



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

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 cultuurstellingen 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

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-

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

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 cultuur³¹ en samenleving. In de OECD-publicatie³² *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 tijdperiode, 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 huidige 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 'métier' 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 honderdvijftwintig 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 *Gesamtkunst-*

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.

werk 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 bourgeoisiecultuur. (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 bewerkstelligen. (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 bestempen, 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

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 voor-geschiedenis 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 kunst disciplines 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 kunste-

naar 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 Finkelpearl³⁴ 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 zeventuizend 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 ready-made *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 Social 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 galleries. 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 Finkelpearl 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 waarden 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 zandduin 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 Ibero-American Lima Biennial 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 overgangperiode 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 kunstpraktijken.

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-aly/

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 kunst-historici 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 flakker 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 kunstpraktijken 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 communicatie-technologie, 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 foremost, the democratic concern that informs it.*' (Bourriaud 2002, 57)

Kunsthistoricus Janneke Wesseling stelt in haar dissertatie⁵³ 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=to33

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 deficiencies', 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 'shokeffect', 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 beoordelen⁵⁷. (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 specificity* 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 commodificatie⁵⁸ 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 onderne-

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.

ming 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 imago-versterkend werkt, in plaats van imago-veranderend. (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

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 kwalitei-

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 'shokeffect', 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 Lowe⁶⁰ 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, 2012⁶¹

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 antropologe Kate Crehan biedt met haar boek *Community Art: An Anthropological 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 hoofdpoging was om als kunstenaars met gebruikmaking van hun artistieke expertise een manier te vinden waarop ze de kost konden verdienen buiten het galerie- en museumstelsel, waar ze zich tegen verzetten. (Crehan 2011, 29)

De *Free Form* kunstenaars zagen de workshoptechniek als een belangrijke methode 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 deelne-

mers 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 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 welzijns-werk, 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 schaaft, 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 cumulatieve 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 paraplu begrip *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 *Uitgangspunten-brief 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. *Ideaaliter is een impactproducent iemand die mensen met invloed binnen de organisatie betreft 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 specifiek 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 noodza-

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.

kelijk 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)

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 juni 2018

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 ontplooiën, 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 consumptisme 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 bekritisieren 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 *ervaringsinstrumenten*, 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 vijftientig 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 vijftig 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 gekenmerkt 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 verruimt 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 aan geeft 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 artistieke kwaliteit.

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.