



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

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 ongreepbare abstracte beelden*'.⁵

Enkele dagen daarvoor ontving producent 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-kunstenaars-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.galleries.nl/mngalerie.asp?galnr=1044&em=&vane=&sessionti=56738717

⁴ www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/prix-de-rome-voor-kunstenaars-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-kunstenaars⁷ 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 gezien vanuit het traditionele beeld van de *autonome* kunstenaar¹⁵, 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 ontplooiën, zowel binnen als naast hun artistieke praktijk. Behalve economische redenen blijken kunstenaars ook kunsthoudelijke 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 bevroegde 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 Lehtikoinen 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 Lehtikoinen 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 Lehtikoinen 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 kunstsector. 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 specifiek 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 betreft 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 Finkelppearl 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 olopende 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 Arnstein¹⁸ 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 *checkbox 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*’. (Finkelppearl 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 theorised, 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 'onzelf' 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)

<i>Taxonomy of work orientations</i>		
<i>Preferred career dynamics</i>		
<i>Prevailing work motivation</i>	<i>Stability</i>	<i>Growth</i>
<i>Extrinsic</i>	<i>Work as a job</i>	<i>Work as a social ladder</i>
<i>Intrinsic</i>	<i>Work as a calling</i>	<i>Work as a career</i>

Tabel 1.1 Taxonomy of work orientations, Bron: Skorikov and Vondracek¹⁹

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 mythes²⁰ 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#.WrdXskxulc8

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 beeldingskracht 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 postfordistische²¹ 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-routinisering 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 kunstpraktijken 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 scien-

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)

ces 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.'

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 onderzoeks aanpak 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 impor-

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.

tance 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.

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, economische 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 dataverzamelmethode, 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, voortgangsen 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 gewonnen 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 on-

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.

derzoek 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.

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 parafrazering 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 geïntegreerde 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 Likert-schaal-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.