenkomsten ook duidelijke verschillen laten zien. Deze verschillen hebben te maken met de aard en context van de kunstpraktijk en in belangrijke mate de rol van de kunstenaar. Deelnemers die een bijdrage hebben geleverd door middel van het vertellen van hun contextgerichte verhalen en ervaringen, vormen met hun kennis voor de kunstenaar een even onmisbaar aspect van het creatieproces als deelnemers die betrokken zijn geweest bij activiteiten vanuit de kunstpraktijk. Het leidt tot andere, maar niet minder betekenisvolle effecten.

Vanuit het samenwerkingsproces komen van deelnemers effecten naar voren die te maken hebben met *empowerment*, sociale cohesie en inlevingsvermogen. Met inzet van artistieke interventies zijn processen in gang gezet die deelnemers in staat stellen vanuit andere gezichtspunten naar hun omgeving te kijken, waardoor mogelijkheden naar voren komen die kunnen leiden tot een andere contextuele inzet of aanpak. Vanwege de complexiteit van deze veranderingsprocessen en de vaak beperkte duur van de kunstpraktijk is het de vraag of hier sprake is van een kortdurend of een structureel effect. In de onderzochte *casestudies* is geen sprake van nazorg, vervolgacties of evaluatie na de afronding van de kunstpraktijk. Gezien de waardevolle processen die in gang zijn gezet, moet dit gezien worden als een tekortkoming. Bij een dergelijk traject zouden mijns inziens de huidige nieuw geformeerde wijkteams of andere daartoe geeigende gemeentelijke of stedelijke organisaties heel goed betrokken kunnen worden.

Het is opvallend te noemen, dat het voor de kunstenaars niet gemakkelijk is gebleken om effecten bij henzelf te benoemen die zijn voortgekomen uit het samenwerkingsproces binnen de specifieke kunstpraktijk. Het blijkt hen voornamelijk een meer diepgaand inzicht in de betreffende context te hebben opgeleverd, die 'anders' bleek dan tevoren gedacht. Het heeft bij de kunstenaars geleid tot reflectie over onderwerpen als vooroordelen en het bijstellen van de gekozen methodiek.

Het transformatieve aspect kan als een van de belangrijke effecten van de vijf *casestudies* worden aangemerkt. De kunstpraktijken bevatten alle een directe of minder directe kritische reflectie op een sociaal-maatschappelijk en/of politiek vraagstuk dat uitdaagt tot nieuwe gezichtspunten en handelingsperspectieven. De samenwerking van kunstenaar met deelnemers in de specifieke context heeft geleid tot representaties die heersende stereotype beelden ter discussie hebben gesteld, waardoor een ander en meer positief beeld van de identiteit van de betreffende contexten naar voren komt. Dit heeft geleid tot verbeteringen in de leefomgeving en een innovatieve aanpak van zowel de

werk- als de leefomgeving van de betreffende context, met een meer of minder sterke inzet van burgers zelf.

De identiteit van de kunstenaar is een belangrijke factor voor het bepalen van de na te streven kwaliteit van de betreffende participatieve kunstpraktijk. Kunstenaars die betrokken zijn bij objectgerichte kunstpraktijken blijken meer gericht op artistieke kwaliteit en daarmee op een beperktere en nauwer omschreven inbreng van deelnemers dan bij de procesgerichte kunstpraktijken het geval is. Ook het type leiderschap van de kunstenaar toont relatie met het type kunstpraktijk. Uit het onderzoek wordt duidelijk dat participatieve kunstenaars vele rollen blijken te vervullen, hetgeen verband houdt met de heterogeniteit en de complexiteit van de kunstpraktijken. Ze beschikken dan ook over een diversiteit aan hoogwaardige professionele, persoonlijke en interpersoonlijke kwaliteiten en vaardigheden.

Kunstenaars zetten zich niet zozeer in voor het persoonlijk verbeteren van de wereld, maar wel om daar een bescheiden bijdrage aan te leveren. Dat dergelijke 'bijdragen' door de contextgerichtheid in hoge mate kunnen verschillen, wordt aangetoond door de vijf onderzochte *casestudies*. Zij lopen uiteen van het bieden van andere inzichten en alternatieve zienswijzen, die stimuleren in de richting van een andere aanpak - zoals bij **'Noorderling'**, maar ook bij **'Stof tot Nadenken'**, - tot het daadwerkelijk omzetten van deze inzichten in de praktijk, zoals bij **'Groeten van Geerweg'**, **'OpTrek Binckhorst'** en bij **Wandschappen**.

Door de nadruk op het participatieve en procesmatige aspect kan bij participatieve kunstpraktijken gesproken worden van een leerproces dat informeel, gemeenschappelijk en gesitueerd is, en daarmee betekenisvol kan bijdragen aan waardevolle veranderingen in de samenleving.

Wat is de betekenis voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap?

Kunstenaars hebben zich de afgelopen eeuw steeds nadrukkelijker gericht op verbindingen met de samenleving door kritisch te reageren en te reflecteren op maatschappelijke veranderingen.

Vanaf het eind van de twintigste eeuw is de interactie tussen mensen een van de belangrijkste aandachtspunten in de kunst. Met de inzet van participatieve kunstpraktijken is de afgelopen decennia de kunst uit de context van de kunstenaar als *'lone genius'* gehaald en vanuit het museum naar de context van de samenleving gebracht. Kunstenaars zetten zich in samenwerking met burgers in om de door hen geconstateerde verdwenen of op de achtergrond geraakte verbindingen, zoals intermenselijk contact en persoonlijke aandacht, door middel van artistieke interventies weer tot stand te brengen. Dit betekent dat andere dan de geëigende middelen voor het vervaardigen van kunst kunnen worden ingezet.

De participatieve kunstenaar heeft een faciliterende en verbindende rol. Voor hun participatieve kunstpraktijken gebruiken de kunstenaars niet het atelier, maar de samenleving zelf als 'werkplaats'. In alle *casestudies* betreft het een 'gesitueerde' kunstpraktijk met een 'in situ' aanpak en een 'gesitueerd' eindresultaat. Het verwijst daarmee naar het kenmerkende van participatieve kunstprakijken: de verwevenheid van het sociaal maatschappelijke met het artistieke. Door het aangaan van wederzijdse betekenisvolle verbindingen wordt de noodzakelijke basis gelegd voor het participatieve artistieke proces van kunstcreatie.

De samenwerking met deelnemers die niet of nauwelijks met kunst bezig zijn, betekent voor de kunstenaars bezinning en reflectie op hun professionele identiteit. Door het betrekken van anderen bij het artistieke proces werken ze niet langer individueel maar juist gemeenschappelijk, hetgeen van wezenlijke betekenis is voor de kwaliteit van het proces en het beoogde eindresultaat. Enerzijds gaat het om de vorm en de mate van samenwerking en anderzijds om de kwaliteit van het beoogde eindresultaat. Kunstenaars zijn zich in deze situatie bewust van het belang dat het gehele proces alsmede het eindresultaat door henzelf én de deelnemers als betekenisvol en relevant moet worden ervaren. Het betekent dat ze een balans moeten vinden tussen het sociale en het artistieke, zonder hun identiteit als kunstenaar uit het oog te verliezen.

De kunstenaars maken keuzes door kritisch te reflecteren op hun eigen kunstenaarsidentiteit door middel van vragen als: waarom ga ik het samenwerkingsproces aan met burgers? Wat is de betekenis hiervan voor mijn persoonlijke artistieke visie en mijn kunstenaarsidentiteit?

Door het samenwerkingsproces kunnen er bij kunstenaars die participatief werken 'wrijvingen' ontstaan met hun in de loop van de tijd opgebouwde kunstenaarsidentiteit, die nog vaak gerelateerd is aan het singuliere autonome kunstenaarschap. Deze 'wrijvingen' leiden bij kunstenaars tot reflectie en tot mogelijke aanpassing van hun kunstenaarsidentiteit, dan wel tot de vorming van een *hybride identiteit* gericht op singulier én op participatief werken. **Sara Vrugt** heeft bijvoorbeeld aangegeven bij **'Stof tot Nadenken'** moeite te hebben gehad met het loslaten van de hoge kwaliteitseisen die ze voor zichzelf stelt aan het ambachtelijke borduurwerk. Door te reflecteren op de specifieke situatie en het gehele proces dat de deelnemers hebben doorlopen, kan ze zich verenigen met een daaraan gerelateerde kwaliteit. Het betekent een aanpassing van haar kunstenaarsidentiteit.

De resultaten van het onderzoek naar de *casestudies* laten zien dat kunstenaars in staat zijn door middel van participatieve kunstpraktijken een bijdrage te leveren aan het 'anders kijken' van burgers naar de samenleving en hen daarmee nieuwe perspectieven aan te reiken. Zo beogen kunstenaars op hun beurt burgers aan te zetten tot reflectie. Kunst wordt daarmee een interactieproces met de kunstenaar als regisseur en coach in interactie met en tussen de deelnemers.

Geconcludeerd kan worden dat het werkveld en de werkwijze van de kunstenaar de afgelopen decennia belangrijke veranderingen hebben ondergaan.

Het nieuwe beeld van kunstenaarschap wordt langzaam zichtbaar. De desbetreffende kunstenaars worden aangetrokken door de complexe vragen in de huidige postindustriële samenleving en blijken daarin hun verantwoordelijkheid te voelen. Ze voegen zich bijna organisch in een nieuwe rol ten opzichte van de maatschappij, met als kwaliteiten een passie voor mensen, een groot maatschappelijk bereik, samenwerkingstalent en ondernemend vermogen naast probleemloos kunnen *switchen* tussen verschillende contexten en het kunnen uitbuiten van de creatieve competentie via allerlei toegepaste vormen, 'zonder last van modernistische taboes uit het verleden.' (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 11) Juist het samenwerken met burgers die zich niet of nauwelijks actief met kunst bezighouden maakt dat de participatieve kunstenaar een andere vorm van kunstenaarschap kan worden toegedicht dan gebruikelijk.

Het betreft kortom een kunstenaar die, zonder afstand te doen van zijn professionele autonomie, een waardevolle bijdrage levert aan de samenleving. De participatieve kunstenaar kan gezien worden als een 'netwerkkunstenaar' die in dit postindustriële tijdperk met beide benen stevig in de samenleving staat en als een spin het web bezig is met het leggen van betekenisvolle contextuele verbindingen.

Het cultureel ondernemerschap wordt steeds nadrukkelijker verbonden met het huidige kunstenaarschap. Als de meest duidelijke voorbeelden kunnen **'Optrek Binckhorst'** en **'Wandschappen'** worden gezien, echter alle kunstenaars tonen duidelijk dat het cultureel ondernemerschap onderdeel uitmaakt van hun kunstenaarschap. Daarnaast tonen deze kunstenaars in hun werk sporen van de drie bovengenoemde modellen: het ondernemerschap en passie vanuit het klassieke model, de vrijheid en autonomie vanuit het romantische model en de betrokkenheid bij en kritische visie op de samenleving vanuit het modernistische of avantgardistische model. Daarmee kan de hedendaagse 'netwerkkunstenaar' bovendien gezien worden als een belangrijke aanvulling op de drie voorgaande modellen.

Uit mijn onderzoek kan geconcludeerd worden dat er anno 2018 sprake is van een aanzienlijke diversiteit aan vormen van kunst en typen kunstenaars, en daarmee een verscheidenheid aan vormen van kunstenaarschap, waarbij zich een nieuw model kunstenaarschap heeft aangediend.

Mijn proefschrift heeft nieuw licht geworpen op het belang van de identiteit van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken. Uit het onderzoek is duidelijk geworden dat het door de kunstenaar toegepaste type participatieve kunstpraktijk samenhang vertoont met zowel de context als de identiteit van de kunstenaar. Ook is gebleken dat de vorm en mate van samenwerking van de kunstenaar met participanten daarmee samenhangt. Met dit gegeven kunnen opdrachtgevers, zoals gemeentelijke overheden, ter nadere oriëntatie het gesprek aangaan met kunstenaars over deze aspecten in het kader van een mogelijk opdracht voor een participatieve kunstpraktijk. Ook beleidsmakers op bijvoorbeeld het gebied van welzijn en stedelijke ontwikkeling kunnen gebruik maken van deze onderzoeksresultaten.

Wat is de waardering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld?

Uit het literatuuronderzoek en het *casestudy*-onderzoek is duidelijk geworden dat participatieve kunstpraktijken over het algemeen niet de gewenste passende beoordeling en waardering vanuit de kunstwereld krijgen. Het onderzoek van Roose en Roose heeft aangetoond dat het 'autonome' discours de toon blijft voeren binnen de actuele kunstkritiek: bespreking van esthetische, formele eigenschappen van artefacten vormt de hoofdmoot binnen analyses van kunst.

Kunst wordt in het algemeen beoordeeld vanuit nog steeds gangbare opvattingen over autonomie en kwaliteit. Participatieve kunstpraktijken zijn niet alleen kunstgericht, maar eveneens sociaal-maatschappelijk gericht. Het participatieve karakter maakt een andere kwaliteitsbeoordeling noodzakelijk dan het gebruikelijke kwaliteitsoordeel van individuele kunstwerken. De geïnterviewde kunstenaars maken met hun scores en hun toelichting op de voorgelegde stelling *De rol en betekenis van de participatieve kunstenaar wordt in de kunstwereld positief beoordeeld*[157] duidelijk dat de positieve waardering voor hun werk nog te wensen overlaat. Wel geven enkelen aan dat er zichtbaar veranderingen zijn, zoals grotere groepen kunstenaars die met deze vorm van kunstpraktijken bezig zijn en een verhoging van kwaliteit.

Opvallend was overigens de door mij als bijna stoïcijns ervaren houding van de kunstenaars ten aanzien van dit onderwerp. De geïnterviewde kunstenaars geven er blijk van meer gericht te zijn op het proces van hun kunstpraktijken en de rol die ze daarmee vervullen in de samenleving, dan met de opvattingen van de kunstwereld over participatieve kunstpraktijken. De waardering en beoordeling van participatieve kunst verdient meer aandacht en reflectie vanwege de betekenisvolle processen die met burgers in gang worden gezet. Het zou aan te bevelen zijn om als participatieve kunstenaars steeds opnieuw de dialoog over dit onderwerp aan te gaan met de 'officiele' kunstwereld, om zo een meer positieve benadering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld te kunnen bewerkstelligen.

5.4 Slotdiscussie en praktijkaanbevelingen

Dit onderzoek naar participatieve kunstpraktijken toont aan dat kunst, naast het uitdrukken van gevoelens, emoties en ideeën, van maatschappelijke waarde en betekenis kan zijn door de inzet van creatieve en/of artistieke interventies in specifieke contexten. Desondanks blijken participatieve kunstpraktijken niet de gewenste waardering te krijgen. In dit slotwoord zal aandacht worden besteed aan de mogelijke oorzaken en zullen adviezen worden geformuleerd.

[157] zie Bijlage 5

De kwestie autonoom en instrumenteel

De waardering voor participatieve kunstpraktijken blijft gering, ondanks de professionele ontwikkeling en de toenemende omvang van deze kunstvorm gedurende de laatste jaren. Participatieve kunstpraktijken worden nog regelmatig ten onrechte gezien als *instrumenteel* met voor de kunstenaar het verlies van zijn *autonomie* als consequentie.

Zoals in het onderzoek naar de vijf onderzochte *casestudies* is getoond, kunnen participatieve kunstpraktijken zowel autonoom als instrumenteel zijn, waarbij autonomie als professionele autonomie wordt verstaan. De context van hun kunstpraktijk wordt door de kunstenaars benut als 'vrijplaats' om op autonome wijze invulling te geven aan de inhoud en vormgeving. Juist vanuit die autonome visie kunnen kunstenaars van betekenis zijn voor de samenleving. Met kunst stellen kunstenaars zaken ter discussie en zetten zij aan tot reflectie en het ontwikkelen van nieuwe gezichtspunten, die openingen bieden voor een andere aanpak. Overheid, beleidsmakers en opdrachtgevers dienen zich bewust te zijn van de noodzaak van een dergelijke 'vrijplaats' voor de kunstenaar om diens autonomie te kunnen waarborgen, en daarmee een van der kernkwaliteiten van het kunstenaarschap.

Het vraagt bovendien van de kunstwereld om een herziene visie op de begrippen 'autonoom' en 'instrumenteel' om recht te doen aan de waardevolle maatschappelijke waarden van kunst en, in dit geval, van participatieve kunstpraktijken. Mijn bevindingen wijzen op een noodzaak van een andere visie op het begrip kunst.

Zoals al ter sprake is gekomen bij de paragraaf met betrekking tot de waardering van participatieve kunstpraktijken, verdient het aanbeveling dat participatieve kunstenaars een bijdrage leveren door hun visie te delen met betrokkenen, zoals de kunstwereld en kunstcritici, waarbij hun eigen kunstpraktijken als voorbeeld kunnen dienen. Het is bovendien aan te bevelen om de publicatie in wetenschappelijke tijdschriften te stimuleren van specifiek op participatieve kunst en kunstpraktijken gerichte artikelen, om daarmee een duidelijker beeld te creëren van deze vormen van kunst.

De kwestie ethisch en esthetisch

Participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door zowel een sociale, ethische als een esthetische, artistieke component. In de huidige tijd zetten overheden vaak kunst in bij hun beleid ten aanzien van de aanpak van maatschappelijke vraagstukken, zoals verminderde sociale cohesie. Kunstenaars wordt wel verweten daarmee aan de leiband te lopen van het neoliberale overheidsbeleid, dat verantwoording vraagt voor alle ingezette middelen. Door een te grote gerichtheid op de instrumentele kant dreigt voorbij te worden gegaan aan de intrinsieke waarde van kunst. Het is voor participatieve kunstenaars van belang, zo niet noodzakelijk, om kritisch te reflecteren op het beoogde doel van de inzet van de kunstpraktijk en op de vraag of kunst daartoe het meest geëigende middel is. Ook politieke consequenties dienen daarbij overwogen te worden. Op grond daarvan kunnen vanuit de persoonlijke en de kunstenaarsidentiteit, ethische

en esthetische afwegingen worden gemaakt met waarborging van de eigen autonomie. Het kenmerkende en de kracht van participatieve kunstpraktijken is immers juist de vereniging van de beide aspecten, die waardevolle bijdragen kunnen leveren aan de samenleving.

Zoals in dit proefschrift is aangetoond, kan er sprake zijn van wisselende verhoudingen tussen het esthetische of objectgerichte en het ethische of procesgerichte aspect van de kunstpraktijken. De keuze daarvoor zal afhankelijk zijn van de betreffende context en van de identiteit van de kunstenaar. Beide aspecten dienen echter aanwezig te zijn.

De kwestie kwaliteit

Kwaliteit is een van de sleutelbegrippen binnen de kunst. Van belang is de vraag wat kwaliteit eigenlijk inhoudt en hoe deze tot stand komt. Uit mijn onderzoek wordt duidelijk dat kwaliteit geen eenduidig begrip is en verschillend wordt geïnterpreteerd. Daarnaast is naar voren gekomen dat de kwaliteit van een participatieve kunstpraktijk mede afhankelijk is van de context. Een illustratief voorbeeld is de kunstpraktijk **'Groeten van Geerweg'**. De deelnemers maakten aan theatermaker **Roerink** duidelijk niets met kunst te hebben en daar ook niet voor open te staan. De kunstenaar heeft daarop haar visie op kwalitatieve eisen bijgesteld om de kunstpraktijk tot een voor ieder aanvaardbaar niveau succesvol te kunnen afronden.

In de gevestigde kunstwereld gelden voor de kwaliteitsbeoordeling vaak nog de normen van de zogenoemde 'concertgebouwkwaliteit', gericht op *excellentie*, die bedoeld is voor de beoordeling van een specifieke uitvoering of kunstpresentatie van professionele kunstenaars. Kunst die in samenwerking wordt gemaakt met mensen zonder of met weinig kunstervaring, en waarbij het proces een belangrijke rol vervult, vraagt echter om aangepaste normen. Daarvoor zijn criteria nodig die gerelateerd zijn aan de context, de gestelde doelen, het gehele (participatie)proces en het eindresultaat, inclusief de tussentijdse resultaten. De resultaten van mijn onderzoek wijzen uit dat ten aanzien van de kwaliteit van de participatieve kunstpraktijk ook de identiteit van de kunstenaar een belangrijke rol vervult. Het is van belang hierbij te verwijzen naar de visie van Hannah Arendt. Zij legt de nadruk op de betekenis van *action* – het in gesprek gaan met anderen en je mening laten horen waardoor nieuwe ideeën kunnen ontstaan – in plaats van op *product*, waar de heersende norm op gebaseerd is. En *action* is juist waar het om gaat bij participatieve kunstpraktijken.

Het verdient daarom aanbeveling voor zowel kunstenaar als opdrachtgever om aan de hand van de genoemde criteria al bij de opdrachtbespreking aandacht te besteden aan het kwaliteitsaspect, om daarmee zorg te dragen voor een bij de kunstpraktijk passende beoordeling en evaluatie. Daarbij dient nadrukkelijk rekening gehouden te worden met zowel het artistieke als het sociale aspect.

De kwestie nazorg

Het *transformatieve* aspect is een belangrijk kenmerk van participatieve kunstpraktijken. Uit de beschrijving en analyse van de *cases* **'Groeten van Geerweg'** en **'Noorderling'** komt naar voren dat in beide contexten sociale processen in werking zijn gezet die aanzetten tot transformatie. Het is echter niet duidelijk of deelnemers na beëindiging van de kunstpraktijk in staat zijn deze processen zelf verder vorm te geven. Het gaat daarbij om vaak complexe, sociale processen die maatschappelijke zaken aan de orde stellen of vragen oproepen, en die de intentie hebben te leiden tot nieuwe gezichtspunten of een alternatieve aanpak. De verdere begeleiding van deze in gang gezette processen behoort niet tot de rol van de kunstenaar. Het vraagt om de inzet vanuit het sociale werkveld.

Hieruit komt mijn aanbeveling voort voor zowel beleidsmakers, opdrachtgevers, kunstenaars als sociale partners. Bij (procesgerichte) participatieve kunstpraktijken in wijk of buurt is het wenselijk om vanaf de beginfase sociale wijkteams 'op afstand' bij de kunstpraktijk te betrekken en na het beëindigen van het kunstproject, als de noodzaak of wenselijkheid daartoe blijkt, de nazorg aan hen over te dragen. Daarmee wordt de mogelijkheid geboden om door middel van interactie, dialoog en reflectie samen met deelnemers en andere wijk- of buurtbewoners mogelijke vervolgacties in te zetten. Op deze wijze wordt een duurzaam vervolg gegeven aan de door de kunstenaar in gang gezette processen, hetgeen kan bijdragen aan een succesvolle transformatie. Vanzelfsprekend vraagt het om een goede communicatie en afstemming tussen beide partijen voor, tijdens en na de projecten.

De kwestie onbekendheid en onzichtbaarheid

De eindresultaten van participatieve kunstpraktijken kunnen gezien worden als een topje van de ijsberg van opgedane leermomenten. De effecten, in de vorm van uitwerkingen en veranderingen alsmede de diepere betekenis van deze kunstpraktijken, gaan veel verder dan het eindresultaat. Het proces dat daaraan vooraf is gegaan en het beoogde doel blijven vaak onzichtbaar en onderbelicht. Dat heeft onbekendheid van het bestaan van deze kunstvorm ten gevolge en daardoor een onjuiste beoordeling en waardering.

Deze onbekendheid met en de onzichtbaarheid van participatieve kunstpraktijken lijken naast de andere kwaliteitsnormen en de onenigheid over het begrip autonomie de belangrijkste hoofdredenen van hun onderwaardering, niet alleen in de kunstwereld maar ook bij het publiek. Om tot meer waardering en erkenning van participatieve kunstpraktijken te komen is het van belang om de processen van deze kunstpraktijken vast te leggen door middel van teksten, foto's en video om daarmee de waarde en kwaliteiten van deze kunstvorm te tonen en te behouden. Openbare aandacht en publicatiemogelijkheden zijn daar onlosmakelijk mee verbonden. Het dient de aanzet te vormen tot discussie of dialoog die, op de juiste wijze gevoerd, de kwaliteit van participatieve kunstpraktijken ten goede kan komen. Het kan bovendien gezien worden als een evaluatie-instrument.

Beperkingen van het huidige onderzoek en aanbevelingen voor vervolgonderzoek

Een kritische noot ten aanzien van te verwachten en uiteindelijke behaalde effecten van participatieve kunstpraktijken is hier op zijn plaats. Zoals in de literatuur benadrukt wordt, moeten beide niet onderschat, maar ook niet overschat worden. De te verwachten effecten vragen om reflectie van de kunstenaar en, voorafgaand aan de uitvoering van de kunstpraktijk, een goede afstemming en heldere afspraken tussen kunstenaars en opdrachtgevers. Kunstenaars dienen zich bewust te zijn van de betekenis van hun kunst en van de mate waarin dat overeenstemt met de verwachtingen van de opdrachtgever.

Na kritische reflectie komen ook bij dit onderzoek voor- en nadelen van de onderzoeksaanpak naar voren. Als een belangrijk aandachtspunt kan aangemerkt worden dat alle onderzochte *casestudies* zonder noemenswaardige problemen zijn verlopen. Uit de analyse van de *casestudies* komen echter wel degelijk problemen naar voren die op de achtergrond gespeeld hebben, en die voor andere uitkomsten van de kunstpraktijken hebben gezorgd of hadden kunnen zorgen. Bijvoorbeeld de relatie tussen het projectteam en de kunstenaar bij **'Groeten van Geerweg'**, die van invloed is geweest op de invulling van de Geerwegtour, en de frictie tussen de artistieke laboratoriumaanpak van de kunstenaar van **'OpTrek Binckhorst'** en de commerciële belangen van de ondernemers bij de opzet van de organische ontwikkeling van de Binckhorst.

Reflecterend op het onderzoek en de interviews met de kunstenaars concludeer ik als de belangrijkste reden hiervoor dat, in ieder geval bij deze *cases*, kunstenaars problemen als een uitdaging zien, behorend bij het creatieve proces waarvan de precieze uitkomst tevoren onbekend en ongewis is. Kunstenaars blijken in staat om in veel gevallen de problemen die zich voordoen door hun creatieve vermogens en verbeeldingskracht om te zetten in oplossingen, die tot een passend resultaat leiden. Het is mede om deze reden dat op dit aspect niet specifiek is doorgevraagd.

In het kader van vergelijkingsmateriaal zou het om bovenstaande redenen wenselijk zijn geweest als tenminste een van de onderzochte *cases* niet naar behoren zou zijn verlopen. Het zou nieuw licht kunnen werpen op de rol en betekenis van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken. Hieruit komt mijn aanbeveling voort om bij een vervolgonderzoek eveneens die kunstpraktijken te betrekken waarbij het proces om bepaalde redenen een andere wending heeft genomen, bijvoorbeeld door een conflict met de opdrachtgever of het zich voortijdig terugtrekken van deelnemers.

Een ander belangrijk onderwerp dat in dit onderzoek in (te) geringe mate aan de orde is gekomen, is het financiële aspect en de voortdurende worsteling van kunstenaars met fondsen om gelden ter beschikking te krijgen. Als reden kan worden aange-

merkt, dat voor dit onderzoek de keuze gemaakt is om kunstpraktijken te selecteren in de fase van uitvoering of afronding. De financiering van de projecten was in een eerder stadium geregeld en heeft, voor zover duidelijk is geworden, geen belemmerende invloed gehad op de ontwikkeling en uitvoering van de kunstpraktijk.

Uit de interviews met enkele kunstenaars is echter wel direct of indirect de strijd of omgang met fondsen naar voren gekomen. De problemen die **Ivo van den Baar** van **'Wandschappen DNA Charlois'** met fondsen heeft ondervonden zijn daarvan een sprekend voorbeeld. Het financiële aspect blijkt daarmee een bepalende invloed te kunnen uitoefenen op het werk van kunstenaars. Gezien de in het algemeen nog altijd weinig rooskleurige financiële situatie van kunstenaars, verdient het aanbeveling om nader onderzoek te doen naar bovengenoemde financiële worstelingen en de identiteitsconflicten die daardoor bij kunstenaars kunnen ontstaan. Een andere, daarop aansluitende vraag kan zijn naar de betekenis voor de identiteit van kunstenaars, die om persoonlijke financiële redenen instemmen met sociaal gerelateerde opdrachten zoals participatieve kunstpraktijken, die niet in overeenstemming zijn met hun visie, vaardigheden en kwaliteiten.

Uit de analyse van de *cases* zijn de korte termijneffecten van de verschillende vormen van samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers naar voren gekomen. Het geeft echter geen zicht op de effecten op langere termijn. Uit het onderzoek komt naar voren dat hierop gericht reflectieve en evaluatieve overwegingen weinig tot geen aandacht krijgen. De kunstpraktijken die langdurig zijn en waarbij *embedded* kunstenaars betrokken zijn, zoals bij **'Wandschappen DNA Charlois'** en **'OpTrek Binckhorst'** maar ook het Leids stadsgezelschap **'PS|theater'** lijken structurelere effecten te weeg te brengen dan de kortdurende praktijken waarbij de kunstenaar slechts kort betrokken is en daarna ook vertrokken is uit de betreffende context. Het verdient daarom aanbeveling om nader onderzoek te verrichten naar daadwerkelijk tot stand gekomen duurzame transformaties en factoren die daarbij een rol spelen. Het zal daarbij moeten gaan om longitudinaal onderzoek. Daarmee kan meer zicht worden verkregen op de doelgerichtheid van deze kunstpraktijken en de voorwaarden daartoe.

Uit het literatuuronderzoek is gebleken dat wetenschappelijk onderzoek naar participatieve kunstpraktijken versnipperd is. Ook uit dit empirisch gerichte onderzoek komt dit naar voren. Vanuit de verschillende disciplines wordt weliswaar onderzoek verricht, echter zonder dat naar de resultaten van elkaar en de betekenis daarvan voor de eigen discipline wordt gekeken. In mijn onderzoek heb ik me zowel op kunsthistorische, kunsttheoretische, sociologische, antropologische en agogische aspecten, als op de psychologische kanten van participatieve kunstpraktijken gericht, en meer specifiek op de betekenis voor de identiteit van de participatieve kunstenaar. Het verdient aanbeveling om, zoals eerder aangegeven, in de gezamenlijkheid van verschillende vakgebieden onderzoek te verrichten naar deze participatieve kunstvorm om te komen tot

wederzijdse bepaling van begrippen en standpunten, om daarmee recht te doen aan haar rol en betekenis, alsmede aan de rol van de kunstenaar.

Een concrete aanbeveling zou zijn om hier een (internationale) interdisciplinaire onderzoeksgroep voor te formeren die samengesteld is uit de genoemde disciplines van de kunst- en cultuurwetenschappen, de sociale wetenschappen en vanuit de discipline sociaal werk. Een eerste stap hiertoe zou kunnen zijn om zowel op landelijk als op Europees niveau de mogelijkheden tot financiering te onderzoeken.

Als laatste wordt uit het onderzoek duidelijk dat, gezien de ontwikkelingen in participatieve kunst, ook een dialoog met de kunstvakopleidingen gewenst is. Vanwege het huidige verbrede kunstenveld en de complexiteit van participatieve kunstpraktijken is het noodzakelijk studenten in het hoger kunstonderwijs helder zicht te geven op de verschillende rollen die zij als kunstenaar in de samenleving kunnen innemen. Naast aandacht voor autonome kunst verdient het aanbeveling om hen een duidelijk beeld te geven van de vaak onvoldoende belichte politieke en ook sociaal-maatschappelijke en democratische kant van participatieve kunstpraktijken.

Het is van cruciaal belang dat (toekomstige) kunstenaars zich bewust zijn van de ethische kant van participatieve kunst en de invloed die zij daarmee kunnen uitoefenen. Het is eveneens van belang om studenten goed te informeren over de verschillende rollen van de participatieve kunstenaar en de spanningsvelden die daarbij kunnen ontstaan.

Het verdient daarnaast aanbeveling om kunststudenten gericht te informeren over de bewaking van hun artistieke autonomie, en zich niet te laten ondersneeuwen in de vaak voor deze kunstpraktijken gehanteerde *evidence-based* opvattingen over de te behalen resultaten.

Een dialoog van de kunstvakopleidingen met de opleidingen sociaal werk over participatieve kunstpraktijken is eveneens gewenst, zo niet noodzakelijk. Beide beroepsgroepen tonen in hun maatschappelijke missie naast verschillen ook overeenkomsten. Uit mijn onderzoek is gebleken dat ze elkaar kunnen aanvullen en versterken in sociaal-maatschappelijke processen. Uiteraard is daarvoor afstemming nodig over de rol en inzet van specifieke kwaliteiten van beide groepen professionals.

Tot slot:
Anno 2018 vervullen kunstenaars een belangrijke en andere dan gebruikelijke rol in de huidige gefragmenteerde samenleving. Uit het onderzoek kan worden geconcludeerd dat participatieve kunstenaars door het bieden van andere perspectieven bijdragen aan het vormgeven en ontwikkelen van de samenleving, en daarmee aan het publieke en democratisch debat.

Daarmee benadrukken kunstenaars hun rol in de samenleving:

We hebben kunst en cultuur nodig, gedurfde ongemakkelijke denkers en kunstenaars, we hebben utopieën nodig die ze ontwerpen, de fantasie die hen aanwakkert, het verlangen

naar een betere wereld. Ze zijn een doorn in het vlees van onze maatschappij, die verhindert dat intellectuele traagheid en politieke gemakzucht de democratie laten inslapen.
(Monika Grütters, minister van Cultuur Bondsrepubliek Duitsland, 2015 Citaat uit haar toelichting bij de begroting. Tekst in het Auditorium van de Campus Den Haag, Universiteit Leiden, Turfmarkt 99, Den Haag 2016)

5.5 Nawoord

De gerichtheid van kunst op de samenleving heeft in ons land gedurende de jaren van mijn promotieonderzoek (2012- 2018) onder benamingen als *community art*, sociaal geëngageerde kunst en participatieve kunstpraktijken, belangrijke ontwikkelingen doorgemaakt. Bij de afronding van mijn proefschrift, reflecterend op deze ontwikkelingen, zijn er diverse vragen bij mij naar voren gekomen, waarop ik tijdens mijn onderzoek nog geen specifiek antwoord heb gevonden. Het betreft vragen met betrekking tot de huidige projectkwantiteit, –omvang en –gerichtheid; de kwestie autonoom en/ of instrumenteel en de nog altijd *evidence-based* gerichtheid van de overheid voor deze vormen van kunst. Als bijdrage aan deze reflectie ben ik hierover in gesprek gegaan met Sandra Trienekens, ervaren en toonaangevend onderzoeker in Nederland op dit gebied, wat mede heeft geleid tot onderstaande concluderende opmerkingen.[158]

Het eerste gespreksonderwerp betreft de projectkwantiteit. Voor de door mij geconstateerde geringe aanwas van participatieve kunstpraktijken is een aantal mogelijke redenen aan te wijzen. Trienekens benadrukt dat in de eerste plaats het bijeenkrijgen van financiële middelen hiervoor moeilijker is geworden. Dat maakt het aannemelijk dat er anno 2018 minder participatieve kunstpraktijken zijn. Daarnaast is er volgens haar een andere tendens te bespeuren. De huidige nieuwe, maar ook al bestaande participatieve kunstpraktijken zijn vaak omvangrijker en langduriger dan gebruikelijk en lijken meer contextueel ingebed. Het grootschalige programma *De Reis* van de organisatie 'Keunstwurk', in het kader van Leeuwarden-Friesland Culturele Hoofdstad 2018, dat ook na 2018 voortgezet zal worden, is daarvan een goed voorbeeld, evenals de in dit proefschrift besproken *case* **'OpTrek Binckhorst'** van **Sabrina Lindemann**.
Een ander belangrijk aspect is, dat mij tijdens mijn onderzoek is gebleken dat kunstopleidingen in toenemende mate aandacht tonen voor participatieve kunstpraktijken. Naar aanleiding van onder andere projectpresentaties en aansluitende gesprekken met studenten, concludeer ik dat het goed is dat deze mogelijkheden onder de aandacht worden gebracht van kunststudenten. De voorbereiding ten aanzien van het sociale en procesmatige aspect van deze praktijken behoeft echter mijns inziens meer aandacht. Ik sluit aan bij de mening van Trienekens dat een grote mate van realisme hierbij noodzakelijk is, met name met betrekking tot de (on)mogelijkheden en onwenselijkheden ten aanzien de praktische uitvoering. Het in de praktijk uitvoeren van een dergelijke

[158] Het telefonisch onderhoud met Sandra Trienekens vond plaats op 13 maart 2018.

kunstpraktijk vanuit een onderwijssituatie vraagt om een gedegen voorbereiding van studenten op het artistieke en met name het sociale aspect, en ruim voldoende tijd en begeleiding van studenten in de ontwerp- en uitvoeringsfase.

Een andere zichtbare tendens is de gerichtheid op het vraagstuk van publieksontwikkeling in de kunsten, in het kader van het bereiken van een divers publiek en het creeren van een gevarieerd aanbod. Steeds nadrukkelijker worden burgers betrokken bij kunst waarvoor een diversiteit aan mogelijkheden ter beschikking staan of ontwikkeld worden. De participatieve kant gaat binnen instellingen en organisaties een steeds structurelere vorm aannemen.

Daarnaast is het van belang om samenwerking op gang te brengen tussen kleine, 'wendbare' participatieve kunstpraktijken en grote kunstinstellingen. Het biedt mogelijkheden waaruit veel wederzijds voordeel is te behalen, met name op het terrein van de inhoudelijke expertise die kenmerkend is voor kleine wendbare participatieve kunstprakijken: hoe doelgroepen te bereiken die voor de grote instellingen moeilijk bereikbaar lijken, aldus Trienekens. Daarnaast biedt het ook mogelijkheden ten aanzien van PR en Marketing.

Als voorbeeld van een dergelijke samenwerking die al in gang is gezet, kan vanuit mijn onderzoek **'PS|theater'** worden genoemd. Dit stadstheatergezelschap heeft vanaf 2015 een partnerschap met onder andere De Leidse Schouwburg en de Stadsgehoorzaal. Het betreft locatiegebruik, inzet personeel, techniek, kaartverkoop, marketing en publiciteit en nadrukkelijk ook wederzijdse inhoudelijke inspiratie. 'Samen met de partners kijken we naar de stad en we laten ons inspireren door hun visie. Andersom geeft de sociaal-artistieke manier van werken van **'PS|theater'** de partners handvatten om zich te verbinden aan de stad'[159]

Bovenstaande raakt aan het thema van het kunnen aantonen van effecten van participatieve kunstpraktijken. Tijdens mijn onderzoek is duidelijk geworden dat kwalitatief onderzoek niet altijd op een positieve beoordeling kan rekenen. Dat kunst (en daarmee ook participatieve kunst) wat 'doet' met de mens als individu is inmiddels wel duidelijk. Het aantonen van langdurige effecten van participatieve kunstpraktijken blijkt echter moeilijk.
Kwalitatieve onderzoeksresultaten worden vaak door buitenstaanders terzijde geschoven, is de ervaring van Trienekens. Zij betwijfelt of de effecten ooit met significante kwantitatieve data vast te leggen zijn. Het beschikbaar stellen van financiering voor een longitudinaal onderzoek naar het ontstaan van cultuurpatronen die blijvend zijn, is noodzakelijk om te komen tot een andere kijk op participatieve kunstpraktijken en hun eigen specifieke artistieke waarde, aldus Trienekens. Dit zou mijns inziens gecombineerd kunnen worden met onderzoek naar de mogelijkheid ook valide kwalitatieve indicatoren te verkrijgen.

[159] **PS|theater**, stadsgezelschap van Leiden; Beleidsplan 2017-2020, p. 20

Het zou bijvoorbeeld interessant zijn om de effecten van de kunstpraktijken in Leiden van het aldaar gewortelde stadstheater **'PS|theater'**, aan een dergelijk onderzoek te onderwerpen. Ook is het aan te bevelen een dergelijk onderzoek te doen naar de betekenis van de verschillende deelpraktijken in de Binckhorst door **'OpTrek Binckhorst'**, in het kader van toekomstige ontwikkelingen.

Een andere tendens die ik constateer, is het kritisch beschouwen van het huidige, nadrukkelijk op effectmeting gerichte overheidsbeleid. In lijn met Trienekens ben ik van mening dat het een juiste beslissing is om afstand te nemen van de voortdurende en nadrukkelijke vraag vanuit de neoliberale overheid naar het leveren van bewijs voor effecten als verantwoording voor toegekende subsidies, en geen onderzoek meer te doen in de vorm van effectmetingen. Deze visie lijkt steeds meer terrein te winnen, zoals blijkt uit het recent verschenen boek *Tyranny of Metrics* (2018) van economisch historicus Jerry Muller. De kern van zijn betoog is dat het bij veel van deze metingen, zoals in het onderwijs, bij de overheid en ook in de culturele sector, over de economische waarde gaat, zoals hoeveel mensen er zijn geweest en hoeveel koppen koffie er zijn gekocht, en er vaak niet gemeten wordt wat de moeite waard is om te meten. Bovendien kunnen deze metingen hoogstwaarschijnlijk geen antwoord geven op datgene wat er echt nodig is op het gebied van maatschappelijke waarden. Dergelijke metingen dienen dus alleen te worden ingezet waar dat nodig is en toegevoegde waarde heeft. Een bijkomend probleem is dat de gemeten praktijk zich gaat instellen en richten op zaken die men meet, en andere misschien veel belangrijker zaken gaat negeren.

De genoemde veranderingen maken duidelijk dat er een nieuwe fase is aangebroken in de wereld van de participatieve kunstpraktijken, namelijk die van verankering in de samenleving.

Door dit proefschrift hoop ik daaraan een bijdrage te hebben kunnen leveren. Mijn onderzoek heeft door middel van wetenschappelijk verantwoord *casestudy* onderzoek een dieper inzicht gegeven in de bijzondere en complexe rol en betekenis van de participatieve kunstenaar, zijn kunstenaarschap en de waarde ervan voor de samenleving.

Bijlagen

Bijlage 1

VRAGENLIJST KUNSTENAAR participatieve kunstpraktijk .....

Naam: .....
Emailadres: .....
Telnr.: .....

Datum: .....

1. Is dit je eerste participatieve kunstpraktijk?

   Ja O Nee O

   Indien Nee:
   Sinds wanneer ben je betrokken bij participatieve kunstpraktijken?

   Sinds .....

   Aan hoeveel participatieve kunstpraktijken heb je tot nu toe gewerkt? .....

2. Hoe ben je bij dit project betrokken geraakt?

   Zelf initiatiefnemer project O
   Gevraagd door de organisatie O
   Gevraagd door de gemeente O

   Anders n.l.: .....

3. Welke van de volgende kenmerken participatieve kunstpraktijken zijn voor jou van belang voor je betrokkenheid hierbij?

   Kruis in de reeks achter het genoemde kenmerk aan in hoeverre dat kenmerk voor jou van belang was.

1=helemaal niet van belang 7=helemaal van belang							
	1	2	3	4	5	6	7
a. Contact met deelnemers	O	O	O	O	O	O	O
b. Financiële overwegingen	O	O	O	O	O	O	O
c. Participatief werken met deelnemers	O	O	O	O	O	O	O
d. Deelnemers een andere kijk op de werkelijkheid geven	O	O	O	O	O	O	O
e. Artistieke talenten ontwikkelen van deelnemers	O	O	O	O	O	O	O
f. Eigen netwerk uitbreiden	O	O	O	O	O	O	O
g. Veel vrijheid voor de eigen artistieke visie	O	O	O	O	O	O	O

4. Welke opleiding(en) heb je gevolgd? Waar gevolgd? Wanneer? Afgerond?

   .....
   .....
   .....
   .....

5. Waaruit bestaan je werkzaamheden tot nu toe?

   .....
   .....
   .....
   .....

6. Het participatief werken met deelnemers bij participatieve kunstpraktijken brengt risico's met zich mee voor de kunstenaar ten aanzien van:

1=helemaal niet van belang							7=helemaal van belang
	1	2	3	4	5	6	7
a. zijn artistieke kwaliteitseisen aan proces en product	O	O	O	O	O	O	O
b. politieke afwegingen die bij de projectopdracht naar voren komen	O	O	O	O	O	O	O
c. delen van verantwoordelijkheid met deelnemers voor het eindresultaat	O	O	O	O	O	O	O
d. geven eindverantwoordelijkheid van het project aan deelnemers	O	O	O	O	O	O	O
e. samenwerken met mensen met vele visies	O	O	O	O	O	O	O
f. participatie met deelnemers	O	O	O	O	O	O	O
g. samenwerking met andere stakeholders in het project	O	O	O	O	O	O	O
h. motiveren van mensen om te participeren	O	O	O	O	O	O	O

Enkele praktische vragen:

7. Kun je aangeven wat de doelstellingen van de participatieve kunstpraktijk waren?

Bevorderen sociale cohesie in de wijk O
Bevorderen economische vooruitgang in de wijk O
Bevorderen verantwoordelijkheid deelnemers O
Vergroten sociale veiligheid in de wijk O
Vergroten participatie in de wijk O
Vergroten artistieke kwaliteiten deelnemers O
Bevorderen creativiteit deelnemers O
Bevorderen duurzaamheid O

Andere doelstellingen:
.....
.....

Kun je aangeven wat het budget was van het project?

< 25000E O
> 25000E < 50000E O
> 50000E < 100000E O
> 100000E O

8. De periode van het project (vanaf voorbereiding tot afsluiting en evaluatie):
.../.../20... tot .../.../20...

9. Vind je dat de gevolgde kunstopleiding van invloed is geweest op de participatieve kunstpraktijk ?
Kruis in onderstaande reeks het rondje aan dat de mate van positieve invloed het best weergeeft:
O O O O O O O
(weinig invloed) (veel invloed)

Toelichting .....
.....
.....
.....

10. Welke deelnemers aan het community arts project kun je je herinneren?
(meer of minder dan 3 namen is ook mogelijk)

a.....
b.....
c.....

Bijlage 2

VRAGENLIJST DEELNEMER participatieve kunstpraktijk .....

Naam: ..... m/ v geboortejaar:
Emailadres: .....
Telnr.....
Woonplaats:.....
Datum: .....

1. Heb je al eerder aan een participatieve kunstpraktijk meegewerkt?

   Ja O Nee O

   Indien Ja:
   Wanneer en welk kunstpraktijk?

   .....

   Heb je een opleiding of cursus gevolgd op het gebied van kunst? B.v. muziek, dans, drama, beeldend.

   Ja O Nee O

   Zo ja, wanneer en welke opleiding/cursus?

   .....

2. Hoe ben je bij de kunstpraktijk betrokken geraakt?

   Informatie via media O
   Informatie via de kunstenaar O
   Informatie via de organisatie O
   Via andere deelnemers O

   Anders nl.: .....

3. Welke van de volgende kenmerken van participatieve kunstpraktijken zijn voor jou van belang geweest voor je deelname aan *de participatieve kunstpraktijk X*?

   Kruis in de reeks achter het genoemde kenmerk aan in hoeverre dat kenmerk voor jou van belang was.

1=helemaal niet van belang							7=helemaal van belang
	1	2	3	4	5	6	7
a. Sociale contact met andere deelnemers	O	O	O	O	O	O	O
b. Samenwerken met andere deelnemers	O	O	O	O	O	O	O
c. Samenwerken met een kunstenaar	O	O	O	O	O	O	O
d. Leren van een kunstenaar	O	O	O	O	O	O	O
d. Gezamenlijk creëren van een kunstwerk	O	O	O	O	O	O	O
e. Mijn eigen artistieke talenten ontwikkelen	O	O	O	O	O	O	O
f. Eigen netwerk uitbreiden	O	O	O	O	O	O	O
g. Gezelligheid en plezier	O	O	O	O	O	O	O
h. Anders nl:	O	O	O	O	O	O	O

4. Meewerken aan *participatieve kunstpraktijk X* vond ik *niet* gemakkelijk vanwege

1=helemaal niet van belang							7=helemaal van belang
	1	2	3	4	5	6	7
a. het samenwerken met de kunstenaar(s)	O	O	O	O	O	O	O
b. de artistieke opvattingen van de kunstenaar	O	O	O	O	O	O	O
c. mijn eigen vaktechnische mogelijkheden	O	O	O	O	O	O	O
d. de te dragen verantwoordelijkheid	O	O	O	O	O	O	O
e. het opzij moeten zetten van mijn eigen artistieke opvattingen	O	O	O	O	O	O	O
f. het samenwerken met deelnemers met verschillende opvattingen	O	O	O	O	O	O	O
g. tijdsdruk op het project	O	O	O	O	O	O	O
h. anders nl:	O	O	O	O	O	O	O

Bijlage 3

Stellingen interview kunstenaars

1. Om deelnemers te stimuleren tot participatief werken in community arts projecten pas ik een bepaalde aanpak toe.

2. Door het participatief werken met deelnemers in community arts projecten is mijn artistieke visie veranderd.

3. Het samenwerken met deelnemers in community arts projecten heeft mijn visie op de samenleving veranderd.

4. Mijn artistieke visie op en ideeën over het project heb ik overgebracht op de deelnemers.

5. Door mijn werkwijze zijn de deelnemers aan het community arts project medebepalend voor het proces en het eindresultaat.

6. Participatief werken met deelnemers in community arts projecten vind ik lastig.

7. Het participatief werken in het project met mij als kunstenaar heeft veranderingen teweeggebracht bij de deelnemers.

8. Ik heb veel geleerd van participatief werken met deelnemers in het (de) community arts project(en).

9. Mijn kunstenaarschap is door het werken met community arts project(en) veranderd.

10. De rol en betekenis van de community arts kunstenaar wordt in de kunstenwereld positief beoordeeld.

volledig oneens 1 - 2 – 3 – 4 - 5 – 6 - 7 volledig eens

Bijlage 4

Stellingen interview deelnemers

1. De kunstenaar heeft mij gestimuleerd in het samenwerken in het community arts project X.

2. Door het samenwerken met de kunstenaar in community arts project X is mijn visie op kunst veranderd.

3. Door het samenwerken met de kunstenaar in het community arts project X heb ik anders leren kijken naar mijn omgeving.

4. Door het samenwerken met de kunstenaar in het community arts project X zijn mijn kunstzinnige kwaliteiten vergroot.

5. De kunstenaar heeft ons als deelnemers invloed gegeven op het proces en eindresultaat van het gehele community arts project.

6. De samenwerking met de kunstenaar in dit project heb ik als positief ervaren.

7. De opvattingen en ideeën van de kunstenaar zijn door de samenwerking met de deelnemers in community arts project X veranderd.

8. Ik heb veel geleerd van de samenwerking met de kunstenaar in community arts project.

9. Door het samenwerken met de kunstenaar in community arts project X zijn mijn eigen opvattingen en ideeën veranderd.

10. Samenwerken in community arts project X vond ik lastig.

volledig oneens 1 - 2 – 3 – 4 - 5 – 6 - 7 volledig eens

Bijlage 5

Kruistabel scores stellingen kunstenaars

	Helemaal mee oneens						*eens*
	1.	**2.**	**3.**	**4.**	**5.**	**6.**	**7.**
Stelling 1 Om deelnemers te stimuleren tot participatief werken in participatieve kunstpraktijken pas ik een bepaalde aanpak toe.			1		2	3	1
Stelling 2 Door het participatief werken met deelnemers in participatieve kunstpraktijken is mijn artistieke visie veranderd.	1	1	1	1	3		
Stelling 3 Het samenwerken met deelnemers in participatieve kunstpraktijken heeft mijn visie op de samenleving veranderd.	1	1		1	1	1	2
Stelling 4 Mijn artistieke visie op en ideeën over het project heb ik overgebracht op de deelnemers.	1	1		1		2	3
Stelling 5 Door mijn werkwijze zijn de deelnemers aan de participatieve kunstpraktijk medebepalend voor het proces en het eindresultaat.			1		1	4	1
Stelling 6 Participatief werken met deelnemers in participatieve kunstpraktijken vind ik lastig.	4			3			
Stelling 7 Het participatief werken in het project met mij als kunstenaar heeft veranderingen teweeggebracht bij de deelnemers.				3	1	1	1
Stelling 8 Ik heb veel geleerd van participatief werken met deelnemers in de (de) participatieve kunstpraktijk(en).			1	1	1	3	1
Stelling 9 Mijn kunstenaarschap is door het werken met participatieve kunstpraktijk(en) veranderd.	1			1	2	2	1
Stelling 10 De rol en betekenis van de participatieve kunstenaar wordt in de kunstenwereld positief beoordeeld.		1	3	1	2		

Noot. N=7.

Bijlage 6

Kruistabel scores stellingen deelnemers

	Helemaal mee oneens						*eens*
	1.	**2.**	**3.**	**4.**	**5.**	**6.**	**7.**
Stelling 1 De kunstenaar heeft mij gestimuleerd in het samenwerken in de participatieve kunstpraktijk X					1	3	7
Stelling 2 Door het samenwerken met de kunstenaar in participatieve kunstpraktijk X is mijn visie op kunst veranderd.				3	1	5	2
Stelling 3 Door het samenwerken met de kunstenaar in de participatieve kunstpraktijk X heb ik anders leren kijken naar mijn omgeving.	1		1	1		3	5
Stelling 4 Door het samenwerken met de kunstenaar in de participatieve kunstpraktijk X zijn mijn kunstzinnige kwaliteiten vergroot.	2	2		1		3	3
Stelling 5 De samenwerking met de kunstenaar in deze kunstpraktijk heb ik als positief ervaren.			1		1	3	6
Stelling 6 Participatief werken met deelnemers in participatieve kunstpraktijken vind ik lastig.					1	3	7
Stelling 7 De opvattingen en ideeën van de kunstenaar zijn door de samenwerking met de deelnemers in participatieve kunstpraktijk X veranderd.	1	1	1	1		4	3
Stelling 8 Ik heb veel geleerd van de samenwerking met de kunstenaar in participatieve kunstpraktijk					3	2	6
Stelling 9 Door het samenwerken met de kunstenaar in participatieve kunstpraktijk X zijn mijn eigen opvattingen en ideeën veranderd.					4	6	1
Stelling 10 Samenwerken in participatieve kunstpraktijk X vond ik lastig.	3	2	1			5	

Noot. N= 11.

Bijlage 7

RESULTATEN digitale SURVEY DEELNEMERS participatieve kunstpraktijk 'Stof tot nadenken'

Naam: **16 deelnemers** ..... m / **v (100%)**

* geboortejaar: **voor 1950 – 2 deelnemers = 12%**
1950-1960 – 4 deelnemers = 25%
1960-1970 – 5 deelnemers = 31%
1970-1980 – 3 deelnemers = 19%
1980-1990 – 2 deelnemers = 13%

Woonplaats **Den Haag (2), Amsterdam (8), Megen, Diemen, Utrecht, Utrecht, Hilversum, Velserbroek = 50% Amsterdam**.....

Datum: **22 juli 2014**.....

1. Heb je al eerder aan een community arts project meegewerkt?

Ja 3 = 19%
Nee 13 = 81%

Indien Ja:
Wanneer en welk project?

Eerdere projecten van Sara Vrugt (alle 3 deelnemers)
.....

Heb je een opleiding of cursus gevolgd op het gebied van kunst? B.v. muziek, dans, drama, beeldend.
Ja 7 = 44%
Nee 9 = 56%

Zo ja, wanneer en welke opleiding/cursus?

CMV, Haute Couture Borduren, Leraren opleiding textiel/handvaardigheid, opl. Broderie d'Art, zangles/koorprojecten, modeontwerpen Amsterdam Fashion Institute, 1 jr. Willem de Koning Academie[160]
.....

[160] In totaal waren er 36 deelnemers aan het project. 32 deelnemers hebben aangegeven mee te willen werken aan dit onderzoek. Uiteindelijk hebben 16 deelnemers de survey ingevuld, hetgeen een score van 50% betekent.

2. Hoe ben je bij deze kustpraktijk betrokken geraakt?

Informatie via media **0**
Informatie via de kunstenaar **1**
Informatie via de organisatie **3**
Via andere deelnemer(s) **5**
Anders nl.: **7**

via Facebook, Kostuumvereniging, via kennis kunstenaar, via dochter, bevriend met kunstenaar, via Oude Kerk(2), via Saskia ter Welle (kunstenares), via docente opleiding *Broderie d'Art*

3. Welke van de volgende kenmerken van participatieve kunstpraktijken zijn voor jou van belang geweest voor je deelname aan **Stof tot nadenken**?
Kruis in de reeks achter het genoemde kenmerk aan in hoeverre dat kenmerk voor jou van belang was.

	1=helemaal niet van belang						7=helemaal van belang
	1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**
a. Sociale contact met andere deelnemers	1x	O	3x	1x	7x	6x	O
	6%		**19%**	**6%**		**25%**	
b. Samenwerken met andere deelnemers	1x	O	2x	2x	3x	7x	1x
	6%		**12%**	**13%**	**19%**	**44%**	**6%**
c. Samenwerken met een kunstenaar	O	O	O	3x	3x	6x	4x
				19%	**19%**	**37%**	**25%**
d. Leren van een kunstenaar	O	O	O	2x	3x	5x	5x
				13%	**20%**	**33%**	**34%**
e. Gezamenlijk creëren van een kunstwerk	O	O	O	2x	2x	2x	10x
				12%	**12%**	**13%**	**63%**
f. Mijn eigen artistieke talenten ontwikkelen	1x	O	O	3x	6x	2x	4x
	6%			**13%**	**19%**	**25%**	**37%**
g. Eigen netwerk uitbreiden	3x	O	1x	4x	3x	3x	1x
	20%		**6%**	**27%**	**20%**	**20%**	**7%**
h. Gezelligheid en plezier	1x	O	1x	1x	1x	8x	4x
	20%		**6%**	**6%**	**7%**	**50%**	**25%**
i. Anders nl:	O	O	O	1x	O	1x	2x
Nederlands oefenen (score 4), speciale borduurtechniek oefenen (score 6), iets voor een ander doen (score 7), verbinding creëren tussen de kerkgemeente en de Stichting Oude Kerk (score 7)				**25%**		**25%**	**50%**

4. Deelnemen aan **Stof tot nadenken** vond ik ***niet*** gemakkelijk vanwege

1=helemaal niet van belang						7=helemaal van belang	
	1	2	3	4	5	6	7
a. het samenwerken met de kunstenaar(s)	9x	3x	O	1x	O	O	O
b. de artistieke opvattingen van de kunstenaar	11x	2x	1x	O	O	O	O
c. mijn eigen technische mogelijkheden	3x	4x	3x	O	1x	2x	1x
d. de te dragen verantwoordelijkheid	4x	5x	1x	1x	2x	O	O
e. het opzij moeten zetten van mijn eigen artistieke opvattingen	11x	2x	1x	O	1x	O	O
f. het samenwerken met deelnemers met verschillende opvattingen	9x	2x	3x	1x	O	O	O
g. tijdsdruk op het project	9x	2x	4x	1x	O	O	O
h. Anders nl: inplannen eigen agenda (score 7)	O	O	O	O	O	O	1x

5. Van mijn deelname aan **Stof tot nadenken** heb ik geleerd:

	1=helemaal niet 7=helemaal wel						
	1	2	3	4	5	6	7
1. met anderen samen te werken aan een artistiek project	O	O	1x	3x	3x	3x	5x
2. dat kunst belangrijk is voor de samenleving	O	O	O	2x	1x	5x	6x
3. dat een kunstenaar je 'anders' naar de omgeving laat kijken	O	O	O	2x	33x	3x	6x
4. mijn artistieke kwaliteiten te vergroten	O	2x	1x	3x	5x	2x	2x
5. dat ik als deelnemer, in samenwerking met de kunstenaar, invloed heb op het proces en eindresultaat	O	O	O	1x	2x	9x	4x
6.a. verantwoordelijkheid te dragen voor mijn eigen bijdrage.	O	O	O	1x	2x	7x	4x
6b. respect te hebben voor andere opvattingen	1x	O	O	3x	1x	5x	5x
7. dat ik invloed kan uitoefenen op de visie van de kunstenaar	O	4x	1x	1x	3x	3x	1x
8.a van de sociale kwaliteiten van de kunstenaar	1x	O	O	1x	3x	3x	6x
b. van de artistieke kwaliteiten van de kunstenaar	O	O	O	1x	3x	3x	7x
9. dat mijn opvattingen en ideeën door samenwerking met de kunstenaar veranderd zijn	1x	5x	O	5x	2x	1x	1x
10. dat samenwerking met een kunstenaar lastig is	12x	1x	O	1x	O	O	O
Anders nl: interactie tussen heel verschillende groepen mensen en de kerk als levend monument Dat samenwerken in een geconcentreerde omgeving prettig is	O	O	O	O	O	O	1x 1x

Aanvullingen of opmerkingen – 10 deelnemers

Ik liep er per toeval tegenaan, en ik vond het een heel leuk project om aan mee te werken! Heb nieuwe dingen geleerd, heb heerlijk kunnen werken, soms lekker lastige dingen tegengekomen vooral qua techniek dan, maar die ook weer overwonnen, een prachtig gezamenlijk resultaat, trots dat ik nu een stukje van mezelf heb liggen in de oude kerk in mijn stad!!

Het is voor mij belangrijk dat ik me kan laten inspireren door het artistieke idee van de kunstenaar.

Wat zeer waardevol is bij deze kunstenaar is dat zij over artistieke en sociale kwaliteiten beschikt waardoor ik me als deelnemer erg uitgenodigd en gezien voel. Ook heel prettig om me door het laatste project in de Oude Kerk verbonden te voelen met die plaats, prachtig een bijdrage te leveren aan zo'n prachtig gebouw. En last but not least: het project was perfect georganiseerd dooriemand die daar goed voor was opgeleid: een CMV' er.

Een zeer geslaagd project! Complimenten voor Sara, hoe ze altijd rustig en geduldig bleef.

Het was de 1e keer dat ik aan een dergelijk project deelnam. Ik vond het ontzettend leuk en leerzaam. Ik heb een nieuwe borduurtechniek geleerd en samen met anderen in het atelier werken vond ik heerlijk om te doen. De concentratie en het werk van de mensen gaf het eindresultaat een extra dimensie.

Ik ben gaan deelnemen aan Stof tot Nadenken omdat het een goede manier was om in een bijzondere omgeving de Lunéville techniek te oefenen, waarvoor ik een opleiding doe. Verder woon ik zelf in Amsterdam en leek het me leuk om mee te werken aan een project dat iets bijdraagt in mijn eigen stad, in dit geval aan de Oude Kerk.

Tijdens het project kwam ik erachter hoe fijn het is om met meerdere mensen tegelijk heel geconcentreerd te werken in een atelier, die sfeer vind ik bijzonder. Het gaf me energie. Je merkte ook dat iedereen zich verantwoordelijk gaat voelen voor zijn/haar eigen stukje van het geheel. Dat je heel kritisch wordt op je eigen werk.

En ook veel van elkaar leert, niet alleen van Sara. Juist doordat je elkaar helpt en tijdens het werk ook ideeën uitwisselt.

Ook de interactie met Sara vond ik heel inspirerend, ze laat zien hoe ze tot een bepaald idee of vorm komt, dat had ik nog nooit zo gezien. Je leert dus ook iets over het werkproces van een kunstenaar, erg interessant!Al met al heeft het project me veel meer gegeven dan alleen techniek oefenen en heeft ertoe geleid dat we nu een groepje handwerkers hebben die samen dingen ondernemen en van elkaar leren. Het sociale aspect bleek voor mij uiteindelijk veel belangrijker.

Dat ik jammer vind dat ik dit formulier niet op de computer kon invullen. Het moest eerst uitgeprint om vervolgens ingevuld te worden om daarna weer in te scannen. Dit is niet mijn hobby!

Bij vraag 3 heb ik bij een aantal vragen ingevuld dat het helemaal niet voor mij van belang was. Dat gold toen ik begon. Het grappige is dat naarmate het project vorderde die zaken toch wel ook belangrijk voor mij werden.

Bij vraag 5 gelden punt 2, 3, 6a en 6b eigenlijk altijd en overal.

De antwoorden die ik gegeven hebben zijn gerelateerd aan Stof tot Nadenken en Sara Vrugt als kunstenaar omdat ik verder (nog) geen ervaring met dit soort projecten heb.
Pas dus op om generieke conclusies te trekken, zoals bijvoorbeeld van vraag 5.10.

Nee, ik vond het samenwerken met Sara totaal niet lastig. Ik weet echter niet of dat ook met andere kunstenaars zo is.

Ik vond het mooi project. Op een prachtige plek! Vond ik wel belangrijk. En ik heb er met plezier aan gewerkt. De tijd, 2 maanden, vond ik ook precies goed. En dat het niet makkelijk was om de steek te leren. Vond ik ook wel een uitdaging.

Het was een leuk project! Wat opvallend was, was dat er weinig 'jongeren' aan mee werkten.

Het was zeer inspirerend en stimulerend om onder leiding van de kunstenaar en de begeleidster(s) en medeborduursters aan dit project mee te kunnen doen. Achteraf waren het vrolijke, sociale en inspannende (door het aanleren van de steek met de Lunéville-naald) werkdagen.

Wil je op de hoogte gehouden worden van de resultaten? Vul dan je naam in bij de gegevens.

Bibliografie

Altena, Arie. 2016. *Wat Is Community Art? De sociale wending in de hedendaagse kunst*. Rotterdam: V2_Publishing.

Arendt, Hannah. 1959. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Arnstein, Sherry. 1969. 'A Ladder of Citizen Participation.' *Journal of the American Institute of Planners* 35 (4):216–24. https://doi.org/10.1080/01944366908977225.

Atkins, Robert. 2008. 'Politics, Participation and Meaning in the Age of Mass Media.' In *The Art of Participation 1950 to Now*, edited by Rudolf Frieling, 50–65. New York: Thames and Hudson.

Bain, Alison. 2005. 'Constructing an Artistic Identity.' *Work, Employment and Society* 19 (1):25–46. https://doi.org/10.1177/0950017005051280.

Bakker, Mariëlle. 2006. 'Sekseverschillen in leiderschap.' Masterthesis, Universiteit Twente.

Bax, Sander. 2009. ' "Waar ernst was, moet spel komen", Harry Mulisch tussen groot schrijver en publieke intellectueel.' *Tijdschrift voor Tijdschriftstudies* 13 (26): 35–53. https://doi.org/ 10.18352/ts.257.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press Ltd.

Bekx, Stephan. 2011. *Gebiedsaanpak Binckhorst*. Den Haag.

Belfiore, Eleonora, and Oliver Bennett. 2007. 'Determinants of Impact: Towards a Better Understanding of Encounters with the Arts.' *Cultural Trends* 16 (3): 225–75. https://doi.org/ 10.1080/09548960701479417.

Belfiore, Eleonora, and Olivier Bennett. 2010. *The Social Impact of the Arts, An Intellectual History*. Hampshire U.K.: Palgrave Macmillan Publishers Ltd.

Bishop, Claire. 2004. 'Antagonism and Relational Aesthetics.' *October* 110:51-79. https://doi.org/ 10.1162/0162287042379810.

———. ed. 2006a. *Participation: Documents for Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery/The MIT Press.

———. 2006b. 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents.' *Artforum*, 44 (6):178–83. https://doi.org/10.1108/17506200710779521.

———. 2012a. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. 1st ed. London: Verso.

———. 2012b. 'Delegated Performance: Outsourcing Authenticity.' *October*, 140: 91–112. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00091.

Blanes, Ruy, Alex Flynn, Maïté Maskens, and Jonas Tinius. 2016. 'Micro-Utopias: Anthropological Perspectives on Art, Relationality and Creativity.' *Cadernost de Arte e Antropologica* 5: 5–20. https://doi.org/ 10.4000/cadernosaa.1017.

Boelhouwer, Marieke. 2013. 'Tussen weerstand en weerbaarheid en andere recepten: een effectevaluatie van het WIBO-Lesprogramma met behulp van vragenlijsten, dagboeken en observaties.' PhD diss., Rijksuniversiteit Groningen.

Bosma, Harke, and Saskia Kunnen. 2008. 'Identity-in-Context Is Not yet Identity Development-in-Context.' *Journal of Adolescence* 31 (2): 281–89. https://doi.org/ 10.1016/j.adolescence.2008.03.001.

Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance, Fronza Woods, and Mathieu Copeland. Dijon: Les Presses du réel. https://doi.org/0.1162/0162287042379810.

Caris, Arthur Enricus. 2016. 'The Art of Interruption: Concepts of Art as a Cooperative Citizen Practice Driving Cultural Innovation and Social Change.' PhD diss., Rijksuniversiteit Groningen.

Carpentier, Nico. 2016. 'Beyond the Ladder of Participation: An Analytical Toolkit for the Critical Analysis of Participatory Media Processes.' *Javnost-The Public* 23 (1): 70–88. https://doi.org/ 10.1080/13183222.2016.1149760.

Cleveringa, Sikko, en An Van den Bergh. 2015. *Kunst in transitie. participatieve kunstpraktijken in de Scheldemondregio*. Brussel: Demos vzw.

Commandeur, Ingrid. 2008. ''De mythe van het kunstenaarschap.' Review van *De mythe van het kunstenaarschap*, door Camiel van Winkel.' *Metropolis M. Tijdschrift voor hedendaagse kunst* 29:1. http://metropolism.com/magazine/2008-no1/de mythe-van-het-kunstenaarschap.

Crehan, Kate. 2011. *Community Art; An Anthropological Perspective*. London: Berg Publishers.

Cupchik, Gerald C. 2013. 'I Am , Therefore I Think , Act , and Express Both in Life and in Art.' In *Art and Identity: Essays on the Aesthtic Creation of Mind*, 67-88. Amsterdam: Rodopi.

Cutcher, Alexandra, and Wendy Boyd. 2018. 'Preschool Children, Painting and Palimpsest: Collaboration as Pedagogy, Practice and Learning.' *International Journal of Art and Design Education* 37 (1):53–64. https://doi.org/ 10.1111/jade.12113.

de Mare, Heidi. 1981. 'Feministische kunst bestaat niet.' *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 1 (3): 1–22.

den Hartog Jager, Hans. 2014. *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Donia, Jan. 2012. 'Wandschappen: Nicole Driessens en Ivo van den Baar zetten Charlois Internationaal op de kaart.' *Kunstspectrum 3: 31-33.* http://www.puntuitmedia.nl/upload/files/03-kunst/3-kunst-artikel_nr3_2012.pdf.

Donker, Birgit. 2017. 'Het is onze kunst die ons allen verbindt.' *Trouw*, 25 januari, 2017.

Doorman, Maarten. 2016. *De navel van Daphne. Over kunst en engagement*. Amsterdam: Bert Bakker.

Elffers, Anna, and Emilie Sitzia. 2016. 'Defining Participation: Practices in the Dutch Art World.' *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*, edited by Kaye McSweeney, and Jen Kavanagh, 38-67. Edinburgh: MuseumsEtc.

Eschenburg, Madeline. 2014. 'Artificial Hells: A Conversation with Claire Bishop.' *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* 3: 174–78. https://doi.org/10.5195/CONTEMP.2014.113.

Finkelpearl, Tom. 2013. *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham: Duke University Press.

Flyvbjerg, Bent 2006. 'Five Misunderstandings About Case-Study Research.' *Qualitative Inquiry* 12 (2): 219–45. https://doi.org/10.1177/1077800405284363.

Galerie Hommes. 2009. 'Porsche in Progress.' http://www.hommes.nl/nl/evenementen/17.

Galloway, Susan. 2009. 'Theory-Based Evaluation and the Social Impact of the Arts.' *Cultural Trends* 18 (2): 125–48. https://doi.org/10.1080/09548960902826143.

Geerts, Walter. 2018. 'The Curious Case of Cases. An Inquiry into the Effects of Video upon Teachers in Training.' PhD diss., Rijksuniversiteit Groningen.

Geertz, Clifford. 2001. 'Thick Description.' In *Interpretive Interactionism,* edited by C. Deborah Laughton, 99-118. Los Angeles: SAGE Publishing.

Gemeente Den Haag. 2011. 'Gebiedsaanpak Binckhorst.'

Gemeente Delft. 2010. 'Nota meerjarenbeleid Kunst in de Wijken.'

Gemeente Delft. 2011. Kunst in de Wijken. 'Verkenning Weg van Geerweg.'

Gemeente Delft. 2012. Kunst in de Wijken. 'Projectplan Groeten van Geerweg.'

Gemeente Delft. 2013. Kunst in de Wijken. 'Eindrapportage Kunst in de Wijken 2013.'

Glanz, Jeffrey. 2002. *Finding Your Leaderchip Style*. http://www.ascd.org.

Glorie, Ingrid. 2015. 'Laat je meevoeren naar een plek die je niet begrijpt. Interview met Antje Krog.' *Maandblad Zuid-Afrika*. http://www.maandbladzuidafrika.nl/Antjie_Krog_interview.

Goderis, Sarah. 2009. 'Sociaal én artistiek: de sociaal artistieke praktijk en maatschappelijk engagement bekeken vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt.' Masterthesis, Universiteit Gent.

Amsterdam. http://amsterdamsebinnenstad.nl/nieuws/samenvatting-oudekerk.pdf.

Grandjean, Jacqueline, Liselotte ten Voorde, and Ester Serrano. 2014. *Stof tot nadenken*. Edited by Ester Serrano. Amsterdam: Stichting de Oude Kerk.

Groys, Boris. 2008. 'A Genealogy of Participatory Art.' In *The Art of Participation 1950 to Now*, 18–31. New York: Thames and Hudson.

Haffmans, Erica. 2015. 'Uitwijken. Het succes van wijken voor kunst Leiden.' http://www.wijkenvoorkunstleiden.nl/nieuws/item/201-uitwijken-video.

Hall, James. 2010. 'Making Art, Teaching Art, Learning Art: Exploring the Concept of the Artist Teacher.' *International Journal of Art and Design Education* 29 (2): 103–10. https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2010.01636.x.

Heartney, Eleanor. 2012. 'Can Art Change Lives? Review of *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* by Claire Bishop and *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context,* by Grant Kester.' *Art in America* 100 (6): 67-69.

Heijnen, Emiel. 2013. 'Engagement & Collaboratie.' *Kunstzone*, 12 (1): 22–23.

———. 2015. 'Remixing the Art Curriculum How Contemporary Visual Practices In-

spire Authentic Art Education.' PhD diss., Radboud Universiteit Nijmegen.
Heinsius, Joost, and Kai Lehikoinen. 2013. *Training Artists for Innovation Competencies for New Contexts*. Edited by Joost Heinsius and Kai Lehikoinen. Helsinki: Theatre Academy of the Universiy of the Arts Helsinki.
Hillaert, Wouter, and Sandra Trienekens. 2015. *Kunst in transitie. Manifest voor participatieve kunstpraktijken*. Brussel: Demos vzw.
Hobbs, Robert C. 1984. 'Rewriting History: Artistic Collaboration since 1960.' In *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*, 63–87. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
Hoekstra, Marike. 2015. 'The Problematic Nature of the Artist Teacher Concept and Implications for Pedagogical Practice.' *International Journal of Art & Design Education* 34 (3): 349–57. https://doi.org/10.1111/jade.12090.
Hogendijk, Wout. 2014. 'Sabrina Lindemann, over de organische ontwikkeling van de Binckhorst.' *Publiek gemaakt*. http://publiekgemaakt.nl/sabrina-lindemann-over-de-organische-ontwikkeling-van-de-binckhorst/.
Ippolito, Jon. 1996. 'Where Has All the Uncertainty Gone?' *Flash Art*, 83–87.
Jacobs, Ruben. 2014. *Iedereen een kunstenaar: Over authenticiteit, kunstenaarschap en de creatieve industrie*. Rotterdam: V2_Publishing.
Kerremans, Jana. 2011. 'Leren in de vrije tijd: een antropologisch perspectief.' In *Informeel leren in de kunsten: theorie en praktijk in Cultuur+educatie 30: 11*,90–101. Utrecht: LKCA.
Kester, Grant H. 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. London: University of California Press, Ltd.
———. 2005. 'Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art.' In *Theory in Contemporary Art since 1985*, edited by Zoya Kucor and Simon Leung. Oxford: Wiley-Blackwell.
———. 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. London: Duke University Press.
Keunen, Yvonne. 2009. 'Vlammend Rode Porsche van Stukjes Vilt.' *Algemeen Dagblad*, 17 juni. http://www.ad.nl/ad/nl/1038/Rotterdam/article/detail/2052786/2009/06/17/Vlammend-rode-Porsche-van-stukjes-vilt.dhtml.
Kinsella, Victoria. 2017. 'The Use of Activity Theory as a Methodology for Developing Creativity within the Art and Design Classroom.' *International Journal of Art & Design Education* 37(3): 493-506. https://doi.org/10.1111/jade.12147.
Kunnen, E Saskia. 2009. 'Are Conflicts the Motor in Identity Change?' *Identity* 6 (2): 169–86. https://doi.org/:10.1207/s1532706xid0602 3.
Kwon, Miwon. 2002. *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge (MA): MIT Press.
———. 2004. *One Place after Another; Site- Specific Art and Locational Identity*. Cambridge (MA): MIT Press.
Lichtwarck-Aschoff, Anna, Paul van Geert, Harke Bosma, and Saskia Kunnen. 2008.

'Time and Identity: A Framework for Research and Theory Formation.' *Developmental Review* 28 (3): 370–400. https://doi.org/:10.1016/j.dr.2008.04.001.
Lind, Maria. 2007. 'The Collaborative Turn.' In *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art And Collaborative Practices*, edited by Johanna Billing, Maria Lind, and Lars Nilson, 15–31. London: Black Dog Publishing.
Lindemann, Sabrina. 2016. 'OpTrek.' www.optrek.org/werkwijze.
Lowe, Toby. 2012. 'A Quality Framework for Helix Arts Participatory Practice.' Newcastle: Helix Art.
Lub, Vasco. 2014. *Kwalitatief evalueren in het sociale domein Mogelijkheden en beperkingen*. Den Haag: Boom/Lemna.
Marcon, Marco. 2013. 'The Relationschip Between the Concepts of Aesthetics and Community in Recent Art Theory and Criticism.' PhD diss., University of New South Wales.
Matarasso, François. 1997. 'Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts.' Stroud: Comedia.
———. 2013a. ' All in This Together ': The Depoliticisation of Community Art in Britain 1970-2011. In *Community, Art, Power: Essays from ICAF 2011*, edited by Eugene van Erven. Rotterdam: Rotterdams Wijktheater.
———. 2013b. 'Creative Progression: Reflections on Quality in Participatory Arts.' *UNESCO Observatory Multi-Disciplinary Journal in the Arts* 3 (3): 2–15. https://www.academia.edu/5138812/Creative_Progression_- Reflections_on_quality_in_participatory_arts.
McLeod, Catherine Anne. 2011. 'Transformative Community Art: Re-Visioning the Field of Practice.' Masterthesis, University of Toronto.
Merli, Paola. 2010. 'Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities a Critical Review of Francois Matarasso's Use of Ornament?' *International Journal of Cultural Policy* 8(1): 107–18. https://doi.org/10.1080/10286630290032477.
Mulder, Arjen. 2010. *Van beeld naar interactie. Betekenis en agency in de kunsten*. Rotterdam: V2_Publishing/NAi uitgevers.
Oosterling, Henk. 2009. *Dasein als design of: moet design de wereld?* Premsela lezing.
Otte, Hanka. 2015. 'Binden of overbruggen? Over de relatie tussen kunst, cultuurbeleid en sociale cohesie.' PhD diss., Rijksuniversiteit Groningen.
Patton, Michael Quinn. 1990. 'Purposive Sampling.' In *Designing Qualitative Studies*, 169–86. Beverly Hills(CA): SAGE Publishing
PS|Theater. 2013. 'De atlas van Slaaghwijk.' Leiden.
———. 2014. Projectoverzicht en doelstellingen atlas op het plein.' Leiden.
———. 2015. 'De atlas op het plein Februari t/m April 2015 - Inhoudelijk verslag & financiële afrekening.' Leiden.
'PS|theater doet het anders: marketing als startpunt van het werk.' 2014. https:/www.cultuurmarketing.nl/pstheater-doet-het-anders/.
Raad voor Cultuur. 2003. 'Vooradvies 2005-2008 Deel amateurkunst.' Den Haag.

Reijnders, Frank. 2008. 'Het soevereine kunstenaarschap. Kanttekeningen bij een mythe. Over Camiel van Winkels 'De Mythe van Het Kunstenaarschap''. *De Witte Raaf*, 131: 6.

Renshaw, Peter. 2010. *Engaged Passions Searches for Quality in Community Contexts*. Delft: Eburon Academic Publishers.

———. 2011. *Working together: An enquiry into creative collaborative learning across the Barbican-Guildhall Campus.* London: Barbican and Guidhall School for Music & Drama.

———. 2013. *A Provocation Paper: Being in Tune. Seeking Ways of addressing isolation and dislocation through engaging in the arts*. London: Barbican and Guidhall School for Music & Drama.

Riemersma, Suzanne. 2008. 'New Art in the 80s and 90s. Redefining Neoconceptualism.'
Masterthesis, Universiteit Utrecht.

Rijksoverheid, Ministerie van OCW. 2015. *Ruimte voor cultuur: uitgangspunten cultuurbeleid 2017-2020*. Beleidsnota,1–43.

Roberts, Teresa L. 2009. 'Collaboration in Contemporary Artmaking: Practice and Pedagogy.' PhD diss., Ohio State University.

Rooney, Sierra. 2014. 'What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation.' *Public Art Dialogue* 4 (1): 168-69. https://doi.org/10.1080/21502552.2014.878488.

Roose, Henk, en Willem Roose. 2016. 'Discours over hedendaagse kunst: de sociale wending. Een empirische analyse van 25 jaar Frieze en Artforum via Topic Models.' *Sociologos* 37 (4): 285–308. https://biblio.ugent.be/publication/8508583/file/8508593.

Schubert, Leanne. 2012a. 'Art, Social Work, and Social Change.' PhD diss., University of Newcastle, Australia.

Selkrig, Mark. 2011. 'Learning about Ourselves from Others: Transformation of Artists' Identities through Community-Based Arts Practice.' *International Journal of Lifelong Education* 30 (5): 577–89. https://doi.org/10.1080/02601370.2011.570875.

Skorikov, Vladimir B., and Fred W. Vondracek. 2011. 'Occupational Identity.' In *Handbook of Identity Theory and Research*. New York: Springer Schience + Business Media. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9_29.

Sloan, Kris. 2006. 'Teacher Identity and Agency in School Worlds: Beyond the All-Good/All-Bad Discourse on Accountability-Explicit Curriculum Policies.'*Education* 2: 119-152.

Smithuijsen, Cas. 2018. 'Verzuiling, verzorging en verzakelijking Rijkscultuurbeleid 1918-2018.' In *In de regel vrij. 100 Jaar politiek rond onderwijs, cultuur en wetenschap*. Red. Pieter Slaman. Den Haag OCW.

Smits, Erica. 2011. 'Kunst langs de sociale weg.' *TM*, 3. http://www.ericasmits.nl/kunst-langs-de-sociale-weg/.

Sonn, Christopher, and Alison Baker. 2015. 'Creating Inclusive Knowledges: Exploring the Transformative Potential of Arts and Cultural Practice.' *International Journal of Inclusive Education* 20(3): 215-228. https://doi.org/10.1080/13603116.2015.1047663.

Sterk, Erik, Maurice Specht en Guido Walraven. 2013. *Sociaal ondernemerschap in de participatiesamenleving. Van de brave naar de eigenwijze burger*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.

Stichting De Oude Kerk. 2012. 'Oude Kerk/kunst van vandaag. Samenvatting businessplan.'

Stierli, Martino, and Mechteld Wildrich. 2016. 'Introduction.' In *Participation in Art and Architecture Spaces in Interaction and Occupation*, edited by Martino Stierli and Mechteld Wildrich, 330. I.B. Tauris & Co Ltd. Londen.New York.

Tennekens, J. 1990. *De onbekende dimensie; over cultuurverschillen en macht*. 1st ed. Leuven: Garant.

Thornton, Alan. 2005. 'The Artist Teacher as Reflective Practitioner.' *International Journal of Art and Design Education* 24 (2): 166–74. https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2005.00437.x.

Tiller, Chrissie. 2013. 'Participtory Arts and Community Development: Taking Part.' In *Community Research for Community Development* edited by Majorie Mayo et al. (eds.), 133-150. London: Palgrave Macmillan Publishers Ltd.

———.2017. 'Power Up.'London. www.creativepeopleplaces.org.uk.

Tipler, Kathleen, and Christina Chang. 2017. 'Reflexivity, Participatory Art, and the Failures of Monist Representation.' *Space and Polity* 21 (1). Taylor & Francis: 75–91. https://doi.org/10.1080/13562576.2017.1291137.

Trienekens, Sandra, Ingrid Doctor& Britt Zwartjes. 2016. *Preventie, zelfregie en participatie met kunst en cultuur in het sociaal domein. Inspiratiegids voor lokaal beleid*. Utrecht: LKCA https://www.lkca.nl/~/media/downloads/publicaties/2016/inspiratiegids%20lokaal%20beleid%2008122016.pdf

———. 2016a. *Kunstparticipatie voor het sociaal domein*. Onderzoeksrapport in opdracht van KOM Gelderland. Amsterdam: Urban Paradoxes.

Trienekens, Sandra, and Dirk Willem Postma. 2010. 'Verbinden door te ontwrichten.' *Boekman tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 82: 22-31.

Trienekens, Sandra, Marjo van Hoorn en Marie-Louise Damen. 2006. 'Kunst en sociaal engagement.' *Cultuur + Educatie*. Vol. 17.

Twaalfhoven, Anita. 2010. 'Community Art Redactioneel.' *Boekman tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 82: 4–5.

van der Pennen, Ton. 2010. 'Een tegendraadse interventie bij stedelijke vernieuwing. Een monografie over Sabrina: een urban curator.' Delft.

van Doorn, Bonnie. 2012. 'De beroepsstatus van autonoom beeldend kunstenaars.' Masterthesis Universiteit Utrecht.

van Erven, Eugene. 2010. 'Op zoek naar de kern.' *Boekmancahier* 22 (82): 8–16.

———. 2013. *Community Arts Dialogen*. Red. Margreet Bouwman and Margreet Zwart.

Utrecht: Stichting Vrede van Utrecht.
———. 2014. *ICAF in the Picture*. Rotterdam: Stichting Rotterdams Wijktheater. www.icafrotterdam.com.
———. 2015. 'The Tension between Community and Art.' *The Journal of Applied Theatre and Performance* 20 (3). Taylor & Francis: 407–10. https://doi.org/10.1080/13569783.2015.1059748.
———. 2016. 'Towards a New Cutting Edge' *TDR/The Drama Review* 60 (4): 92–107. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00597).
van Hennekeler, Roos. 2014. 'Zitten Op poëzie.' *Het Parool*, 15 mei 2014.
van Staa, AnneLoes en Jeanine Evers. 2010. 'Thick Analysis: strategie om de kwaliteit van kwalitatieve data-analyse te verhogen.' *Kwalon* 43 (1): 5–12.
Van Winkel, Camiel. 2007. *De mythe van het kunstenaarschap*. Amsterdam: Fonds BKVB.
van Winkel, Camiel, Koos Zwaan, and Pascal Gielen. 2012. 'De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk.' Breda: AKV|St.Joost.
Veenhoff, Merel. 2016. 'Sabrina Lindemann. Urban curator ontwikkelt en onderzoekt waarden in stedelijke transitiegebieden.' *Steden in transitie*. https://stedenintransitie.nl/interview/sabrina-lindemann.
Vuyk, Kees. 2010. 'The Arts as an Instrument? Notes on the Controversy Surrounding the Value of Art.' *International Journal of Cultural Policy* 16 (2): 173–83. https://doi.org/10.1080/10286630903029641.
Vuijsje, Herman. 2012. 'Laten ze de statuten nog eens nalezen'. d'Oude Binnenstad, december. http://www.hermanvuijsje.nl/artikel.html.
Wagner, Richard. 1892. 'Art-Work of the Future.' In *Richard Wagner's Prose Works*, edited by William Ashton Ellisi, 69–213. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd.
Wandschappen. 2007. 'Borduurzaam.' http://www.wandschappen.nl/ml/driessens-en-van-den-baar/agenda/84.
Wesseling, Janneke. 2013. 'De volmaakte beschouwer: de ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica.' PhD diss., Universiteit Leiden.
WRR (Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid) 2015. 'Cultuur herwaarderen.' Red. Erik Schrijvers, Anne-Greet Keizer, en Godfried Engbersen. Den Haag: Amsterdam University Press.
Winner, Ellen, Thalia R. Goldstein, and Stéphan Vincent-Lancrin. 2013. 'Art for Art's Sake? Overview.' Paris. http://dx.doi.org/10.1787/9789264180789-3-en.
Yang, Jing. 2015. 'Benefit-Oriented Socially Engaged Art: Two Cases of Social Work Experiment.' PhD diss., University of Jyväskylä.
Yin, Robert K. 2009. *Case Study Research Design and Methods*. Edited by Vicki Knight and Sean Conelly. 4th ed. Los Angeles: SAGE Publishing.

Lijst met afbeeldingen en verantwoording

Afbeelding 1.1	Ladder of Participation, Cherry Arnstein 1969	18
Afbeelding 1.2	Schermafbeelding categorie Participatieproces, code Inspraak, Bron: veranderend kunstenaarschap database narratieve analyse, Rina Visser 2018	37
Afbeelding 2.1	Miriam Schapiro 1980 Black bolero. Art Gallery NSW	55
Afbeelding 2.2	Judy Chicago. 1974-79. Detail, Wing 1 of The Dinner Party. Place: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art; Collection of the Brooklyn Museum of Art.	57
Afbeelding 2.3	Andrea Fraser. "Museum Highlights: A Gallery Talk", 1989. Video still of performance. Courtesy UCLA	60
Afbeelding 2.4	"When Faith Moves Mountains" (11 April, 2002)	61
Afbeelding 2.5	D-toren in Doetinchem 17 september 2018. Foto's: Jos Verleg	62
Afbeelding 2.6	De Floating Dialogues boot van Wochenklausur	67
Afbeelding 2.7	Quality Framework for Participatory Arts, Toby Lowe, 2012	75
Afbeelding 2.8	Jan Schoonhoven 1971. Foto: collectie Stedelijk Museum Schiedam	83
Afbeelding 2.9	Once upon a time in het veen. Bron: Freia Roelofs Wordpress.com	84
Afbeelding 3.1	Ontwerpen voorstoelzittingen. Foto: Sara Vrugt	93
Afbeelding 3.2	De Oude Kerk in Amsterdam. Foto: Rina Visser	94
Afbeelding 3.3	Sara Vrugt. Foto: Ernst van Deursen	97
Afbeelding 3.4	Bord in kerkatelier. Foto: Rina Visser	98
Afbeelding 3.5	Gewelf Oude Kerk. Foto: Sara Vrugt	100
Afbeelding 3.6	Ontwerp voor stoelbekleding. Foto: Sara Vrugt	101
Afbeelding 3.7	De speciale borduurnaald voor broderie d'art. Foto: Lisa van Wieringen	102
Afbeelding 3.8	Borduren in het kerkatelier. Foto: Sara Vrugt	103
Afbeelding 3.9	Stoelzittingen met tekst. Foto: Lisa van Wieringen	105
Afbeelding 3.10	Stoelzittingen uit het project 'Stof tot nadenken'. Foto: Sara Vrugt	115
Afbeelding 3.11	Uitspraak over de wijk Geerweg. Bron: Stichting DelftsPeil	117
Afbeelding 3.12	Verhalen ophalen in de wijk. Foto: Stichting DelftsPeil	121
Afbeelding 3.13	Performance bij voormalige locatie St. Joris Gasthuis Foto: Rina Visser	123
Afbeelding 3.14	De 'Geergirls' in actie. Foto: Laura de Haan	124
Afbeelding 3.15	Optreden van de rapper. Foto: Laura de Haan	125
Afbeelding 3.16	Fotobord GeerwegTour. Foto: Rina Visser	127

Afbeelding 3.17 De Geerwegtour met rondleider. Foto: Rina Visser 131
Afbeelding 3.18 Tegels gemaakt tijdens muziektheatertour 'Noorderling'. Foto: Rina Visser 137
Afbeelding 3.19 Finale 'Noorderling' bij De Atlas met Rian en Julia. Foto: Rob Overmeer 139
Afbeelding 3.20 Rian en Julia in 'Noorderling'. Foto: Rob Overmeer 145
Afbeelding 3.21 De wijkonderzoeker. Foto: Rob Overmeer 145
Afbeelding 3.22 Deelnemers aan de muziektheatertour 'Noorderling'. Foto: Rob Overmeer 147
Afbeelding 3.23 Tegeltjeswijsheden. Foto: Rob Overmeer 149
Afbeelding 3.24 Bouquet Black. Foto: Ivo van den Baar 163
Afbeelding 3.25 Flashmob Truien van Loes. Foto: Ivo van den Baar 171
Afbeelding 3.26 Bewoners aan het werk 'Porsche in Progress'. Foto: Wandschappen 175
Afbeelding 3.27 Bewoners aan het werk 'Porsche in Progress'. Foto: Ivo van den Baar 175
Afbeelding 3.28 Eindresultaat 'Porsche in Progress'. Foto: Ivo van den Baar 175
Afbeelding 3.29 'Chaos' in de Pompstraat. Gedicht Rieneke Grobben-Minderman. Foto: Ivo van den Baar 178
Afbeelding 3.30 I'm Binck Festival Foto: Rina Visser 182
Afbeelding 3.31 Methodiek OpTrek Foto: Sabrina Lindemann 185
Afbeelding 3.32 'Binckse belofte'. Foto: Rina Visser 186
Afbeelding 3.33 'Binckhorst Beings'. Foto: OpTrek ReSourceCity 188
Afbeelding 3.34 Binckhorst Inspiratietalks. Foto: Sabrina Lindemann 189
Afbeelding 3.35 Kweken van oesterzwammen. Foto: Sabrina Lindemann 194
Afbeelding 3.36 Sabrina Lindemann in Brute Binck. Foto: Rina Visser 196

Verantwoording afbeeldingen via internet (laatst geraadpleegd 4 juni 2018)

Afbeelding 1.1 https://www.researchgate.net/profile/Ted_Grossardt/publication/233151647/figure/fig1/AS:300561049112578@1448670746640/The-Arnstein-Ladder-of-citizen-participation.png
Afbeelding 2.1 www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/295.1982/
Afbeelding 2.2 library.artstor.org.ezproxy.leidenuniv.nl:2048/asset/AJCHICAGOIG_10313027156
Afbeelding 2.3 magazine.art21.org/2012/01/26/looking-at-los-angeles-andrea-frasers-men-on-the-line/#.WomSBkxFwc8
Afbeelding 2.4 redflag.org/magazine/issue-6/cover-artist-francis-alys/
Afbeelding 2.6 wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=4

Lijst met tabellen

Tabel 1.1 Taxonomy of work orientations, Bron: Skorikov and Vondracek 22
Tabel 1.2 Overzicht casestudies 31
Tabel 4.1 Contextaspecten participatieve kunstpraktijken 202-203
Tabel 4.2 Classificatie kunstpraktijken 206
Tabel 4.3 Classificatie kunstpraktijken en deelnemersparticipatie 213
Tabel 4.4 Classificatie kunstpraktijken en kunstenaarsparticipatie 215
Tabel 4.5 Classificatie kunstpraktijken en participatie kunstenaars en deelnemers 218
Tabel 4.6 Classificatie kunstpraktijken en participatievormen kunstenaars en deelnemers 222
Tabel 4.7 Kunstpraktijken en leiderschap kunstenaars 261
Tabel 4.8 Rollen participatieve kunstenaar in relatie tot type kunstpraktijk 263
Tabel 4.9 Leiderschapsstijlen in relatie tot kunstpraktijk en participatie 272

Samenvatting

Inleiding

De hedendaagse kunst wordt de laatste decennia gekenmerkt door een grote verscheidenheid aan kunstuitingen en kunstenaars waaruit een veranderende positie van kunst in de westerse samenleving blijkt. Kunstenaars zijn zich in de loop van de vorige eeuw bewust geworden van de belangrijke rol die zij kunnen spelen in onze hedendaagse complexe samenleving. Het heeft geleid tot wat wel de *social turn* in de kunst wordt genoemd. (Bishop 2006)

Het onderzoek in dit proefschrift richt zich op kunstenaars in Nederland die samen met deelnemers kunst tot stand brengen in de openbare ruimte en in een diversiteit aan gemeenschappen. Deze vorm van participatieve kunst floreert in ons land gedurende de laatste twee decennia. Naast het traditionele beeld van de kunstenaar als een autonoom maker van kunstwerken voor galerie of museum, wordt het beeld zichtbaar van kunstenaars die buiten hun atelier, in de samenleving zelf en met lokale burgers samenwerken bij het creëren van kunstwerken. Deze manier van werken heeft geleid tot spanningen in de kunstwereld ten aanzien van opvattingen over kunst als autonome uiting of kunst als instrument, en ook over de artistieke-esthetische en de sociale-ethische aspect van kunst.

Ondanks de verschillende vormen van onderzoek naar deze participatieve kunstpraktijken, ontbreekt het aan onderzoek naar de rol en betekenis van de kunstenaar in deze kunstpraktijken.

Wat betekent het voor de kunstenaar om samen te werken met burgers die niet vaak of helemaal niet in contact komen met kunst?

Dit heeft geleid tot de onderzoeksvraag: *Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de invulling van het kunstenaarschap?*

Uit deze vraag komen de volgende drie gerelateerde deelvragen voort: 1. Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken? 2. Welke effecten zijn het resultaat van die samenwerking? 3. Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de identiteit van de kunstenaar en zijn kunstenaarschap?

De waargenomen spanningen in het culturele veld door de betrokkenheid van de kunstenaar met de samenleving hebben geleid tot de vierde deelvraag: Wat is de erkenning van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld?

Methodologie

Voor het juist kunnen beantwoorden van de vraagstelling is literatuuronderzoek verricht naar de historische ontwikkeling van het kunstenaarschap, de psychologische aspecten van de professionele artistieke identiteit en naar de genealogie van en het discours over participatieve kunstpraktijken. Voor het empirische deel van dit proef-

schrift is de *multiple casestudy* benadering gekozen als de meest bruikbare kwalitatieve onderzoeksmethode voor de 'hoe' en 'waarom' vraag van een sociaal fenomeen in zijn maatschappelijke context. In relatie tot de onderzoeksdoelen is er een specifieke keuze gemaakt voor beschrijvend en verkennend *casestudy* onderzoek. De vijf *casestudies* zijn gekozen op basis van specifieke criteria om wetenschappelijk relevante informatie te kunnen oproepen. Met de betrokken kunstenaars en geselecteerde deelnemers van de vijf *casestudies* zijn interviews gehouden over het participatieve proces en de rol van de kunstenaar daarbij.

De begrippen 'participatieve kunstpraktijken' en 'identiteit' zijn als belangrijke aspecten van de onderzoeksvraag nader onderzocht. Participatieve kunstpraktijken worden gekenmerkt door vier aspecten: ze zijn contextueel, artistiek, participatief en transformatief. De inhoud van de kunstpraktijk is gerelateerd aan de sociaal-politieke aspecten van de context waarin de kunstpraktijk plaatsvindt. Het participatieproces van kunstenaar en deelnemers wordt mede hierdoor bepaald. De participatie van zowel de kunstenaar als de deelnemers wordt mede bepaald door de context en de artistieke identiteit van de kunstenaar. Afhankelijk daarvan kunnen deelnemers participeren in de inhoud en/of de uitvoering van de kunstpraktijk. Het artistieke proces dat deelnemers en kunstenaars doormaken wordt als belangrijker gezien dan het uiteindelijke resultaat. Het leggen van betekenisvolle verbindingen en het tot stand brengen van dialoog tussen kunstenaar en deelnemers is van groot belang. Het beoogde resultaat van de kunstpraktijk moet uitdagend zijn en burgers mogelijkheden bieden tot reflectie op hun eigen leefomgeving en hen in staat stellen nieuwe perspectieven voor zichzelf en hun omgeving te vinden. Het belangrijkste aspect van participatie moet gezien worden in de rol van deelnemers. Zij vormen het artistieke medium en het materiaal. In dit onderzoek wordt naast *hands-on* participatie ook het delen van informatie gezien als concept van participatie. Beide vormen van participatie worden als gelijkwaardig en belangrijk beschouwd. Dit concept biedt de mogelijkheid om het brede spectrum van participatie in de praktijk te tonen en om overeenkomsten en verschillen in deelname aan participatieve kunstpraktijken te onderscheiden.

Het tweede belangrijke concept is identiteit. In dit proefschrift wordt hiermee de professionele identiteit van de kunstenaar bedoeld: het geheel van professionele kenmerken, vaardigheden, kwaliteiten en ideeën dat de kunstenaar tot een eigen persoonlijkheid maakt en hem onderscheidt van andere kunstenaars. Identiteit kenmerkt zich door continuïteit en verandering en kan gezien worden als een vorm van aanpassing aan de veranderende sociale, economische en culturele context van onze samenleving. Het engagement om te werken op boven besproken wijze als belangrijk onderdeel van de professionele identiteit, kan voor de kunstenaar worden omschreven als actieve vorm van betrokkenheid en zorg om kunst betekenisvol met en in de samenleving te verbinden.

In de westerse samenleving wordt het werk van de kunstenaar niet altijd als 'echt' werk erkend. Bij een nadere beschouwing van het onderscheid dat Hannah Arendt

maakt tussen *labor*, *work* and *action* wordt duidelijk dat het bij participatieve kunstpraktijken om meer gaat dan het praktische en nuttige van *labor* en *work*. Het gaat bij deze kunstvorm vooral om de sociale functie van *action*: in gesprek gaan met anderen, je mening laten horen en in dialoog komen tot creativiteit en innovatie.

Uit het literatuuronderzoek is naar voren gekomen dat kunstenaarschap, evenals identiteit, onder invloed van sociale, economische en culturele veranderingen gekenmerkt wordt door continuïteit en verandering. Er zijn drie historische modellen van kunstenaarschap te herkennen: het klassieke, het romantische en het modernistische of avant-garde model (Van Winkel 2007). Deze modellen zijn weliswaar representatief voor historische perioden, maar zijn niet verdwenen. Van elk model zijn aspecten terug te vinden in de hedendaagse kunst. De vraag is welke nieuwe aspecten van het maatschappelijke en culturele 'kunnen' van de hedendaagse kunstenaar in participatieve kunstpraktijken zichtbaar worden die aanleiding geven tot een nieuw model kunstenaarschap. Uit de genealogie van participatieve kunst uit het eerste deel van de 20e eeuw komt naar voren dat kunstenaars anticiperen op sociale en politieke situaties en op zoek zijn naar directe of indirecte verbindingen met de samenleving. Na een periode van voorgenomen activisme om de wereld te veranderen wijzigden kunstenaars hun missie. Als doelstelling zagen ze het terugbrengen van het menselijke aspect in de samenleving door het leggen van persoonlijke en betekenisvolle verbindingen. Met deze agogische doelstelling beoogden ze het motiveren van mensen om zelf een actieve rol te spelen in de huidige gefragmenteerde en complexe moderne wereld. Dat zien we terug in de hedendaagse participatieve kunstpraktijken die beogen burgers aan te moedigen hun verbeeldingskracht en interpretatie te gebruiken om te reflecteren op hun eigen contextuele situatie en tot een andere visie te komen. De nadruk op het contextuele aspect is een van de redenen voor het overbrengen van deze kunstpraktijken weg van de officiële kunstinstellingen als galerij, museum of theater naar de samenleving zelf. Een gevolg hiervan is dat participatieve kunstpraktijken vaak buiten de officiële kunstwereld worden geplaatst.

De belangrijke veranderingen in de kunstwereld tijdens de laatste decennia, zoals genoemde participatieve kunstpraktijken, kunnen worden gekarakteriseerd als *dematerialisatie*. De kunst komt voort uit de samenwerking van kunstenaars met niet-professionals, en het relationele en dialogische karakter van deze kunst. Het proces van deze samenwerking evenals de mogelijke hieruit voortkomende aanzet tot verandering, moeten als het belangrijkste resultaat worden gezien. Participatieve kunst wordt daarom gezien als betekenisgever en *'changemaker'*. Deze veranderingen hebben het discours over participatieve kunstpraktijken en hun kunstenaars gestimuleerd. De centrale vragen in dit discours hebben betrekking op het al gemarkeerde spanningsveld tussen het sociale of ethische en het artistieke of esthetische aspect van deze kunstvormen. Kunst moet niet langer als autonoom worden gezien, maar als relationeel en democratisch volgens Bourriaud (2002), een van de belangrijkste critici in het discours. Kunstcriticus Kester (2004, 2005, 2011) gaat een stap verder door het

relationele te verbinden met dialoog en empathie, en de gelijke kansen van kunstenaar en deelnemer om in het proces tot een kwalitatief goed eindresultaat te komen. In haar rol van kunstcriticus benadrukt Bishop (2012) in plaats daarvan de zorg voor het artistieke aspect van participatieve kunstpraktijken. Ze verwijst naar *Rancière* die heeft verklaard dat 'de esthetiek niet hoeft te worden opgeofferd aan het 'altaar van sociale verandering'. Uit de wetenschappelijke literatuur blijkt dat participerende kunstpraktijken in de officiële kunstwereld nog steeds min of meer controversieel zijn. Een van de redenen is het gebrek aan overtuiging inzake de esthetische waarde en de kwaliteit van deze kunstpraktijken. In het *casestudy* onderzoek is de rol en betekenis van de participerende kunstenaar onderzocht om antwoorden op de onderzoeksvragen te kunnen formuleren.Bovenkant formulier

De *casestudies*

Casestudy 1 *Stof tot Nadenken.* Conceptueel en textielkunstenaar Sara Vrugt, werd uitgenodigd om een participatieve kunstpraktijk te ontwikkelen voor de Oude Kerk in Amsterdam. De kunstenaar werkte in het kerkatelier aan een installatie voor alle honderdachttien zitplaatsen in de kerk die dringend aan restauratie toe waren. Ze verzamelde verhalen over de Oude Kerk en de omringende wijk. Deze vormden samen met het houten gewelfde plafond van de kerk de uitgangspunten voor het nieuwe textielontwerp voor de stoffering van de kerkstoelen. Haar ambitie was niet alleen om samen met geïnteresseerde burgers kunst te creëren, maar ook om actuele onderwerpen zichtbaar en bespreekbaar te maken. De prostitutiezone in de nabijheid van de Oude Kerk is een levendig gespreksonderwerp sinds de beslissing van de lokale autoriteiten in 2008 om drugs en prostitutie te verminderen. Door middel van dit participatieve borduurproject inventariseerde de kunstenaar de veranderende rol van de Oude Kerk in de stad Amsterdam en zijn betekenis voor het individu.

Het concept van de kunstpraktijk is gecreëerd door de kunstenaar zelf. De verzamelde verhalen over de kerk en haar omgeving werden door de toenmalige stadsdichter Anna Enquist samengevat en vertaald in een gedicht van precies honderdachttien woorden; voor elke stoel één woord. De woorden werden meegeweven in het textiel. Een aan het woord verwant symbool, ontworpen door de kunstenaar, werd daarna met de hand op de stof van de stoelzitting geborduurd. Voor deze laatste fase van de kunstpraktijk, het borduurwerk, nodigde de kunstenaar kerkgemeenteleden en andere geïnteresseerde burgers uit. Deze samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers kenmerkt zich door een vorm van wederkerigheid. De kunstenaar had de deelnemers nodig vanwege de werkbelasting voor het borduren van de honderdachttien stoelen. Daarvoor gaf zij de deelnemers de kans om deel te nemen aan haar werk en leven als kunstenaar door hen deelgenoot te maken van het ontwerpproces van het kunstwerk en hen de bijzondere *broderie d'art* borduurtechniek te leren. Daarmee werden de deelnemers in staat gesteld om een bijdrage te leveren aan het gezamenlijk borduren van

de honderdachttien stoelzittingen. Kunstenaar en deelnemers werkten samen op een manier van gelijkwaardigheid, hoewel de kunstenaar de volledige verantwoordelijkheid had voor het proces en het resultaat. Vanwege haar kwaliteitseisen was er weinig 'vrije ruimte' voor de deelnemers, maar voldoende om zich welkom en nodig te voelen in het proces.

Casestudy 2 Groeten van Geerweg. Geerweg is een kleine wijk van de stad Delft. De gemeenschap die vroeger bekend stond om zijn samenhorigheid, had te kampen met een verminderde sociale cohesie en met sociaal isolement. Beide aspecten waren in die tijd thema's in het beleid van de lokale overheid. Dramaturg Marjet Roerink werd uitgenodigd om in samenwerking met de wijkbewoners een wijktour te realiseren om de sociale cohesie te versterken en de wijk uit haar isolement te halen. De kunstenaar stelde zich van aanvang af open op. Ze verzamelde verhalen van de lokale bevolking over wat hen verbond, waar ze trots op waren en over de veranderingen in de wijk. De kunstenaar ontwikkelde in co-creatie met betrokken wijkbewoners en hun verhalen de 'Groeten van Geerweg-tour'. Ook de verantwoordelijkheid voor de inhoud en de presentatie van de tour werd gedeeld. Door dit proces werden de wijkbewoners opnieuw geactiveerd en kregen ze hun trots over de buurt terug. Naar de overtuiging van de kunstenaar verdienden de wijkbewoners de hoofdrol in de inhoud en presentatie van de kunstpraktijk om tot de beoogde resultaten te komen. De deelnemers voelden zich gehoord en begrepen door de kunstenaar. Hun weigering om met 'kunst' te werken werd door de kunstenaar gerespecteerd om falen van de kunstpraktijk te voorkomen. Niettemin bevatte de tour een aantal 'verborgen' kunstaspecten, zoals een speciaal voor dit evenement lokaal samengesteld vrouwenkoor en een lokale rapper die zijn eigen tekst creëerde met behulp van een speciaal door de kunstenaar hiervoor geregelde ervaren rapper. De kunstenaar bleef verantwoordelijk voor het hele proces en de wijktour als eindresultaat. In tegenstelling tot Sara Vrugt werkte Marjet Roerink in co-creatie met de deelnemers en deelde de verantwoordelijkheid voor inhoud en prestaties. Gezien de context en het doel van deze kunstpraktijk was dit de juiste en passende keuze in overeenstemming met het doel en de mogelijkheden van de deelnemers.

Casestudy 3 Noorderling. PS |theater, het jonge stadstheatergezelschap van Leiden, kreeg de opdracht voor de ontwikkeling van een participatieve kunstpraktijk in Leiden Noord, een interculturele wijk die een vijf jaar durende herontwikkeling doormaakt. De wijk zal een mix worden van oude en nieuwe bewoners. Cultuurfonds Leiden en Wijken voor Kunst hebben met het bouwbedrijf Heijmans een alliantie gesloten om door middel van kunstprojecten een positieve impact in de buurt te bewerkstelligen ter voorbereiding op de veranderingen. De theatermakers gingen de wijk in om op ludieke wijze verhalen over de buurt en haar bewoners te verzamelen. De verhalen vormden voor hen de basis voor het maken van een professionele muziektheater-wijktour. De theatermakers benadrukten in de wijktour de gemeenschappelijke universele waarden die uit de verhalen naar voren waren gekomen. Hun doel was om daarmee wijkbewoners aan te zetten tot reflectie over wat hen als verschillende culturele groepen bindt, om zo tot nieuwe inzichten te komen. De wijkbewoners werden in de voorstelling geconfronteerd met aspecten die het hun mogelijk maakten een andere blik op hun leefomgeving te ontwikkelen. De participatie van de wijkbewoners bij deze kunstpraktijk bestond uit het leveren van informatie over de wijk vanuit indirecte betrokkenheid. Deze manier van werken was tegengesteld aan de aanpak bij 'Groeten van Geerweg', waarbij wijkbewoners een bijdrage leverden aan zowel de inhoud als de uitvoering.

Casestudy 4 'Wandschappen/ DNA Charlois'. Wandschappen is het ontwerp- en kunstcollectief van de kunstenaars Ivo van den Baar en zijn vrouw Nicole Driessens in de Rotterdamse multiculturele wijk Charlois. Ze ontwerpen en produceren meubels en objecten en maken hun eigen autonome werk met de wijk als inspiratiebron. Daarnaast initiëren ze participatieve kunstpraktijken met burgers, kunstenaars, ontwerpers, lokale overheden en ngo's. Een verbindend thema in de eclectische praktijk van Wandschappen is de aanpassing van traditionele ambachten en vaardigheden aan nieuwe contexten. Alle werken van Wandschappen weerspiegelen een hoge graad van vakmanschap, vaak geïnspireerd door het lokale erfgoed van Charlois en de ambachten van zijn ongeveer honderdvijftig culturen. 'De combinatie van ambachtslieden en kunstenaars leidt tot innovatie', stelt Van den Baar. De kunstenaars ontwikkelen activiteiten in relatie tot de omstandigheden en ontwikkelingen in de buurt.

Als *embedded* kunstenaars hebben ze bewust gekozen om in hun productiebedrijf samen te werken met de wijkbewoners om een nuttige bijdrage te leveren aan de samenleving en de lokale economie van Charlois. Het resultaat is dat zowel de kunstenaars als de lokale burgers hiervan profiteren. Wandschappen heeft mede 'DNA Charlois' geïnitieerd, een atelier- en designlabel dat het artistieke potentieel van de vele verschillende culturen in de Charlois-wijk wil verkennen. De kunstenaars zijn open, respectvol en behulpzaam naar de wijkbewoners en zijn zich bewust van de noodzaak van een goede relatie met hen. Geïnspireerd door de buurt ontwikkelen ze kunstpraktijken waarbij ze lokale inwoners uitnodigen om deel te nemen, zoals aan de realisatie van het kunstwerk *Porsche in Progress*, dat gemaakt werd tijdens de openingsuren van een galerie waar een tentoonstelling werd gehouden van het werk van de kunstenaars. De werksessies waren grote gebeurtenissen waarbij wijkbewoners elkaar ontmoetten en ze met de kunstenaars konden praten over hun geëxposeerde kunstwerken. Waar mogelijk maken de kunstenaars wijkbewoners deel van de kunstwereld door ze mee te nemen naar een presentatie of tentoonstelling van het kunstwerk waaraan zij hebben gewerkt. Wandschappen toont dezelfde aanpak en werkwijze als Sara Vrugt. De kunstenaars ontwerpen de kunstpraktijk en dragen de volledige verantwoordelijkheid voor het proces en het eindresultaat. De deelnemers zijn betrokken bij het proces van realisatie. Er is weinig 'vrije ruimte' voor de deelnemers, maar genoeg om zich welkom en nodig te voelen in het proces. In 'DNA Charlois' nemen wijkbewoners deel aan de inhoud door met de kunstenaars specifieke producten en ambachten uit hun eigen culturen te delen, die zullen worden gebruikt om nieuwe hedendaagse producten te

ontwerpen. Hun wijze van werken in wederkerigheid is te vergelijken met de werkwijze van PS|theater. De wijkbewoners leveren de theatermakers met hun verhalen en anekdotes over de wijk de inhoud aan voor de voorstelling.

Casestudy 5 '*OpTrek Binckhorst*'. De Binckhorst is een voormalig bedrijventerrein en ontwikkelingsgebied nabij het centrum van Den Haag. Een ambitieus Masterplan omvatte een nieuwe woonwijk met 7000 particuliere woningen. Het gehele project werd in 2011 afgeblazen vanwege de economische crisis. Dit was de reden voor kunstenaar en urban curator Sabrina Lindemann om zich met haar mobiele kantoor OpTrek te vestigen in de Binckhorst-regio. Haar aanpak wordt gekenmerkt door een bottom-up methodiek voor gebiedsontwikkeling. Uitgangspunten voor haar organische aanpak zijn gefundeerd op het fysieke, economische, sociale en culturele potentieel van het lokale gebied, lokale kennis en expertise, ontwikkelingsmanagement, circulaire economie, tijdelijk gebruik als strategie en inzet van de verbeeldingskracht van kunstenaars. Na een periode van onderzoek en interviews werden verbindingen gelegd tussen ondernemers, en ideeën en meningen gedeeld. De kunstenaar startte in co-creatie projecten in gedeelde verantwoordelijkheid met de lokale ondernemers. Door nieuwe verbindingen tussen lokaal vakmanschap, restmaterialen, kennis en expertise van elders, breidt de nieuw gevormde organisatie ReSourceCity Binkchorst de culturele, sociale en economische kracht van het gebied uit. Deze nieuwe waardeketens leiden tot specifieke producten en diensten.

Sabrina Lindemann werkt in co-creatie met de lokale ondernemers zoals Marjet Roerink met de lokale Geerweg-gemeenschap. Beide kunstenaars faciliteren de deelnemers. Het verschil tussen beide praktijken zit voornamelijk in de tijdsperiode en de complexiteit van het Binckhorstproject, en in de verantwoordelijkheid die aan de deelnemers wordt gegeven. Roerink had slechts ongeveer zes maanden voor haar kunstpraktijk - Lindemann werkt daaraan sinds 2011 in de Binckhorst. Beide kunstenaars geven de deelnemers verantwoordelijkheid in de ontwikkeling van inhoud en uitvoering. Lindemann neemt het initiatief en de verantwoordelijkheid in de complexe taak van organische ontwikkeling, door nieuwe projecten in co-creatie met de ondernemers te ontwikkelen en te regelen. Daar hoort eveneens het leggen en onderhouden van contacten bij, en de dialoog met de lokale overheden, kunstenaars en belanghebbenden. De Binckhorst-ondernemers nemen de verantwoordelijkheid voor de voortzetting van al uitgevoerde projecten en van nieuwe gerelateerde initiatieven van hun eigen bedrijven.

De vijf casestudies maken duidelijk dat participatieve kunstpraktijken complex zijn en veel toewijding en verschillende vaardigheden van de kunstenaars vragen: van onderzoeker tot maker, ondernemer en communicator. De kunstenaars vertonen een hoge mate van interpersoonlijke kwaliteiten die hen in staat stellen te werken aan gelijkheid, openheid en empathie met deelnemers. Ze zijn zich bewust van de noodzaak van onderzoek naar de context en werken bottom-up om tot de meest geschikte kunstpraktijk te komen. Aandacht voor het relationele aspect en de dialoog staan daarbij hoog in het vaandel.

Dit betekent een groot verschil tussen participatieve kunstpraktijken, die kunnen worden verdeeld in twee hoofdtypen: kunstpraktijken die grotendeels objectgericht of procesgericht zijn, met categorieën daartussenin met minder object- en meer procesgerichtheid of met minder proces- en meer objectgerichtheid. Participatieve kunstpraktijken laten verschillende vormen van participatie zien: hoge en lage participatie ten aanzien van inhoud en uitvoering van de kunstenaar en deelnemers, en dat in relatie tot het type kunstpraktijk: een objectgerichte kunstpraktijk laat meer participatie zien van de kunstenaar en minder van de deelnemer dan de procesgerichte kunstpraktijk waarbij het omgekeerde het geval is. De vorm en het niveau van deelname hangt samen met het vermogen van de deelnemers en met de artistieke identiteit van de kunstenaar en hun beider kwaliteitsniveau. De vijf kunstpraktijken kunnen worden gezien als vormen van informeel en in-situ leren en hebben de beoogde transformatieve impact aangetoond. De kwaliteit van participatieve kunstpraktijken verschilt van individuele kunstwerken. Uitgangspunten als geschiktheid voor het doel en relevantie voor de context kunnen worden gezien als een goed startpunt om dit soort kwaliteit te bepalen. Werken in een participatief format kan wrijvingen veroorzaken met de identiteit van de kunstenaar, hetgeen leidt tot reflectie en verandering in identiteit of tot de vorming van een hybride identiteit. De kunstenaars van de vijf kunstpraktijken waren zich ervan bewust dat hun kunstpraktijken een efficiënte vorm van leiderschap nodig hadden, hetgeen tot uitdrukking komt in de relatie met de kunstpraktijk en de vormen van participatie. In onderstaand schema wordt dit inzichtelijk gemaakt.

	Oriëntatie kunstpraktijk		Participatie deelnemers		Participatie kunstenaar		Leiderschapsstijlen kunstenaar		
Kunstpraktijk	**Object gericht**	**Proces gericht**	**Hoog**	**Laag**	**Hoog**	**Laag**	**Directief**	**Democratisch directief**	**Faciliterend gedeeld**
'Stof tot Nadenken'	X	x		X	X			X	
'Groeten van Geerweg'	x	X	X			X			X
'Noorderling'	X	x		X	X		X		
'Wandschappen DNA Charlois'	X	X	X		X			X	
'OpTrek Binckhorst'	x	X	X		X				X

Kunstpraktijken in relatie tot participatie leiderschapsstijlen

Een klein kruis betekent 'in mindere mate', een **rood** kruis geeft aan dat de kunstpraktijk meer object-georiënteerd is en een **zwart** kruis betekent meer proces-georiënteerd.

De resultaten van het *casestudy* onderzoek tonen aan dat het kunstwerkveld en de wijze waarop kunstenaars werken significant is veranderd. Participatieve kunstenaars worden aangetrokken door complexe vragen in de hedendaagse postindustriële samenleving en voelen zich betrokken en verantwoordelijk. Ze vervullen een nieuwe rol in relatie tot de samenleving en tonen verschillende kwaliteiten in een faciliterende en verbindende rol in relatie tot cultureel ondernemerschap. In deze nieuwe positie kunnen hedendaagse (participatieve) kunstenaars worden gezien als netwerkkunstenaars met - in die vorm van kunstenaarschap - sporen van de vroegere modellen van kunstenaarschap.

De literatuurstudie en het *casestudy* onderzoek hebben duidelijk gemaakt dat participatieve kunstpraktijken niet op passende wijze worden erkend in de kunstwereld. Kunst wordt over het algemeen nog steeds beoordeeld op verouderde opvattingen over autonomie en kwaliteit. Participatieve kunstpraktijken zijn naast kunstgericht ook sociaal gericht waardoor het noodzakelijk wordt het aspect participatie in aanmerking te nemen bij het bekijken van de kwaliteitscriteria voor deze specifieke soort kunst. Hedendaagse participatieve kunstpraktijken maken duidelijk dat een andere visie op (het concept van) kunst nodig is.

Summary

Changing Artistry
The role and importance of the artist in participatory art practices

Introduction

The last decades of the contemporary art world are characterized by a great diversity of forms of art and artists, which means a changing position of art in Western society. This dissertation focuses on artists in the Netherlands who create artworks together with participants in urban communities and public spaces. Artists are becoming aware of the important role they can play in and for our contemporary complex society, leading to the so called 'social shift' in art. (Bishop 2006) This kind of participatory art has flourished in the Netherlands during the last two decades. Besides the traditional view of the artist as an autonomous creator of artworks for gallery or museum, a new view becomes visible: the view of the artist who is working outside his studio in society itself, in participation with and for local citizens on projects for the civil society. This unusual way of working by the artist caused tensions in the art world: about the autonomy of art or art as instrument, and about the artistic or aesthetic and the social or ethical aspect of art.

Despite the different kinds of research on participatory art practices, the role and meaning of the artist himself in these studies is often missing or even neglected, as is his role and meaning in relation to the participants. What does it mean for the artist to co-operate with citizens that have not often or not at all come into contact with art?

This issue leads to the main research question: *What is the meaning of participatory art practices for the interpretation of artistry?*

This question will be answered by means of the following three related sub-questions: *How do artist and participants co-operate in participatory art practices? What effects are the result of that co-operation? What is the meaning of participatory art practices for the identity of the artist and for his artistry?*

The observed tensions in the cultural field caused by the clear connection and engagement of the artist's work within society has led to the fourth sub-question: *What is the recognition of participatory art practices in the art world?*

Methodology

A literature review has been done on the historical development of artistry, the psychological aspects of the professional artistic identity, and on the genealogy and the discourse of participatory art practices. For the empirical part of this dissertation a multiple case study approach was chosen from the broad range of qualitative research approaches as the most useful research method for the *how* and *what* questions of a

social phenomenon in its societal context. In relation to the research goals a specific choice was made for descriptive and exploratory case study research. The case studies have been chosen based on relevant criteria for exemplary case studies. Interviews were held with the artists and selected participants of the five case studies on aspects of participation and the role of the artist.

The concepts of *participatory art practices* and *identity* that arise from the research questions ask for an explanation. *Participatory art practices* are characterized by four core characteristics: they are *contextual*, *artistic, participatory and transformative* and created by an artistic process, the content of which is related to socio-political contextual issues of the participating citizens. Artist and participants co-operate in this process to come to the right artistic format in which connections and dialogue between people are important. The intended outcome should be challenging and offer citizens the possibilities for reflecting and for finding new perspectives for themselves and their environment.

The most important aspect of *participation* in participatory art practices should be seen in the role of the participants in the function of the central artistic medium and material. This doesn't only mean hands-on participation but also sharing ideas aan and information from participants with the artist. Both forms of participation can be seen as equal and important. This concept of participation is used to show the broad spectrum of participation in daily practice and to distinguish commonalities and differences in participation among participatory art practices.

The second important concept is *identity*. In this dissertation it means the *professional identity* of the artist: the whole of professional characteristics, skills, qualities and ideas that define a particular person as artist and differentiate him from other artists. Identity develops during the different phases of life and can be seen as a form of adaptation to changing social, economic and cultural contexts of our society. Identity is characterized by continuation and change. For the participatory artist his commitment to work, as important part of the professional identity, can be described as active engagement and care to connect art meaningfully with and in society.

The work of the artist in Western society is not always recognized as 'real' work and the profession of the artist is not clearly defined. Looking at Hannah Arendt's distinction between *labor* ('work that serves the needs of human subsistence and survival' according to Arendt) *work* (production of 'things' like artworks) and *action* (to connect with others and speak in dialogue that results in creativity and innovation), it becomes clear that *action* has a social function in participatory art practices that goes beyond the practical and usefulness of labor and work.

The *literature review* has clarified that *artistry* is characterized by continuation and change under influences of social, economic and cultural changes. Accordingly, artistry is related to the concept of identity and is subject to change. Three historical models of

artistry can be recognized: the *romantic*, the *modern* or *avantgarde* and the *classic* model (Van Winkel 2007). The models are representative of historic time periods, but have not disappeared. Parts of each model can be recognised in contemporary artistry. The question is which new aspects of the societal and cultural work of the contemporary artist become visible in participatory art practices that give rise to a new model of artistry. The genealogy of participatory art from the first part of the 20th century demonstrates artists anticipate social and policital situations and are searching for direct or indirect connections with society. After a period of intended activism to change the world by, for example Manifesto's, artists changed their mission by making personal and meaningful connections with citizens with the intention to bring back the human aspect in society. Their agogic intentions seem to be to motivate people to take an active role themselves in today's fragmented an complex modern world.

The interrelatedness of art with daily life and the involvement of citizens are reflected in contemporary participatory art practices intending to encourage citizens to use their imagination and interpretation in reflection of their own contextual situation. The emphasis on the contextual aspect is one of the reasons for transferring these art practices from the offical art institutions as galleries or museums to society itself. As a consequence participatory art practices often placed outside the official artworld.

The important changes in the art world during the last decades like participatory art practices, can be characterized as *dematerialization*. The art results from the co-operation of artists with non-professionals and the relational and dialogical character of this art. The process of this co-operation and the possible beginning of change to change that stem from this, must be seen as the most important result. Participatory art is therefore seen as *meaning maker* and *changemaker*. These changes have encouraged the discourse about participatory art practices and their artists. The central questions in this discourse relate to the already noticed field of tension between the social or ethical and the artistic or aesthetic aspect of these art forms. Art must no longer be seen as autonomous but as relational and democratic according to Bourriaud (2002), one of the main critics in the discours about participatory art. The critic Kester (2004, 2005, 2011) goes a step further by connecting the relational to dialogue, empathy and the equality of artist and participant in the process to come to a qualitatively good final result. In her role of an art critic Bishop (2012) instead emphasizes as critic to look after the artistic aspect of participatory art practices. She refers to Ranciére who has stated that 'the aesthetic doesn't need to be sacrificed at the altar of social change.' It is obvious from scientific literature that participatory art practices are still more or less controversial in the official art world. One of the reasons is the lack of conviction about the aesthetic value and quality of these participatory art practices. This case study research will investigate the role of the participatory artist in five art practices to find answers to the research questions.

Casestudy 1 *Stof tot Nadenken* (*Food for thought*). Textile and conceptual artist Sara Vrugt was invited to develop a participatory art practice for the Oude Kerk (Old Church) in Amsterdam. The artist worked in the church atelier on an installation using all hundred and eighteen seats in the church which were in dire need of restoration. She collected stories about the Oude Kerk and the neighbourhood that, together with the wooden vaulted ceiling of the church, were starting points for the new upholstery textile design. Her ambition was not only to create art collaboratively but also to make topical issues visible and open for discussion. The red light district on the square of the Oude Kerk has been a lively topic of conversation since the decision in 2008 of the local authorities to reduce drugs and prostitution. Through this participatory embroidery project the artist took stock and discussed the changing role of the Oude Kerk in the city of Amsterdam and its significance for the individual.

The concept of the art practice has been created by the artist herself. The collected stories about the church and her environment were summarized and translated by the then city poet Anna Enquist in a poem of exactly hundred and eighteen words; for every chair one word has been woven in the textile and a related symbol, designed by the artist was embroidered by hand on the chair. For the last phase of the practice, the embroidery work, the artist invited citizens to participate. The co-operation of artist and participants show a kind of reciprocity. Sara Vrugt needed the participants because of the embroidery workload for hundred and eighteen chairs. In addition she gave the participants the opportunity to participate in her work and life as an artist by explaining the design process of the artwork, to teach them the embroidery technique and invited them to work on the artwork in a way they were able to. They co-operated in a way of equality although the artist had the full responsibility for the process and result. Because of her quality demands there was little 'free room' for the participants, but enough for them to feel welcome and necessary in the process.

Casestudy 2 *Groeten van Geerweg* (*Greetings from Geerweg*). Geerweg is a small neighbourhood of the city of Delft. The community that was formerly known for togetherness, was left with a reduced social cohesion and with social isolation. Both aspects were topics in the policy of local government during that time. Dramatist Marjet Roerink was invited to arrange, in participation with the local citizens, a neighbourhood tour to strengthen social cohesion and to lead them out of isolation. The artist collected stories of the local citizens and in co-creation they developed the Groeten van Geerweg tour. The local citizens were made responsible for the content as well as the presentation of the tour. Through this process the community was re-activated and local citizens regained their pride in their neighbourhood. From the start of the art practice, dramatist Marjet Roerink kept an open mind. In her opinion the local citizens deserve the main role in the content and the presentation of the art practice in order to come to the intended results. The stories collected from the locals gave information about what connected them and what they were proud of and what they saw as the reason for changes. The participants felt *heard* and *understood* by the artist. To prevent the failure of the art practice she respected the refusal of the participants to work with art. With the collected information she designed together with the participants on basis of co-creation, a local community tour with some 'hidden' art aspects, such as a local women choir especially assembled for this event, and a local rapper who created his own text with help of a rap professional, arranged by the artist. The presentation of the tours was done by the participants themselves. The artist remained nevertheless responsible for the whole process and the tour as final result. In contrast to Sara Vrugt, Marjet Roerink worked in co-creation with the participants and shared responsibility of content and performance. For this context and the aim of the art practice, co-creation was the right choice and corresponded with the possibilities of the participants.

Casestudy 3 *Noorderling* (*Northerner*). PS|theater, the young theatre company from the city of Leiden, was invited for a participatory art practice in Leiden Noord, an intercultural neighbourhood which is undergoing a five-year redevelopment. The neighbourhood will become a mix of old and new citizens. The local *Cultuurfonds Leiden* (Leiden Culture Fund), together with the local culture organisation *Wijken voor Kunst* and the building company *Heijmans* established an alliance for a positive impact in the neighbourhood by means of art projects. PS|theatre initiated meetings with locals to collect stories concerning the neighbourhood and their citizens. The stories were translated in a theatre- and music tour through the neighbourhood, created and presented by the actors and a musician from PS|theater. In this way the local citizens were confronted with characteristics in their community and became aware that despite differences, there are important connecting similarities between the diffent cultures within their community. Individual stories have become a universal character and are given back to the local citizens and the city itself to create a collective memory. *Artists in residence* PS|theater has been able to develop during the years a neighbourhood oriented methodology of collecting, deepening and translating information. They need the stories and the information from the local citizens to be able to make a theatre- and music tour that reflects the DNA of the neighbourhood. The artists encounter the citizens with open minds and with respect. They also work in reciprocity by giving something back to the citizens for their stories: a song or a theatre tour. The deepening and translating of the information for a challenging and reflective theatre tour is done by the artists themselves and this also applies to the tour performances. This is in contrast with the approach of Marjet Roerink to give the participants the main role in Groeten van Geerweg. This difference is related to the context and to the different aims of the art practices. The aim of Noorderling is to show the citizens universal values that reflect their stories and that will give them food to think about what connects them as different cultural groups; this was in contrast with the re-activation and empowering of the citizens from the Groeten van Geerweg art practice.

Casestudy 4 Wandschappen/DNA Charlois. Wandschappen is the design and art collective of the artists Ivo van den Baar and his wife Nicole Driessens, located in the multicultural area Charlois in Rotterdam. They design and produce furniture and objects as well as making their own autonomous work. They initiate participatory art practices with citizens, artists, designers, local governments and NGO's. A connecting theme in the eclectic practice of Wandschappen is the adaptation of traditional crafts and skills to new contexts. All of Wandschappen's works reflect a high degree of craftmanship, often inspired by Charlois' local heritage and the crafts of its about hundred and fifty cultures. 'The combination of craftsmen and artists leads to innovation', as Van den Baar states. The artists develop activities in relation to the circumstances and developments in the neighbourhood. As embedded artists, they made a deliberate choice to co-operate with local citizens in their local production company to deliver a useful contribution to society and local economy of Charlois. As a result, both the artists and the local citizens are benefitting. Wandschappen has co-initiated DNA Charlois, an atelier- and design label that aims to explore the artistic potential among the many different cultures in the Charlois neighbourhood. The artists are openminded, respectful and helpful to the citizens and are aware of the necessity of a good relation with them. Citizens with ideas for artworks or artprojects will be helped to realise their plans. As artists they develop art practices inspired by the neighbourhood and invite local citizens to participate in the realization of the artwork *Porsche in Progress* that is made during opening times of the Gallery where an exhibition is held of the artist's work. The work sessions are big happenings where people meet and talk with the artists about their works of art and the process of creation. Where possible the artists make citizens part of the art world by taking them to a presentation or exhibition from the artwork in which they participated. Wandschappen co-operates like Sara Vrugt with the participants in reciprocity. The artists design the art practice and have the full responsibility for the process and the final result. The participants are involved in the process of realization. There is little 'free room' for the participants, but enough for them to feel welcome and necessary in the process, and enabled to do the work. In DNA Charlois participants participate in the content by sharing specific products and crafts from their own cultures that will be used to design new contemporary products. PS|theatre too co-operates in reciprocity with participants. These artists (see case study 3) design the art practice as well as the final performance. The locals provide the content for the performance to the artists - their stories and information about the neighbourhood.

Casestudy 5 OpTrek Binckhorst. The Binckhorst is a former site of industrial companies nearby the city centre of Den Haag and in an area of development. An enormously ambitious Masterplan included a new residential district with 7000 private homes. In 2011 the Masterplan was called off due to the economic crise. This was the reason for artist and urban curator Sabrina Lindemann to settle down with her mobile office OpTrek in the Binckhorst area. Her approach is characterized by a bottum-up

methodology for area development. Principles for her organic approach are focused on the physical, economic, social and cultural potentials of the local area, local knowledge and expertise, developmental managing, circular economy, partial utilization as a strategy besides the use of the imagination of the artist. After a period of exploration and interviewing, connections were made and ideas and opinions shared. In co-creation the artist initiated projects in shared responsibility with the local entrepreneurs. Through new connections between local craftsmanship, residual materials, knowledge and expertise from elsewhere, the newly formed organization ReSourceCity Binkchorst enlarges the cultural, social and economic power of the area. These new signs of value lead to specific products and services.

Like Marjet Roerink, Sabrina Lindemann works in co-creation with the local community. Both are facilitating the participants. The difference is the timespan of the art practice, the complexity of this art practice and the responsibility given to the participants. Roerink only had about six months – Lindemann has been in place and working since 2011 in the Binckhorst. Both artists give responsibility to the participants in the development in content and execution. Lindemann takes the initiative and responsibility in this complex task of organic development, by proposing and arranging new projects in co-creation with the entrepreneurs, and in making and maintaining contacts and dialogue with the local governments, artists and stakeholders. The Binckhorst entrepreneurs take responsibility for continuation of already implemented projects and related new initiatives from their own companies.

The five case studies make clear that participatory art practices are complex and ask a lot of dedication and different skills from the artists: from researcher to creator, entrepreneur and communicator. The artists show a high degree of interpersonal qualities to enable them to work in equality, openness and empathy with participants. The artists are aware of the need for contextual research and to work bottom up in order to come to the most appropriate art practice, with attention to the relational aspect and to dialogue.

This way of working implies a considerable difference in participatory art practices which can be divided in two main categories: art practices that are either mostly *object oriented* or *process oriented*, with categories varying between less object and more process orientation on the one hand, and with less process and more object orientation on the other hand.

Participatory art practices show different forms of participation: high and low participation in content and execution of the artist and/or the participants in relation to the type of art practice: an object-oriented art practice shows more participation of the artist and less of the participant, and vice-versa. The form and level of participation is related to the ability of the participants and to the artistic identity of the artist. The five case studies can be seen as forms of informal and in-situ learning and have shown the intended transformative impact.

The quality of participatory art practices differs from singular artworks. The criteria *fitness for purpose* and *relevance to context* can be seen as a good starting point to determine the quality for this form of art. Working in a participatory format can cause frictions with the identity of the artist, which leads to reflection and a changing identity or even arranging a *hybrid identity*. The artists of the five art practices were aware that their art practices needed an efficient form of leadership which is reflected in the relation with the art practice and the forms of participation. The schedule below shows the object- of process orientation of the art practice in relation to the participation of citizens and artists and the leadership style of the artist.

	Orientation Art Practice		**Participation citizens**		**Participation artist**		**Leadership styles artist**		
Participatory art Practice	**Object oriented**	**Proces oriented**	**High**	**Low**	**High**	**Low**	**Directive**	**Democratic – directive**	**Facilitating**
'Stof tot Nadenken'	**X**	**x**		**X**	**X**			**X**	
'Groeten van Geerweg'	**x**	**X**	**X**			**X**			**X**
'Noorderling'	**X**	**x**		**X**	**X**		**X**		
'Wandschappen DNA Charlois'	**X**	**X**	**X**		**X**			**X**	
'OpTrek Binckhorst'	**x**	**X**	**X**		**X**				**X**

Orientation of participatory art practices related to participation and leadershipstyles

A small cross means 'in a lesser degree'; a **red** cross means a more **object**-oriented art practice and a **black** cross a more **process**-oriented art practice.

The results of the case study research make clear that world of the arts and the way artists are working have changed in a significant way. Participatory artists are attracted by complex questions in contemporary post-industrial society and feel engaged and responsible. They fulfill a new role in relation to society, namely of facilitating and connecting, in relation to cultural entrepreneurship. In this new view contemporary (participatory) artists can be seen as *network artists* with traces of the traditional historic models of artistry.

The literature review and the case study research have made clear that participatory art practices are not appropriately acknowledged in the art world. Art still is generally assessed from outdated views on autonomy and quality. In addition to being art oriented, participatory art practices are also socially oriented. Consequently, the aspect of

participation has to be taken into account in viewing the quality criteria for this specific kind of art. Contemporary participatory art practices make clear that the current vision of the concept of art needs to be updated.

Dankwoord

Als kind was ik geïntrigeerd door de verhalen van de grote ontdekkingsreizigers: over hun moed, de vele ontberingen, de belangrijke ontdekkingen en hun ervaringen met de andere en onbekende werelden waarin ze zich staande moesten houden.

Mijn promotietraject zie ik als een dergelijke ontdekkingsreis, maar wel een die gekenmerkt is door de verworvenheden van de huidige tijd. Een reis met ups en downs, met vele waardevolle ervaringen, ontdekkingen en ontmoetingen in zowel de wereld van de kunst als de wereld van het wetenschappelijk onderzoek.

Een ontdekkingsreis maak je niet alleen. Een groot aantal mensen heeft bijgedragen aan het resultaat van deze reis: het proefschrift. In dit dankwoord wil ik hen graag bedanken.

In de eerste plaats ben ik veel dank verschuldigd aan de kunstenaars die in dit proefschrift centraal staan. Hun bereidheid tot het geven van interviews, het verstrekken van waardevolle informatie en het verlenen van toestemming voor het gebruikmaken van beeldmateriaal heeft dit mogelijk gemaakt. De gesprekken met de betrokken opdrachtgevers hebben een verrassende en relevante bijdrage geleverd aan het onderzoek. Daarnaast dank ik ook de deelnemers voor hun bereidwilligheid en hun openheid tijdens de gesprekken over hun participatie aan de kunstpraktijken en samenwerking met de kunstenaar.

Veel dank ben ik verschuldigd aan dr. Adriaan In 't Groen, voormalig directeur van het Dual PhD Centre, van de Universiteit Leiden, Campus Den Haag. Zijn betrokkenheid en enthousiasme over het onderwerp en zijn vertrouwen in mij, zijn van grote waarde geweest voor het gehele proces.

Ook de staf van het Dual PhD Centre verdient alle lof voor hun begeleiding. Ik prijs mij gelukkig met dr. Pieter Slaman als mijn begeleider en uiteindelijk co-promotor. Zijn geduld, begrip en uitzonderlijk ontwikkeld gevoel voor structuur hebben bijgedragen aan het in juiste banen kunnen leiden van mijn onderzoeks- en schrijfproces. De promovendi van het DPC dank ik voor de vele waardevolle en plezierige gesprekken en adviezen.

Prof. dr. Eugene van Erven ben ik erkentelijk voor zijn literatuuradviezen die geleid hebben tot een verrijking van het theoretische hoofdstuk.

Volgens de Leidse traditie is het niet gebruikelijk om promotores uitgebreid te bedanken. Toch wil ik Prof. Frans de Ruiter danken voor zijn bereidheid om als mijn promotor te willen optreden, ondanks het feit dat ik als niet-kunstenaar binnen The Academy of Creative and Performing Arts (ACPA) een 'vreemde vogel' ben. Ook ben ik hem erken-

telijk voor de ruimte die hij mij bood in het onderzoeksproces, maar vooral voor zijn aanpak bij lastige fasen in dat proces. Het speciaal voor mij gearrangeerde gesprek met de Britse onderzoeker Peter Renshaw kwam precies op het juiste moment en heeft naast nieuwe inzichten geleid tot de uiteindelijke onderzoeksopzet.

Prof. dr. Paul van Geert heeft mij als tweede promotor ingewijd in de voor kunsthistorici niet gebruikelijke wetenschappelijke structuur in de opzet van een proefschrift. Het feit dat hij naast ontwikkelingspsycholoog ook kunstenaar is, heeft voor een waardevolle en nieuwe dimensie in het onderzoek gezorgd. Hij heeft mij er bovendien op gewezen dat digitale begeleiding effectief en efficiënt kan zijn en ondanks het afstandelijke ook persoonlijk kan zijn.

Tenslotte een speciaal woord van dank voor mijn familie en vrienden voor hun belangstelling en oprechte interesse in het onderzoek. Ook het soms niet-informeren naar de voortgang van mijn proefschrift heb ik als belangrijk ervaren, omdat het leven meer is dan promoveren.

Allen die ik tijdens dit promotieproces niet altijd de nodige aandacht heb kunnen schenken of verwaarloosd heb, wil ik danken voor hun begrip. Dit geldt vooral voor mijn dochters Marjolein, Florien en Lizanne, hun partners en mijn kleinzoons Roy, Lars, Mees en Benjamin. Ik ga het de komende tijd goed maken!

Tot slot dank ik mijn partner Martin, die het meest van iedereen 'last' heeft ondervonden van mijn langdurige ontdekkingsreis. Zijn onvoorwaardelijke liefde, relativeringsvermogen en gevoel voor humor zijn als altijd onmisbaar gebleken.

Curriculum Vitae

Rina Visser-Rotgans (Hilversum, 1949) behaalde in 1967 het diploma MMS (middelbare meisjesschool) aan de Johan van Oldenbarnevelt HBS in Rotterdam. Aansluitend volgde ze de opleiding Voortgezette Studie Handvaardigheid (VSH) aan de Nutsacademie te Rotterdam en rondde deze in 1973 af met het behalen van het diploma. Na het voltooien van de studie MO-B handvaardigheid in 1981 aan de Academie voor Beeldende Vorming in Amersfoort, studeerde ze vanaf 1985 in deeltijd Kunstgeschiedenis en klassieke archeologie aan de Rijksuniversiteit Leiden. In 1990 legde ze het doctoraal examen Kunstgeschiedenis af. Haar bijvakken waren Bestuurskunde: Hoofdlijnen der bestuurskunde en Museologie: Basisprogramma en differentiatiedeel, die ze beide volgde in Leiden.

Vanaf 1973 tot 2015 is ze werkzaam als docent beeldende vorming en kunstgeschiedenis, kunstbeschouwing en kunst- en cultuurbeleid in voornamelijk het hoger beroepsonderwijs (Hogeschool Inholland en rechtsvoorgangers, studierichting Sociaal Werk – Culturele en Maatschappelijke Vorming).

In 2009-2010 wordt ze als hogeschooldocent betrokken bij de ontwikkeling van de digitale onderwijsmodule *Community Work in an international Pespective*, onderdeel van het Erasmusproject *Vircamp*, een Europese *Social Work Virtual Campus*. Vanaf 2010 – 2015 is ze achtereenvolgens docent en coördinator van bovengenoemde *Vircamp* module. Ze levert met het in co-auteurschap geschreven hoofdstuk *Partnership and participation: art in community work*, een bijdrage aan het door *Vircamp* geïnitieerde boek *Participation in Community Work, International perspectives* (2014)

Vanaf 2012 is ze als duaal promovenda verbonden aan The Academy of Creative and Performing Arts (ACPA) van de Universiteit Leiden met ondersteuning van het Leiden University Dual PhD Centre The Hague, waar ze haar promotie onderzoek verricht naar participatieve kunstpraktijken en de betekenis daarvan voor kunstenaars en hun kunstenaarschap.