



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

V 'OpTrek Binckhorst' Participatieve kunstpraktijken in de Binckhorst

Kunstenaar: Sabrina Lindemann

'Pionieren'

OpTrek levert met concrete interventies in de Haagse Binckhorst een bijdrage aan de algemene discussie over de toekomstige ontwikkeling van de stedelijke ruimte. Met haar projecten levert OpTrek munitie voor de vraag welke rol kunstenaars/ontwerpers in de huidige stadsontwikkeling kunnen spelen. OpTrek is afwisselend aanjager, motor, verbinder en initiator.¹¹⁶



Afbeelding 3.30 I'm Binck Festival Foto: Rina Visser 2017

V.1 De context

Politiek en sociaal engagement

Beeldend kunstenaar Sabrina Lindemann strijkt in 2011 met haar mobiele projectbureau OpTrek neer in de Binckhorst in Den Haag. Dit bedrijfengebied, met een grootte van honderddertig hectare, ligt vlakbij het centrum van Den Haag. In het gebied zijn auto- en bouwbedrijven te vinden, maar ook bedrijven als KPN en creatieve hotspots.

¹¹⁶ www.optrek.org/project/8/binckhorst gezien 26 juni 2018

Een vleugje historie van het gebied is nog zichtbaar aanwezig in onder meer het 17e-eeuwse kasteel De Binckhorst en de begraafplaats St. Barbara. Het is een gebied met grote problemen maar ook met veel kansen. Het heeft economisch potentieel. (Bekx 2011, 3) De gemeente Den Haag heeft aanvankelijk grootschalige plannen om dit gebied om te vormen tot een hippe nieuwe wijk met zo'n 7000 woningen. De Binckhorst is een van de negen gebieden die in de Structuurvisie Wereldstad aan Zee uit 2005 werden aangewezen als ontwikkelingsgebied. Het doel was om de Binckhorst in relatief korte tijd te transformeren tot een duurzaam en hoogwaardig woon-, werk- en leefgebied. In een masterplan waren de ambities voor de grootschalige integrale gebiedsontwikkeling uitgewerkt. De noodzakelijke investeringen waren fors en zouden vooral gedragen worden door de gemeente, de rijksoverheid en een select aantal grote ontwikkelaars. (Bekx 2011, 3) De economische crisis gooit echter roet in het eten. Het masterplan van OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) voor de Binckhorst wordt eind 2011 definitief afgeblazen. De gemeente Den Haag kondigt daarna officieel aan dit oude en verlopen binnenstedelijke bedrijventerrein op organische wijze te willen ontwikkelen. Waar voorheen de gemeente een sterk actieve en regisserende rol op zich nam, is nu gekozen voor een meer faciliterende en reactieve rol. Een gevolg hiervan is dat de stedelijke ontwikkelingsambities meer geleidelijk en gespreid over een langere periode tot stand zullen komen. (van der Pennen 2010) Dat trekt de aandacht van kunstenaar en 'urban curator'¹¹⁷ Lindemann die tot dan toe haar werkgebied in Transvaal heeft. Ze besluit om zich met haar mobiel projectbureau OpTrek in de Binckhorst te vestigen.

Mobiel projectbureau OpTrek is 'een cultureel laboratorium voor interacties en onderzoek in stedelijke transformatiegebieden'. Het is in 2002 door de kunstenaar opgericht naar aanleiding van de grootschalige herstructurering in de Haagse Schilderswijk en de wijk Transvaal. De aanleiding voor de kunstenaar was dat ze als net gearriveerde bewoner in Transvaal met eigen ogen de enorme aantasting van de wijk meemaakte. Ze verbaasde zich over de rigoureuze aantasting van het gebied waar bewoners nauwelijks een inbreng in leken te hebben. "Er is sprake van een 'tussentijd', een periode waarin een stedelijk gebied in transformatie verkeert en waarin slooppanden en braakliggende terreinen het straatbeeld voor jaren gingen bepalen. (van der Pennen 2010)

Het roept de volgende vragen bij de kunstenaar op: "Wat is de gedachtegang achter deze grootschalige rigoureuze herstructurering die zo veel consequenties heeft? Kan en moet dit niet anders? En wat zou haar eigen rol kunnen zijn als *urban curator* en kunstenaar binnen dit stedelijke vraagstuk."¹¹⁸

Van 2002 tot 2010 werkt de kunstenaar met haar mobiel bureau OpTrek in Transvaal, een multiculturele wijk met grote cultuurverschillen. Vanuit haar professionele

¹¹⁷ Het begrip *urban curator* is geïntroduceerd door Jeanne van Heeswijk. Het betreft een kunstenaar die waarden in transitiegebieden ontwikkelt en onderzoekt door mensen bijeen te brengen met behulp van verhalen en het programmeren van ruimte.

¹¹⁸ www.optrek.org/over-optrek

Daarnaast voert ze gesprekken met een aantal mensen, die zich op verschillende vlakken in het gebied profileren. Het levert verhalen op over wat deze mensen beweegt om in het gebied werkzaam te zijn, hun ervaringen en meningen, maar ook hun dromen en wensen met betrekking tot het gebied.

In de Binckhorst spreekt ze met ruim twintig mensen, die door hun diversiteit onbekend zijn voor elkaar. Deze gesprekken leveren een breed scala aan verhalen op, waarbij de contouren van zowel de gebieds- als persoonlijke potenties duidelijk worden.

De volgende stap is het bij elkaar brengen van en het leggen van verbindingen tussen deze mensen waardoor een netwerk kan worden gevormd. De kunstenaar beseft de noodzaak van langdurige aanwezigheid op locatie. Daardoor kunnen relaties en netwerken ontstaan en tijd krijgen om te kunnen groeien vanuit wederzijds vertrouwen. (Veenhoff 2016) Ze vestigt zich daarom in 2011 met OpTrek in ateliercomplex de Besturing. In de Binckhorst heeft de fase van inventariseren en observeren door de kunstenaar ongeveer anderhalf jaar geduurd. De gesprekken en de eerste gezamenlijke bijeenkomsten waren de opstap naar de ontwikkeling van de I'm Binck-netwerkbijeenkomsten, waar ondernemers in het gebied elkaar treffen en met elkaar overleggen. Behalve het delen van verhalen, opvattingen en meningen worden ook persoonlijke potenties gedeeld. Vanuit deze basis ontstaan nieuwe ideeën voor de eerste gezamenlijke initiatieven.



Afbeelding 3.32 'Binckse belofte'. Foto: Rina Visser 2015

De kunstenaar zet een nieuwe fase in het proces in gang door die ideeën om te zetten in gezamenlijke projecten vanuit verbeelding en een ander perspectief op de bestaande omstandigheden. 'Door deze inzet en aanpak kan zowel strategisch als denkbeeldig een tegenkracht worden gevormd.'¹¹⁹ (Lindemann 2016) De kunstenaar denkt na over hoe ze meer binding in het gebied tot stand kan brengen. Ze lanceert het idee om een eigen biersoort voor de Binckhorst te ontwikkelen. Het gezamenlijk ontwikkelen, produceren en het vervolgens gezamenlijk nuttigen van een eigen lokaal bier verbindt mensen, is haar gedachte. Ook ziet ze de pr-waarde van het bier voor het gebied.

[...] Het was mijn initiatief, maar mijn initiatief was vooral dat ik dacht, we kunnen ook zelf bierbrouwen, want dat creëert betrokkenheid. En we creëren ambassadeurs die het verhaal van het gebied kunnen vertellen en ook als we dat biertje verkopen aan een café in de binnenstad dan vertellen we daarmee het verhaal. Het betekent wel dat het verhaal heel erg geworteld moet zijn in de echte identiteit van het gebied. (k7, persoonlijk interview 2015)

Ze organiseert workshops met ondernemers uit het gebied met de vraag 'Hoe smaakt de Binckhorst?' Het levert een aantal kenmerkende associaties op. Twee Haagse brouwers¹²⁰ krijgen de opdracht van OpTrek om met de associaties van de ondernemers een recept voor bier te bedenken. Het resulteert in het werkbier de 'Binckse Belofte'. De fles krijgt een uniek etiket van schuurpapier, voortgekomen uit een lokale prijsvraag. Het verwijst naar de rauwheid van werken en ambacht in de Binckhorst. De kleur zwart van het etiket is een referentie naar asfalt, de auto-industrie en historie van de Binckhorst en de gebruikte 'container typografie' verwijst naar de industriële achtergrond van het gebied. Het schuurpapier kan bovendien gebruikt worden. Het bier wordt officieel gelanceerd door burgemeester van Aartsen tijdens het eerste I'm Binckfestival in 2013. Het festival is een initiatief dat in het I'm Bincknetwerk is ontstaan. 'Om in de stad te laten zien wat voor gave dingen in dit gebied allemaal gebeuren.' Het vindt plaats in ateliercomplex De Besturing dat gevestigd is in een industrieel pand aan de haven van de Binckhorst.

De kunstenaar ziet dat in de Binckhorst veel materiaal te vinden is, maar ook veel rest-materialen, apparatuur, lege ruimten, sociaal kapitaal en kennis en vaardigheden. Het verbinden van die stromen kan bijdragen aan de ontwikkeling van nieuwe producten en diensten wat bijdraagt aan de werkgelegenheid en de economie in het gebied kan versterken. OpTrek zet zich in voor deze vorm circulaire economie in het gebied. In het kader van ReSourceCity Binckhorst krijgen drie ontwerp bureaus de opdracht om onderzoek te doen in het gebied. Een van de ideeën die ze terugkrijgt is dat de rest-

¹¹⁹ www.optrek.org/werkwijze

¹²⁰ Van brouwerij Kompaan, sedert 2013 gevestigd in de Binckhorst

stroom van het ene bedrijf een grondstof voor de ander kan zijn.¹²¹ Het afval van het bier blijkt een vruchtbaar product te zijn. Daaruit komt het idee naar voren om met dit 'spent grain' van de brouwerij brood te bakken. De eerste pogingen zijn succesvol. Er kan smakelijk volkorenbrood mee gebakken worden. Het op de markt brengen blijkt nog een probleem, waar nu een oplossing voor wordt gezocht. Door nieuwe verbindingen te maken tussen lokaal vakmanschap, (rest)materialen, kennis en expertise van buitenaf vergroot ReSourceCity Binckhorst de culturele, sociale en economische kracht van het gebied. Deze nieuwe waardeketens leiden tot concrete producten en diensten. Het lokaal ontwikkelde werkbier de 'Binckse Belofte' is hiervan het eerste wapenfeit. (Lindemann 2016) Een laatste wapenfeit is de 'Binckhorst Beings', gezamenlijk ontwikkeld door acht producerende bedrijven in de Binckhorst. Het zijn permanente markeringen in de openbare ruimte die laten zien wat het gebied te bieden heeft en hun bedrijven op de kaart zetten in een fase dat het gebied een metamorfose zal ondergaan. (Lindemann 2016)



Afbeelding 3.33 'Binckhorst Beings'. Foto: OpTrek ReSourceCity 2014

Het l'm Binck netwerk versterkt zich en andere netwerken komen er organisch uit voort. Uiteindelijk heeft dit netwerk geleid tot het organiseren van de zogenaamde Ronde Tafelgesprekken waar ondernemers, ontwikkelaars en gemeente samenkomen. Dit netwerk is van een ander niveau aangezien er verscheidene gremia bijeen zijn.

[...] Om echt te kijken wat het gemeenschappelijk belang is van mensen in dat gebied en of we daar nog iets aan kunnen toevoegen. Er zijn allerlei werkgroepen ontstaan.

¹²¹ Idee van Jan Jongert van Superuse Studio's (www.optrek.org/project/18/resourcecity-binckhorst)

Van mensen die bezig zijn met specifieke gebieden en wat je daar nog zou kunnen doen, zou kunnen ontwikkelen. Dat is veel meer op een soort bestuurlijke niveau zal ik maar even zeggen en veel meer in samenspraak nog met de gemeente ook. (k7, persoonlijk interview 2015)

Door het creëren van netwerken en waardeketens, het werken met bestaande potenties en kwaliteiten, een strategische implementatie, het bieden van een ander perspectief en werken in co-creatie heeft de kunstenaar met OpTrek een nieuwe veerkracht aan het gebied gegeven die mogelijkheden biedt om op eigen benen te staan en zelf verbindingen kunnen aangaan.

De kunstenaar is op dit moment bezig met het ontwikkelen van nieuwe ideeën voornamelijk gericht op de circulaire economie. Nieuwe initiatieven komen tot stand binnen het project ReSourceCity Binckhorst. Ondernemers bekijken met elkaar welke restproducten er in hun bedrijven gebruikt kunnen worden door een ander bedrijf. Op deze wijze worden er kosten bespaard en vindt reductie van afval plaats.



Afbeelding 3.34 Binckhorst Inspiratietalks. Foto: Sabrina Lindemann 2014

Kunstenaar en opdrachtgever

OpTrek werkt zonder opdrachtgever. De kunstenaar heeft een bewuste keuze gemaakt om zonder beïnvloeding door gemeentelijke partijen of ontwikkelaars vrij en autonoom in het gebied te kunnen werken. 'Er gaan meer deuren open als ik daar op eigen

initiatief rondloop in plaats van in opdracht van bijvoorbeeld de gemeente.' (Veenhoff 2016) Het levert meer informatie op over wat mensen echt belangrijk vinden en welke mogelijkheden en waarden het gebied al kent. Het betekent niet dat de kunstenaar volledig autonoom en op zichzelf werkt. Ze kiest voor een organische, procesmatige ontwikkeling, in samenspraak en co-creatie met anderen en in relatie met de wensen van de ondernemers in het gebied. Ze creëert netwerken door de verschillende partijen met elkaar te verbinden. Zowel ondernemers, als kunstenaars en ontwerpers worden door OpTrek betrokken bij het proces. De kunstenaar voert regelmatig overleg met andere actoren, waaronder de gemeentelijke overheid, om zaken af te stemmen. Mede op haar initiatief zijn de Ronde Tafelgesprekken ingevoerd waar ondernemers, ontwikkelaars en gemeente bij elkaar zitten om te bekijken wat het gemeenschappelijk belang is van mensen in dat gebied wat daar nog toegevoegd zou kunnen worden.

Lindemann: *'Er wordt gewerkt in groepen met verschillende thema's of verschillende deelgebieden van de Binckhorst. Binnen de werkgroepen worden ideeën en concrete plannen ontwikkeld. Aan de tafel is het telkens een oefening om het persoonlijke belang te overstijgen en in plaats daarvan ook naar het collectieve belang toe te werken. Vanuit die werkgroepen zijn inmiddels daadwerkelijk ideeën in beleidsplannen van de gemeente opgenomen. Dat was een belangrijke test, met positief resultaat, de stakeholders zagen dat er echt wat met hun ideeën gedaan werd.'* (Hoogendijk 2014)

Kunstenaar en deelnemers

Vanaf het begin van haar werkzaamheden in de Binckhorst betreft de kunstenaar ondernemers uit het gebied als deelnemers bij het proces. Na de fase van verkenning, kennismaking en netwerkvorming worden er initiatieven ontplooid. De kunstenaar neemt in eerste instantie het voortouw, maar betreft nadrukkelijk de betrokken ondernemers in het proces. Het ontwikkelen van een lokaal bier is het eerste project. Ze introduceert het idee bij enkele leden van het netwerk. Die omarmen het initiatief.

[...] Ik kan me nog herinneren dat ik een mailtje kreeg, Binck bier wat vind je ervan? Nou, hartstikke leuk, maar het mag natuurlijk geen Binck bier heten. Dat is een beetje platvloers. Dus uiteindelijk is het Binckse Belofte geworden. (d11, persoonlijk interview 2015)

Met haar initiatieven weet ze de verschillende ondernemers te binden en betrokken en enthousiast te maken. Op een wijze die hen aanzet tot het zelf ontplooiën van activiteiten. Een van de ondernemers verwoordt het als volgt:

[...] Ik denk wel dat mijn ideeën door Sabrina zijn veranderd. Bewustwording op het gebied van duurzaamheid, van restwaarde, van de afvalstroom, de circulaire economie, de

waardering van het erfgoed. Voor de saamhorigheid in een bepaald gebied. Ik denk dat door wat wij gedaan hebben [...] heb ik een waanzinnig goede relatie met de gemeente opgebouwd en het heeft niet zoveel met opvattingen en ideeën te maken, maar het is wel een onderdeel van het proces. (d11, persoonlijk interview 2015)

De waardering voor het erfgoed heeft bij een van de ondernemers geleid tot het opzetten van de activiteit 'Bicken en Bincken'. Op gezette tijden wordt een rondleiding georganiseerd langs cultuurhistorische monumenten en bijzonderheden in de wijk met een hapje en drankje op enkele locaties.

Gedurende het proces komen ook conflicterende belangen naar voren tussen kunstenaar en ondernemers. Voor de kunstenaar is Binckhorst als een artistiek laboratorium waar mogelijkheden en visies kunnen worden onderzocht en waar het proces centraal staat. Vanuit de ondernemers wordt hier anders naar gekeken.

[...] Ik denk dat Sabrina soms kan doorslaan in het invullen van idealistische doelstellingen waarbij ze gewoon uit het oog verliest dat er een dagelijkse commerciële boodschap gedaan moet worden om overeind te blijven. En dat geldt niet alleen voor mij, dat geldt voor alle ondernemers. (d11, persoonlijk interview 2015)

V.3 De samenwerking

De rol en betekenis van de kunstenaar

De kunstenaar is zich ervan bewust dat samenwerken een centraal aspect is in haar kunstpraktijk. Ze ziet haar rol afhankelijk van de situatie tweeledig, namelijk als aanjager of volgend. Ze heeft zichzelf een voortrekkersrol toegeëigend in de Binckhorst door met een artistieke aanpak, in het kader van alternatieve programmering, een organische ontwikkeling in het stedelijk gebied in gang te zetten.

Ze ziet het tijdelijke als 'tussentijd', een fase waarin geëxperimenteerd kan worden en ontdekken welke kwaliteiten en mogelijkheden het gebied heeft. 'Ik pleit voor een werkwijze waarin deze tussentijd een fase is van coöperatieve ontwikkeling, van het gezamenlijk groeien naar de toekomst.' (van Doorn 2012, 21) Haar methodiek is bottom-up gericht. Door in gesprek te gaan met de directbetrokkenen, de ondernemers in het gebied, worden gezamenlijke visies en standpunten ontwikkeld en uitgedragen. Het vormen van netwerken is een belangrijk onderdeel van haar werk en voor de kunstenaar van groot belang. Het is cruciaal voor het maken van verbindingen en overbruggingen die kansen bieden voor verdere ontwikkelingen.

Kunstenaar en deelnemers

Voor de kunstenaar is samenwerking een belangrijk onderdeel van het proces. Ze realiseert zich dat ze de ander nodig heeft om iets te kunnen bereiken.

[...] Ik hecht heel veel aan samenwerking, aan interactie en aan collaboratie als ik in een gebied of wijk werk. Ik kan het niet alleen, we kunnen het alleen maar samen. En dat meen ik ook. Het gebied waar ik nu werk is 103 ha groot dus dat is gigantisch. [...] Het gaat er om dat je gezamenlijk kijkt hoe je het gebied beter kunt maken of tot beleving kunt brengen en of we bepaalde potenties naar boven kunnen halen. Daar kan ik wel een stimulerende rol in hebben, maar de mensen zelf moeten het wel oppakken. (k7, persoonlijk interview 2015)

De kunstenaar weet de verschillende partijen te enthousiasmeren tot het in co-creatie ontwikkelen van het lokale bier. Er ontstaat een vorm van samenwerking waarbij de partijen elkaar aanvullen. Er wordt gebruik gemaakt van de aanwezige competenties.

De kunstenaar zorgt voor de artistieke inbreng en het samenbrengen van de verschillende partijen.

[...] En met die workshops begint het eigenlijk al. Dan moeten we samen nadenken hoe we het moeten maken, we nodigen de bierbrouwers erbij uit, maar we moeten ook samen een naam bedenken, dan moet de vormgeving gemaakt worden. Daarvoor worden pitches georganiseerd met ontwerp bureaus en dan wordt er samen gestemd wat het beste ontwerp is. (k7, persoonlijk interview 2015)

De ondernemers brengen hun commerciële, economische en juridische kennis in.

[...] Dan ga je nadenken over dat onderwerp en dan weet je dat op dat moment dat je over lokaal bier praat, dat je een etiket met een specificatie moet maken, dat je met wetgeving te maken hebt, en met productielijnen in de zin waaraan moet het wel/niet voldoen. [...] dat is in het traject van Binckse Belofte gewoon samen opgegaan. (d11, persoonlijk interview 2015)

De kunstenaar betreft waar mogelijk en noodzakelijk ook andere partijen bij de samenwerking. Bij het vervaardigen van het bier zijn verschillende partijen, waaronder ook de instelling MIDDIN¹²² betrokken voor het plakken van de etiketten. Voor het scheuren van de etiketten 'zijn we blij met onze geëngageerde vrijwilligers'¹²³

[...] Want er moeten dingen gescheurd worden bij het etiket met de hand, dat doen we samen. Maar we werken inmiddels ook samen met een sociale werkplaats die de etiketten gaan plakken. (d11, persoonlijk interview 2015)

Het netwerk zorgt voor de ontwikkeling van initiatieven en ideeën. Het is niet altijd gemakkelijk om mensen daarna tot actie te stimuleren. De kunstenaar heeft haar eigen aanpak daarvoor ontwikkeld.

¹²² MIDDIN is een zorgorganisatie die mensen met een beperking ondersteunt in het vormgeven van hun eigen leven in en met de samenleving. www.middin.nl

¹²³ www.bincksebelofte.nl/

[...] Bijvoorbeeld wat 'meer' is, vanuit die netwerken die ik in beweging heb gebracht, die zijn ontstaan in de community, is het initiatief om een festival te organiseren. Dat wordt dan geopperd, maar als er niet een persoon is die dat gaat oppakken, dan gaat het niet gebeuren. Ik heb het toen eigenlijk opgepakt en ben eraan gaan trekken op een manier dat het ook kon plaatsvinden. Het achterliggende idee van het festival was, dat het programma echt uit het gebied moet komen. Dus iedereen die iets wil, kan ook iets doen. Daarin is het heel sterk. (k7, persoonlijk interview 2015)

De betrokken ondernemers zien en ervaren daadwerkelijk voordelen van de samenwerking. Ze zijn blij met de andere vormen van marketing die door de kunstenaar worden ingezet. Ook over het werken aan duurzaamheid door middel van de circulaire economie zijn ze positief.

[...] Je merkt gewoon dat je met samenwerken steeds meer gaat scoren. Ik zie er een stijgende lijn in zitten. Wat ik net zei over het project met afval. Wat de een weg gooit kan de ander gebruiken. Dat zijn we hier in de kaart aan het brengen en nu gaan mensen zich melden omdat ze ervan hoorden. Voor het milieu goed, voor iedereen goed, voor alles goed. (d10, persoonlijk interview 2015)

[...] Sabrina heeft ook een bijzondere vorm van eigenlijk marketing, ontwikkeling allemaal en ik voelde dat dat heel goed paste bij ons in de Binckhorst. Want de Binckhorst is een oud industrieterrein. Bestaat nu bijna tachtig jaar. Oude culturen, nieuwe culturen, omdat met elkaar te verweven en een jaartje of vier, vijf geleden, zijn we begonnen met eigenlijk ja, activiteiten om het meer in het daglicht te zetten en ik vind dat persoonlijk een hele mooie marketingtool om dat te doen. (d10, persoonlijk interview 2015)

De ondernemers merken dat ze profijt hebben van de activiteiten die door de kunstenaar in gang zijn gezet.

[...] Langzaam maar zeker zit er een stijgende lijn in. De markten zijn voor iedereen heel moeilijk [...] Maar het geeft je wel bekendheid, En er is zondermeer een positieve uitwerking. Ik weet zeker dat we daar een omzetstijging door gehad hebben. [...] Ik krijg regelmatig mensen binnen die het nog hebben over het eten en de muziekkuitvoering op deze plek, nu een jaar geleden. (d10, persoonlijk interview 2015)

De ondernemers praten mee in de gesprekken die de gemeente organiseert in het gebied.

[...] De gemeente zocht mensen om mee te praten over hoe de ontwikkeling van de Binckhorst nu verder moet gaan. Om gespreksgroepen te krijgen hebben ze Sabrina ingeschakeld en heeft ze de Ronde tafels geformeerd. Dat houdt ook in dat de Binckhorst opgedeeld is in vier delen. Alle groepen praten over de nodige en gewenste ontwikkelingen in de wijk. Bij iedere ronde tafel zitten vertegenwoordigers van de gemeente en het

bedrijfsleven. We discussiëren, we stellen voor hoe we het willen zien, voor wegeaanleg, ontwikkeling, hoe de Binckhorst in de toekomst willen zien. We praten dus wel degelijk mee momenteel hoe de Binckhorst er over tien, twintig jaar eruit gaat zien. En daar komen hele leuke ideeën naar voren! (d10, persoonlijk interview 2015)

De kunstenaar wordt gewaardeerd in haar rol van *urban curator* van het gebied. Haar passie en inzet voor het gebied worden gewaardeerd en bewonderd. Ze stelt de ander of het andere centraal en daarna pas zichzelf.

[...] Er spreekt mij iets in haar aan. Ze is altijd positief! Ze heeft het moeilijk, ze leeft van subsidies. Er komt vrij weinig geld bij haar binnen. Is er niks, dan is het zo, en blijven er wat centen over... Ze is altijd gelukkig ermee. Het is onvoorstelbaar met wat voor passie ze met alles doorgaat. En dat spreekt mij aan. [...] Haar instelling springt er tussenuit en ik wou maar dat veel meer mensen die instelling hadden. (d10, persoonlijk interview 2015)



Afbeelding 3.35 Kweken van oesterzwammen. Foto: Sabrina Lindemann

Er worden ook aandachtspunten genoemd. Die houden verband met het 'schuren' van de artistieke visie van de kunstenaar met de commerciële insteek van de ondernemers. De kunstenaar is begonnen met experimenteren met koffiedrap en het kweken van champignons daarin. Dat is haar in samenwerking met anderen gelukt, maar uiteindelijk heeft het niet het unieke Binckhorstproduct opgeleverd.

[...] Dan vind ik het heel erg jammer, dat er uiteindelijk niks mee gedaan wordt. Want het volgende uit die circulaire situatie wordt alweer ontwikkeld en ik ben dus bang dat datgene wat we nog gaan bedenken, allemaal in Niemandslaan eindigt. Ik vind het heel goed dat er nagedacht wordt over de circulaire mogelijkheden, maar dan moet je wel het

resultaat een plaatsje geven. Het is gewoon zonde dat er zoveel mensen tijd en energie in hebben gestoken en vervolgens gebeurt er niets. (d11, persoonlijk interview 2015)

Met de kunstpraktijk 'OpTrek Binckhorst' is in dit voormalige industriële gebied een organische gebiedsontwikkeling in gang gezet die door de bottom up aanpak tegen draads is ten opzichte van de gebruikelijke aanpak door projectontwikkelaars.

V.4 Samenvatting

De Binckhorst is een voormalig industrieel gebied aan de rand van het stadscentrum van Den Haag. De ambitieuze plannen voor een nieuw woongebied omvatte onder andere nieuwbouw voor 7000 woningen. In verband met de economische crisis is het Masterplan in 2011 afgeblazen en heeft de gemeente het besluit genomen om het gebied organisch te ontwikkelen. Urban curator en kunstenaar Sabrina Lindemann ziet hier kansen en vestigt zich in de Binckhorst met haar mobiele kantoor OpTrek. Haar intentie is het gebied vanuit een bottom-up benadering te ontwikkelen. De principes voor haar organische benadering zijn de fysieke, economische, sociale en culturele potenties van het gebied, de lokale kennis en ervaring.

In de oriëntatiefase onderzoekt ze de verschillende potenties en mogelijkheden van het gebied. Ze voert vervolgens gesprekken met een twintigtal personen uit verschillende disciplines over hun ideeën en wensen over de mogelijkheden en potenties van het gebied en van henzelf. Vanuit die gezamenlijkheid wordt het netwerk l'm Binck geformeerd. Elke maand is er een netwerkbijeenkomst waarin een van de bedrijven zich presenteert. De kunstenaar treedt stimulerend en motiverend op en weet ondernemers te activeren. Binnen het netwerk worden ideeën uitgewerkt en projecten opgezet. Er wordt gebruik gemaakt van de verschillende expertises van het netwerk.

Gezamenlijk wordt het Binckhorstbier 'Binckse Belofte' ontwikkeld dat als een marketinginstrument voor het gebied functioneert. Tijdens het eerste 'l'm Binckfestival' wordt het succesvol gelanceerd. Het gebied met haar bijzondere aspecten en cultuurhistorische elementen wordt hiermee onder de aandacht van de inwoners van Den Haag gebracht.

Vanuit het netwerk ReSourceCity Binckhorst worden diverse activiteiten ontwikkeld in het kader van de circulaire economie. Uit proeven met het afval van de bierbereiding blijkt goed en smakelijk brood vervaardigd te kunnen worden. De productie blijkt echter nog een probleem.

In het kader van de circulaire economie is eveneens veel tijd gestoken in een proef met het telen van champignons op koffiedrap. Ondanks het feit dat het succesvol bleek, is er geen vervolg aan gegeven.



Afbeelding 3.36 Sabrina Lindemann in Brute Binck Foto: Rina Visser 2015

Op dit vlak schuurt de samenwerking tussen de kunstenaar en de ondernemers. De kunstenaar zoekt naar creatieve en verbeeldingsrijke projecten die het gebied kunnen verrijken. Haar aanpak in de vorm van een artistiek laboratoriumproces komt niet altijd overeen met de commerciële houding van de ondernemers die na inzet van tijd, geld en middelen een product willen kunnen vermarkten om inkomsten te verwerven.

Desondanks zijn de ondernemers zeer positief over de inzet en de artistieke en communicatieve kwaliteiten van de kunstenaar. Voor haar staan de mensen en het gebied centraal. Ze weet mensen te binden en verantwoordelijkheden te delen. Een aantal ondernemers ontplooit eigen initiatieven die hun bedrijf beter op de kaart zetten en een promotie zijn voor het gebied. Een voorbeeld is 'Bicken en Bincken', een tour langs cultuurhistorische bijzonderheden in de Binckhorst waar op verschillende locaties een hapje en een drankje wordt geserveerd.

De ondernemers van l'm Binck ervaren dat bottom-up werken en samenwerken succesvol is. Het heeft geleid tot enige omzetverhoging, meer bekendheid van bedrijven in de omgeving en tot een goede verstandhouding met de gemeente. Op verzoek van de gemeente heeft de kunstenaar voor de ronde-tafel-bijeenkomsten enkele groepen geformeerd rond verschillende thema's en disciplines. Tijdens die bijeenkomsten waarin overleg plaats vindt tussen de gemeente, de ondernemers en eventuele andere stakeholders wordt er gediscussieerd, naar ideeën en opvattingen geluisterd en gezamenlijke plannen gemaakt. De ondernemers worden als volwaardige gesprekspartners beschouwd. Het kan gezien worden als een erkenning voor de bottom-up aanpak van de kunstenaar in het kader van een organische ontwikkeling van het gebied.

Conclusie beschrijvingen van de casestudies

De vijf casusbeschrijvingen laten zien dat het veld van participatieve kunstpraktijken complex en divers is. De inzet van deze kunstpraktijken blijkt mogelijk te zijn bij een grote verscheidenheid aan problemen en vraagstukken. Uit de beschrijvingen blijkt dat participatieve kunstpraktijken zowel een artistieke als een sociaal-maatschappelijke kant hebben, echter dat de verhouding tussen deze twee aspecten aanzienlijk kan verschillen. De kunstpraktijk 'Stof tot Nadenken' bijvoorbeeld is voornamelijk kunstgericht met een geringe sociaalgerichte kant. Bij 'Groeten van Geerweg' is die verhouding juist omgekeerd.

Ook wat betreft de vorm van de participatieve kunstpraktijken wordt duidelijk dat er vele varianten mogelijk zijn. Welke keuzes de kunstenaar in de loop van het proces maakt, heeft te maken met afwegingen met betrekking tot de context waarin de participatieve kunstpraktijk plaatsvindt, met de opdrachtgever en zijn doelstellingen, met de mate van samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers en met de eigen identiteit en persoonlijkheid van de kunstenaar. Het zich kunnen identificeren met de context en de vooraf gestelde doelen blijkt voor de kunstenaar van wezenlijk belang voor de realisatie van een doeltreffende kunstpraktijk. Ook de verstandhouding tussen opdrachtgever en kunstenaar blijkt van aanvang of van groot belang. Beiden moeten voor het welslagen van een kunstpraktijk elkaar 'verstaan' en begrijpen.

Bij drie van de besproken casestudies blijkt de opdrachtgever een kunst- of kunstenaarsachtergrond te hebben en een maatschappelijke opdracht vanuit zijn of haar organisatie, wat als een voordeel aangemerkt kan worden. Het heeft mede geleid tot een samenwerking zonder grote problemen.

Uit de casusbeschrijvingen blijkt dat de betrokken kunstenaars zich identificeren met de context en zich met passie inzetten voor de betreffende kunstpraktijk. De contexten van de casestudies zijn gerelateerd aan sociaal-maatschappelijke en/of politieke aspecten. Het betekent dat de kunstenaars naast artistieke ook ethische afwegingen hebben moeten maken. De kunstenaars hebben aantoonbaar gekozen voor een vorm en inhoud van een kunstpraktijk die recht doet aan de context en aan hun eigen kunstenaarsidentiteit. Ze blijken zich bewust te zijn van hun maatschappelijk status en delen eenzelfde visie, namelijk het willen leveren van een bijdrage aan de samenleving.

Uit de interviews wordt duidelijk dat alle betrokken kunstenaars op basis van gelijkwaardigheid samenwerken met de participanten. Ze werken vanuit de verhalen, ideeën en wensen die door de participanten worden aangedragen en niet vanuit een vooraf ingenomen politiek of machtsstandpunt. De kunstenaars realiseren zich, dat vanaf de start van de relevante kunstpraktijk een goede verbinding met de participanten noodzakelijk is.

De betrokken kunstenaars werken in grote lijnen volgens eenzelfde werkwijze, namelijk een artistieke aanpak waarmee de verbeelding wordt aangewakkerd om tot

andere zienswijzen te komen. De wijze waarop ze dat doen en de mate waarin participerende burgers daarbij worden betrokken, verschilt echter. Bij 'Noorderling' bijvoorbeeld participeren de deelnemers door het vertellen van verhalen en anekdotes over de wijk, die de basis zullen vormen voor de teksten en liedjes voor de muzikale theatertour. Ze zijn verder niet betrokken bij de samenstelling en uitvoering van de tour. Bij 'OpTrek Binckhorst' wordt duidelijk dat de participerende ondernemers nauw betrokken worden bij het ontwikkelen en uitvoeren van een diversiteit aan projecten binnen de desbetreffende kunstpraktijk in het kader van de organische gebiedsontwikkeling waardoor ze medeverantwoordelijk worden gemaakt.

Uit de beschrijvingen blijkt, dat de kunstenaars voor hun participatieve kunstpraktijk gedegen keuzes hebben moeten maken ten aanzien van een scala van aspecten. Het vraagt om een brede inzetbaarheid van de kunstenaar. De kern van de besproken kunstpraktijken draait om participatie en hoe deze wordt benut. Wat vraagt het van de kunstenaar en van de deelnemers en wat betekent het voor de kwaliteit van de kunstpraktijk? Welke keuzes worden door de kunstenaars gemaakt en waarom?

In hoofdstuk 4 zullen de beschrijvingen van de participatieve kunstpraktijken en andere relevante data nader worden geanalyseerd op de keuzes die door de kunstenaars zijn gemaakt en hoe deze zich verhouden tot hun kunstenaarsidentiteit. Tenslotte zullen de overeenkomsten en verschillen tussen de kunstpraktijken worden geanalyseerd om de variëteit in rollen van de kunstenaar en de betekenis daarvan voor het kunstenaarschap scherp in beeld te kunnen brengen.

4 | De kunstenaar en participatieve kunstpraktijken

Inleiding

Na de beschrijvingen van de kunstpraktijken in hoofdstuk 3 worden in dit hoofdstuk de vijf *casestudies* nader geanalyseerd aan de hand van de drie in de Inleiding geformuleerde deelvragen:

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

Omdat de kunstenaar in dit onderzoek centraal staat, zal de nadruk van de analyse gelegd worden op de verschillende rollen die de kunstenaar vervult in participatieve kunstpraktijken.

4.1 De context

Participatieve kunstpraktijken worden gekenmerkt door twee aspecten: het artistieke en het sociaal-maatschappelijke aspect. De kunstpraktijken worden in toenemende mate toegepast om een antwoord te vinden op complexe sociaal-maatschappelijke vraagstukken in de samenleving. Het kan gaan om vraagstukken als sociale cohesie, bestrijding van eenzaamheid of een krimpende regio. Het gaat steeds om problemen rond moeilijk meetbare eigenschappen, zoals sfeer, vertrouwen en identiteit. Kunstenaars hebben een andere wijze van benaderen en aanpakken van dergelijke vraagstukken, waarbij ze zich inzetten om duurzame verbindingen te maken tussen mensen en hun omgeving. Ze gaan uit van de in de context aanwezige kwaliteiten en mogelijkheden, werken samen met betrokken burgers en maken gebruik van een artistieke benaderingswijze en verbeeldingskracht. Ze richten zich niet alleen op het verstandelijke maar vooral ook op het gevoelsmatige aspect bij mensen. Deze aanpak van samenwerken binnen een creatief proces kan tot een succesvol resultaat leiden. Een goed voorbeeld is de kunstpraktijk 'Groeten van Geerweg' (zie voor de uitgebreide beschrijving hoofdstuk 2):

In de volksbuurt Geerweg in Delft is sprake van verminderde sociale cohesie. De aange-trokken kunstenaar gaat het gesprek aan met de bewoners over hoe het was en wat er nu anders is in de Geerwegbuurt. Uit de gesprekken blijkt, dat er veel verloop is geweest, waardoor betekenisvolle contacten verdwenen zijn. Een reünie met oud bewoners levert

veel oude foto's op en dierbare herinneringen aan gezamenlijke activiteiten. Deze aanpak haalt de bewoners uit hun vaste denkpatroon en vestigt de focus op het positieve gevoel dat ze met elkaar delen, de trots op hun buurt. De kunstenaar benut de aanwezige potenties in de wijk bij het samenstellen en presenteren van een theatrale buurtwandeling, waarin betekenisvolle gebeurtenissen en locaties in de wijk opnieuw tot leven worden geroepen. De buurtbewoners zijn trots op het eindresultaat en hun prestatie. Ze geven aan dat door de kunstpraktijk hun zelfvertrouwen is vergroot. Uit de vernieuwde contacten en nieuwe activiteiten blijkt dat de sociale cohesie in de buurt is toegenomen.

De inzet van verbeeldingskracht heeft de Geerwegbewoners een andere zienswijze geboden die tot nieuwe en verrassende mogelijkheden heeft geleid. De kunstpraktijk heeft betekenis gehad voor de individuele buurtbewoner en de sociale binding in de buurt versterkt.

Het maken van verbindingen met de specifieke context is een van de belangrijkste uitgangspunten bij het ontwerpen van een participatieve kunstpraktijk. Het onderzoeken van de context door de kunstenaar vormt er daarom een noodzakelijk onderdeel van. Het begrip 'verbinden' heeft echter nog een nadere toelichting nodig. In de literatuur wordt in dit verband regelmatig het begrip *interconnectedness* gebruikt. (Sonn and Baker 2015; Renshaw 2011, 19; Yang 2015, 25) Verbinden krijgt hiermee een diepere bedoeling, namelijk het *betekenisvol* met elkaar verbinden. Het vraagt om *betrokkenheid*, waarmee bedoeld wordt dat we ons iets moeten aantrekken van datgene wat ons raakt. (Glorie 2015) Betrokkenheid houdt bewustwording in en wederzijds begrip. Een van de belangrijke taken van de kunstenaar in een participatieve kunstpraktijk is het maken van *betekenisvolle verbindingen* met de context, waardoor bewustwording van de context ontstaat, de menselijke context.¹²⁴ Zonder deze verbindingen kan er geen sprake zijn van een goede kunstpraktijk.

Participatieve kunstpraktijken vinden plaats binnen een specifieke context. Deze context kenmerkt zich door een viertal aspecten: *plaats*, *mensen*, *omgeving* en *inhoud*. Het is het krachtenveld, waarbinnen gewerkt zal worden en waarmee verbindingen worden gemaakt. Om te kunnen spreken van een effectieve participatieve kunstpraktijk, is het een voorwaarde dat de gemaakte verbindingen *betekenisvol* en *doeltreffend* zijn. (Renshaw 2010, 61) Iedere context staat op zichzelf en toont haar eigen diversiteit aan materiële en immateriële zaken. De kunstenaar reageert daarop vanuit zijn eigen identiteit, met een specifieke op de context gekozen kunstdiscipline of kunsttechniek. Het verklaart de grote diversiteit aan participatieve kunstpraktijken.

In het schema (tabel 4.1) op de pagina's 202-203 zijn de afzonderlijke contextaspecten van de vijf onderzochte kunstpraktijken in kaart gebracht. In de eerste kolom is behalve de naam van de kunstpraktijk en de kunstenaar ook de tijdsduur van het project aangegeven, waaruit opvallende verschillen naar voren komen. Het schema is aangevuld met de doelen en het beoogde eindresultaat van de betreffende kunst-

praktijk. Het geeft inzicht in de breedte van de kunstpraktijken en biedt daarmee de mogelijkheid tot vergelijken.

Het schema brengt een aantal zaken helder in beeld.

Allereerst wordt duidelijk, dat het bij alle kunstpraktijken om *betekenisvolle verbindingen* gaat. Bij Wandschappen wordt het begrip 'verbinden' of 'verbindingen' niet expliciet genoemd, maar uit de beschrijving van **'DNA Charlois'** (Donia 2012, 33) blijkt dat het gaat om het betekenisvol verbinden van de honderd zestig culturen met de wijk Charlois.

Vervolgens is er vooral sprake van opvallende verschillen. In de eerste plaats is er een aantoonbare variatie van *plaats*. Alle kunstpraktijken vinden plaats in de openbare of publieke ruimte, maar variëren van gebouw tot wijk en van een wijk in transitie tot gebiedsontwikkeling. Wanneer we kijken naar *omgeving* wordt duidelijk dat het gaat om verbindingen maken met 'de omgeving', tussen bewoners onderling, het de wijkbewoners bewust maken van de onderlinge verbindingen in de wijk en nieuwe verbindingen maken tussen wijkbewoners/ondernemers en hun omgeving.

Ten tweede valt op dat *deelnemers* aan de kunstpraktijken in vier van de vijf *case studies* bewoners zijn van de buurt, wijk of het gebied zelf. Alleen in het geval van **'Stof tot Nadenken'** staat de kunstpraktijk open voor iedereen die een bijdrage kan en wil leveren aan de borduurwerkzaamheden.

Ten derde blijkt dat de *doelstellingen* van de vijf kunstpraktijken grote verschillen laten zien. De doelstellingen lopen uiteen van het verbeteren van de samenhang in de wijk tot de inzet van de kunstpraktijk als *'marketingtool'*, en van het bijdragen aan werkgelegenheid in de wijk tot organische gebiedsontwikkeling met een bijdrage aan de circulaire economie. Ook is er sprake van educatieve doelen, zoals kennismaken met het werkproces van de kunstenaar en 'anders' leren kijken naar de directe omgeving of het aanleren van een specifieke borduursteek.

Tenslotte komt bij *product/resultaat* naar voren dat het 'product' van de kunstpraktijken zowel 'objectgericht' als 'procesgericht' is. De invloed van de artistieke identiteit kunstenaar wordt bij het eindresultaat het meest duidelijk zichtbaar. Participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door de samenwerking van een kunstenaar met burgers. Afhankelijk van de context en van zijn artistieke identiteit, zien we dat een kunstenaar zich voornamelijk richt op het product en de artistieke kwaliteit daarvan, of op het sociaal-maatschappelijke proces van de participerende burger. Bij de objectgerichte kunstpraktijk gaat het om het tot stand brengen van een eindresultaat in samenwerking met burgers. Hier is het procesgerichte aspect van minder groot belang. Bij de meer procesgerichte kunstpraktijk wordt het proces van de deelnemers als het belangrijkste resultaat gezien waarbij de inzet van kunst weliswaar belangrijk is, maar van minder grote betekenis.

Uit bovenstaande kan de conclusie worden getrokken dat het type kunstpraktijk verband houdt met zowel de context van de betreffende kunstpraktijk als met de identiteit en persoonlijkheid van de uitvoerend kunstenaar.

¹²⁴ Bron: gesprek met de Britse onderzoeker Peter Renshaw d.d.20-9-2016.

Kunstpraktijk	Context				Inhoud	Doel	Resultaat
	Plaats	Omgeving	Mensen/deelnemers/ actoren				Product/eindresultaat
<i>Kunstpraktijk, kunstenaar en tijd</i>							
'Stof tot Nadenken' Kunstenaar Sara Vrugt Duur: 8 maanden	Oude Kerk Amsterdam	Kerk ontbeert <i>verbinding</i> met de omgeving/stad	Kerkgemeenteleden, buurtbewoners, geïnteresseerden van elders		Nieuwe <i>verbinding</i> tot stand brengen tussen kerk en omgeving	Stichting Oude kerk wil 1. Kerk <i>verbinden</i> met de omgeving 2. Verbeteren imago door het aantonen van relatie kunstreligie 3. Aanleren borduursteek	Kunstwerk Stoelzittingen Met geborduurde details uit verhalen over de kerk + kussens voor prostituees + lezingen over borduren + adoptie stoel
'Groeten van Geerweg' Kunstenaar Marjet Roerink Duur 10 maanden	Geerweg buurt in Delft	Buurt wordt als buitenbeentje gezien in de aangrenzende wijken	Buurtbewoners		Sociaal isolement en verminderde sociale cohesie	Wegnemen van sociaal isolement en zorgen voor toename sociale cohesie door mensen weer te <i>verbinden</i>	Buurtsafari door bewoners zelf opgezet en uitgevoerd onder regie van de kunstenaar
'Noorderling' Kunstenaars: PS theater Duur: 5 maanden	Leiden Noord/ De Kooi	Grootschalige renovatie, veel afbraak, vervanging door nieuwbouw	Wijkbewoners		Wijk in transitie ondersteunen bij een grootschalige renovatie Aantrekken nieuwe bewonersgroepen	Versterken culturele klimaat; bewoners ondersteunen in veranderingsproces, <i>verbinden</i> van bewoners tijdens transitie wijk, spiegel voorhouden	Muzikale theatertour met inhoud van bewoners, uitvoering door professionele theatermakers
Wandschappen/ DNA Charlois Kunstenaars: Driessens & Van den Baar Duur: 2012-heden	Rotterdam/ Charlois	Doorvoerwijk in Rotterdam – vele culturen	Wijkbewoners		Wijk met sociale, economische en culturele problemen Veel armoede en werkloosheid	Door middel van kunst en ambacht bijdragen aan welzijn van de wijk – innovatief verbeteren en bijdragen aan werkgelegenheid	DNA Charlois: bijdragen van alle culturen vanuit het eigen ambacht en culturele achtergrond, diverse projecten als de context daartoe aanleiding geeft bijvoorbeeld 'Truien van Loes'
'Binckhorst' Kunstenaar Sabrina Lindemann Duur 2011-heden	Binckhorst Den Haag	Herontwikkeling industrieel gebied in afbraak	Ondernemers		Industrieel gebied dat te kampen heeft met economische en identiteitsproblemen	Organische ontwikkeling van het gebied door <i>verbinden</i> van mensen, potenties, stakeholders en gebied	Diverse kunstprojecten ter ondersteuning/aanjagen van de organische ontwikkeling, onder andere Binckhorstbier

Tabel 4.1 Contextaspecten participatieve kunstpraktijken

4.2 Classificatie kunstpraktijken

Van de vijf kunstpraktijken kan het volgende worden geconcludeerd met betrekking tot de mate van gerichtheid op kunst- of op sociaal maatschappelijke processen.

‘Stof tot Nadenken’ is een kunstpraktijk die nadrukkelijk gericht is op een kunstwerk als eindresultaat, namelijk de nieuwe stoelbekledingen met hand geborduurde details. De kunstenaar heeft het gehele ontwerpproces zelf vorm te geven, alsmede het eerste gedeelte van de realisatie van het uiteindelijke product. De participerende borduursters komen pas in beeld als de honderdachtien gewezen stoelbekledingen afzonderlijk voorzien moeten worden van geborduurde details met behulp van de Lunévillesteek. Dat is de beperkte ‘vrije ruimte’ die de kunstenaar in de samenwerking biedt aan de deelnemers. Op deze wijze bewaakt de kunstenaar de door haar gestelde grenzen aan de artistieke en ambachtelijke kwaliteit van het eindproduct. Het resultaat is een blijvend kunstwerk dat door middel van de verhalen die erin verwerkt zijn, de verbinding van de kerk met de buitenwereld legt. De deelnemers worden gekend in het ontwerpproces en krijgen zo een ‘kijkje in de keuken’ van de denk- en werkwijze van de kunstenaar. Ze worden ingewijd in de bijzondere Lunéville-borduurtechniek en dragen door hun persoonlijke borduurwerk bij aan de uniciteit van iedere stoel. De deelnemers zijn medeauteur van het kunstwerk geworden. Het speciaal voor deze kunstpraktijk ingerichte kerkatelier dient als gezamenlijke werkruimte voor de kunstenaar en de deelnemers. Ze vormen op deze wijze een tijdelijke *community of practice*. Deze kunstpraktijk is in hoge mate objectgericht, omdat het in de eerste plaats gericht is op het kunstwerk als eindproduct, namelijk de honderdachtien met de hand geborduurde stoelbekledingen. Het procesgerichte aspect is in deze kunstpraktijk ondergeschikt aan het product, het kunstwerk.

‘Groeten van Geerweg’ is een kunstpraktijk waar het sociaal-maatschappelijke aspect nadrukkelijk centraal staat. De kunstenaar daagt de wijkbewoners uit om na te denken over de bijzonderheden van de wijk waar ze trots op zijn door verleden en heden te verbinden. Gezamenlijk vormen kunstenaar en wijkbewoners een tijdelijke *community of practice*. In overleg met de kunstenaar stellen de bewoners een tour door de wijk samen met de door henzelf aangedragen bijzonderheden en locaties. De bewoners worden nadrukkelijk door de kunstenaar bij het proces betrokken door hen een hoge mate van verantwoordelijkheid te geven. Het betreft immers hun eigen wijk. Dat is ook de reden dat de bewoners door de kunstenaar worden ingezet als de rondleiders van de tour om zo hun trots op de wijk met elkaar en met anderen te delen. Het doel hiervan is om meer onderlinge verbinding en een verhoogd zelfvertrouwen bij de buurtbewoners tot stand te brengen. De wijkbewoners hebben aangegeven ‘niets’ met kunst te hebben en er ook niets mee te willen. Omwille van het welslagen van de kunstpraktijk en het bereiken van de beoogde doelen, besluit de kunstenaar om kunst slechts op een subtiele, voor bewoners onherkenbare wijze (zoals beschreven in

hoofdstuk drie) in de tour in te brengen, zoals het speciaal opgerichte gelegenheidskoor de ‘Geergirls’. Kunst is in deze kunstpraktijk ondergeschikt aan de sociaal-maatschappelijke doelstelling van de kunstpraktijk.

In de kunstpraktijk **‘Noorderling’** dringen de theatermakers door in het sociale weefsel van de wijk. Aan de hand van de opgehaalde verhalen stellen ze zelf een artistiek hoogstaande muziek-theatervoorstelling in de wijk samen. Bij de start van de kunstpraktijk zetten de theatermakers met een creatieve aanpak een sociaal proces in gang. De bewoners worden in hun eigen omgeving met muziek en zang verleid tot het vertellen van verhalen en anekdotes. Met het delen van hun verhalen zijn de wijkbewoners onmisbaar voor de inhoud van de verschillende optredens van de theatermakers binnen de kunstpraktijk. De bewoners horen hun persoonlijke verhalen terug in herkenbare overstijgende thema’s in de eindvoorstelling. Ze krijgen zo een spiegel voorgehouden over henzelf en over de wijk, en tegelijkertijd wordt hen een ander perspectief voorgehouden. De muzikale theatertour wordt gespeeld door de theatermakers van **PS|theater**. De kunstpraktijk is voornamelijk gericht op de creatie van de professionele muzikale theatertour en om die reden objectgericht. Wel is de inhoud van de tour procesgericht.

Bij het kunstenaarscollectief **Wandschappen** staat het werken in de wijk centraal. Met behulp van creatieve processen zetten de kunstenaars sociaal-maatschappelijke processen in gang. Hun participatieve kunstpraktijken zijn in hoge mate zowel objectgericht als procesgericht. Voor de mede door hen opgerichte stichting **DNA Charlois** doen ze een beroep op de honderdzestig verschillende culturen in de wijk. Aan vertegenwoordigers van deze culturen wordt gevraagd om aan te geven waarom ze in Charlois wonen en wat hun bijdrage kan zijn aan de wijk. Het doel is om artistieke vertalingen te realiseren in honderdzestig voorwerpen, gerelateerd aan het materiaal en of het ambacht van de specifieke cultuur. De wijkbewoners worden, waar mogelijk, ingezet bij de productie van deze objecten. Het project beoogt op innovatieve wijze een impuls te geven aan de werkgelegenheid in de wijk. Door een creatieve aanpak wordt een sociaal proces in gang gezet. Er is een balans tussen het objectgerichte en het procesgerichte.

In de participatieve kunstpraktijk **‘OpTrek Binckhorst’** worden met een artistieke aanpak sociale processen in gang gezet, die een organische ontwikkeling waarborgen van het voormalig industriegebied ‘Binckhorst’. De kunstenaar heeft na een grondig vooronderzoek verbindingen gemaakt en netwerken opgebouwd tussen ondernemers in het gebied, gerelateerd aan de potentie- en gebiedswaarden van Binckhorst. Samenwerken is een artistiek thema geworden. De kunstpraktijk is sterk sociaal-maatschappelijk en economisch gericht met een objectgerichte insteek.

Uit de beschrijvingen wordt duidelijk dat bij de kunstpraktijken die meer objectgericht dan procesgericht zijn, het object als eindresultaat centraal staat. Onder object wordt het kunstwerk verstaan. De meer procesgerichte kunstpraktijken blijken op sociale processen gericht te zijn met behulp van een artistieke aanpak.

In onderstaand schema wordt de classificatie van de onderzochte participatieve kunstpraktijken in beeld gebracht.

Classificatie kunstpraktijken: objectgericht of procesgericht					
	Objectgericht	Objectgericht en procesgericht	Objectgericht en procesgericht	Procesgericht en objectgericht	Procesgericht
'Stof tot Nadenken'	X				
'Groeten van Geerweg'					X
'Noorderling'		X			
'Wandschappen/ DNA Charlois'			X		
'OpTrek Binckhorst'				X	

Tabel 4.2 Classificatie kunstpraktijken

Uit het schema wordt duidelijk dat er steeds sprake is van een bepaalde verhouding tussen het objectgerichte en het procesgerichte aspect van de kunstpraktijk. Door een aantal factoren komt de nadruk van de kunstpraktijk op een van beide aspecten te liggen. De vijf onderzochte *casestudies* laten zien dat er tussen de algemene categorieën objectgericht of procesgerichte kunstpraktijken, drie andere categorieën voor komen: de meer objectgerichte, maar met specifieke aandacht voor het procesgerichte, de balans tussen de object- en de meer procesgerichte, en de kunstpraktijk met voornamelijk aandacht voor het procesgerichte, waarbij het object ondergeschikt is.

De context is aantoonbaar een sterk bepalende factor bij het aangaan van een participatieve kunstpraktijk. Een andere bepalende factor betreft de wisselwerking tussen kunstenaar, deelnemers en mogelijke andere actoren. De manier waarop en de mate waarin deelnemers participeren is mede afhankelijk van de artistieke identiteit van de kunstenaar. Een kunstenaar die zich met name richt op het belang van de burger en zijn omgeving zal voornamelijk geïntereerd zijn op procesgerichte kunstpraktijken, in tegenstelling tot de kunstenaar waarvoor het kunstwerk als uitkomst van de kunstpraktijk het meest belangrijk is. Hij zal zich voornamelijk richten op objectgerichte kunstpraktijken. De identiteit van de kunstenaar is daarmee medebepalend voor het type kunstpraktijk.

4.3 Participeren en samenwerken in de vijf kunstpraktijken

Samenwerken en de rol van de opdrachtgever

De *casestudies* laten verschillende vormen en gradaties van participatie zien. Wanneer er sprake is van een opdracht, dan is het de opdrachtgever van de kunstpraktijk met wie de kunstenaar in de eerste plaats een samenwerking opbouwt. Bij 'OpTrek Binckhorst' is geen sprake van een opdrachtgever, aangezien kunstenaar Lindemann zelf als initiator van de kunstpraktijk fungeert.

Ook **Wandschappen** is, in het geval van **DNA Charlois**, eigen opdrachtgever. Naast het eigen opdrachtgeverschap nemen de kunstenaars echter ook regelmatig opdrachten aan.

Met de opdrachtgevers van de drie overige *casestudies* zijn interviews gehouden over hun samenwerking met de kunstenaar. Deze samenwerking is belangrijk, omdat zij bepalend is voor de rol van de kunstenaar en de vorm en inhoud van de kunstpraktijk. De kern van de samenwerking is dat beide partijen tot overeenstemming moeten komen over wat beoogd wordt met de kunstpraktijk en welke afspraken er gemaakt worden. Het betreft aspecten als vorm, inhoud, aanpak, beoogde doelstellingen en het eindresultaat.¹²⁵ Kunstenaar en opdrachtgever zullen elkaar dus moeten 'verstaan' betreffende visie, wensen en mogelijkheden. Dat kan inhouden dat wederzijdse verwachtingen, zoals doelstellingen en eisen, bijgesteld moeten worden om tot een voor beiden aanvaardbare overeenkomst te komen.

De drie geïnterviewde opdrachtgevers zijn stellig in hun antwoord, dat ze zich niet inhoudelijk met de kunstpraktijk bemoeien, omdat ze de vrijheid van de kunstenaar noodzakelijk vinden. Wel vinden ze het belangrijk om regelmatig geïnformeerd te worden over de voortgang.

Voor Jacqueline Grandjean, opdrachtgever van de kunstpraktijk 'Stof tot Nadenken' en directeur van de Stichting de Oude Kerk, is het van groot belang dat de vooraf bepaalde doelstellingen behaald worden. De Stichting kan daarmee aantonen, dat in de Oude Kerk kunst en geloof elkaar kunnen versterken en dat het geen afbreuk doet aan het monument de Oude Kerk. De Stichting wil heden en verleden verbinden door middel van hedendaagse kunst in de vorm van tentoonstellingen en presentaties.¹²⁶ Kunstenaar **Vrugt** krijgt afgezien van de geformuleerde doelstellingen, de volledige vrijheid bij het ontwikkelen van vorm en inhoud van de kunstpraktijk. Grandjean onderhoudt nauw contact met **Vrugt** over de voortgang, zonder op haar inhoudelijke stoel plaats te nemen. In dialoog worden diverse zaken afgestemd, met enerzijds als doel het proces in het behalen van de doelstelling te monitoren en anderzijds als praktische ondersteuning van de kunstenaar. Toen het ophalen van de verhalen over de Kerk niet naar wens

¹²⁵ Ook het financiële aspect wordt uiteraard in deze gesprekken betrokken. In dit onderzoek is het niet als bepalend onderdeel voor de uitvoering van de kunstpraktijk meegenomen.

¹²⁶ oudekerk.nl/over/organisatie/ gezien 21 juni 2018

bleek te verlopen heeft Grandjean in overleg met **Vrugt** een kerklid, die een bekende is in de omgeving, gevraagd om hierbij te ondersteunen. Zowel de kunstenaar als de opdrachtgever beamen dat de samenwerking in goede harmonie heeft plaatsgevonden en geven aan ervan geleerd te hebben.

Voor de kunstpraktijk '**Groeten van Geerweg**' is theaterregisseur **Roerink** aangetrokken op grond van een gedetailleerd geschreven projectplan met functieomschrijving en persoonlijk profiel van de aan te trekken kunstenaar. De te kiezen vorm van de kunstpraktijk, de wijktoer, is eveneens tevoren in het projectplan vastgesteld. **Roerink** blijkt dit niet als een beperking te hebben ervaren. Ze is volledig vrijgelaten ten aanzien van de invulling van de wijktoer. Opdrachtgever en projectleider Nathalie van der Hak van KidW Delft heeft regelmatig contact met **Roerink** over de voortgang. Beiden geven aan dit als plezierig te hebben ervaren. Wat de kunstenaar wel als storend heeft ervaren, is dat ze zonder haar instemming een artistiek team toegewezen heeft gekregen. Het heeft geleid tot een moeizaam verlopen samenwerking. **Roerink** heeft naar aanleiding daarvan besloten om bij nieuwe projecten als voorwaarde te stellen dat ze zelf haar artistieke team mag samenstellen. Van der Hak heeft aangegeven dat dit voor haar 'het grootste leerpunt van het Geerweg project is geweest.'¹²⁷

PS|theater heeft voor de kunstpraktijk '**Noorderling**' bouwbedrijf Heijmans als opdrachtgever, naast het Cultuurfonds Leiden en Wijken voor Kunst Leiden. In samenwerking met de opdrachtgevers is overeengekomen dat de theatermakers in Leiden Noord met dezelfde aanpak zullen werken als ze bij eerdere Leidse wijken hebben gedaan. In de voorbereidingsfase zijn verschillende zaken gezamenlijk afgestemd en zijn de te behalen doelstellingen bepaald. Erica Haffmans, projectleider van Wijken voor Kunst, heeft als een van de opdrachtgevers¹²⁸ de rol van coach van de theatermakers op zich genomen, met het doel om het behalen van de door Heijmans geformuleerde doelen te bewaken. De inhoudelijke vrijheid van de theatermakers is daarbij niet onder druk komen te staan, zo blijkt uit de uitspraken van zowel de theatermakers als de coach.

De drie geïnterviewde opdrachtgevers benadrukken de artistieke vrijheid van de kunstenaar hoog te achten en noodzakelijk te vinden. Om die reden mengen ze zich niet in de inhoud of de vorm van de kunstpraktijk. '**Groeten van Geerweg**' vormt daarop een uitzondering aangezien de vorm, de buurtsafari, tevoren was vastgesteld. Vanwege het belang dat de opdrachtgevers hebben bij het behalen van de gestelde doelen, monitoren ze de voortgang door regelmatig contact te hebben met de kunstenaars. Bij praktische of organisatorische problemen wordt in overleg met de kunstenaar naar een

¹²⁷ Telefonisch interview op 24 juni 2016

¹²⁸ Erica Haffmans heeft in 2010, als projectleider Wijken voor Kunst Leiden, PS|theater als Stadstheater voor Leiden binnengehaald. Vanaf de beginfase heeft ze de rol van coach vervuld, voornamelijk bij het ontdekken van hun specifieke aanpak en het ontwikkelen van hun 'tactieken' voor het verzamelen van inhoudelijk materiaal voor hun muziektheatervoorstellingen bij de wijkbewoners.

oplossing gezocht. Een duidelijk voorbeeld daarvan is de aan **Vrugt** geboden hulp bij het ophalen van de verhalen over de Oude Kerk.

Samenwerken als een artistiek thema: participatie en interactie

Samenwerking in de hedendaagse kunst is niet slechts een professioneel middel of een overlevingsstrategie, maar kan ook een artistiek thema zijn, dat bijdraagt aan het onderwerp of het onderwerp beïnvloedt. Wanneer kunstenaars projecten creëren, waarin door een creatieve aanpak sociale processen in gang worden gezet en de grenzen tussen de bedenker, de participanten en toeschouwers vervagen, wordt samenwerken een artistiek thema. (Heijnen 2015, 138)

Bij het merendeel van de voor dit onderzoek geanalyseerde *casestudies* blijkt samenwerken een artistiek thema. **Wandschappen/DNA Charlois** onderstreept deze artistieke positie in de volgende uitspraak: *Our work deals with questions like: why do you live here, and what can you contribute? There are 160 nationalities here and we are planning to distill one specific material or craft out of each country.* (Heijnen 2015, 138)

Ook bij '**OpTrek Binckhorst**' is samenwerken een artistiek thema geworden. De vraag '*Welke potenties zie je in het gebied, welke wensen heb je en wat kun je persoonlijk en als bedrijf daaraan bijdragen*', is voor urban curator **Lindemann** het startpunt om met een creatieve aanpak een organische gebiedsontwikkeling in gang te zetten, waarbij vele ondernemers in het gebied betrokken zijn en waar de grenzen tussen bedenker en deelnemers vervagen.

Bij '**Noorderling**' is er sprake van samenwerken als artistiek thema, met betrekking tot de inhoud van een te ontwikkelen theatervoorstelling. De theatermakers vragen de bewoners naar hun ervaringsverhalen en anekdotes over de wijk. De bewoners krijgen er een speciaal voor hen gemaakte muzikale ode voor terug. De persoonlijke verhalen worden door de theatermakers vertaald naar een algemeen en overstijgend verhaal met voor ieder herkenbare waarden. De wijkbewoners krijgen zo vanuit een andere zienswijze een andere blik op hun wijk. De muzikale theatertour, in combinatie met het daaraan voorafgaande proces en het samenzijn na afloop, moedigt de dialoog aan tussen de wijkbewoners, waardoor sociale processen in gang gezet kunnen worden.

Bij '**Groeten van Geerweg**' moet de creatieve aanpak worden gezocht in de interactie met de wijkbewoners en in het vinden van de verbindende elementen in de wijk door middel van verhalen, anekdotes en foto's. De bewoners bepalen in dialoog met elkaar de inhoud, met de kunstenaar in een onzichtbare maar sturende rol. Kunstenaar en deelnemers vervullen op deze wijze gezamenlijk de rol van auteur.

'**Stof tot Nadenken**' lijkt de enige participatieve kunstpraktijk waar 'samenwerken' geen artistiek thema is. De samenwerking van kunstenaar en deelnemers bestaat in deze kunstpraktijk uit het borduren van details op de honderdachtien stoelzittingen, die door de kunstenaar zijn ontworpen. Iedere stoel krijgt daardoor een uniek en per-

soonlijk karakter. De kunstenaar creëert voor de borduursters een vrije, afgebakende ‘werkruimte’, die voor haarzelf gemakkelijk te begeleiden en te controleren is. De borduursters zorgen op deze wijze voor de voltooiing van het kunstwerk. De inzet van de borduursters heeft voornamelijk te maken met doelgerichtheid. Ook het ophalen van de verhalen over de kerk in de eerste fase van het project kan gezien worden in het kader van doelgerichtheid en niet van het in gang zetten van een sociaal proces.

Onderzoeker Emile Heijnen concludeert in zijn proefschrift dat vele van de door hem geïnterviewde kunstenaars eenzelfde handelwijze toepassen. De kunstenaars [...] *create open situations with plenty of space for participation and improvisation* met dien verstande, dat ze [...] *direct and control the final artworks for the most part*. (Heijnen 2015, 138) Er is een duidelijke overeenkomst met de werkwijze van de kunstenaar van ‘**Stof tot Nadenken**’. Ze wil de controle houden over het uiteindelijke kunstwerk maar ook deelnemers in het proces toelaten. Ook bij **Wandschappen** zien we deze vorm van samenwerken terug waarbij de kunstenaar ruimte biedt aan de deelnemers, maar tegelijkertijd de regie en controle houdt over het eindresultaat. Heijnen concludeert eveneens dat in bepaalde projecten de kunstenaar slechts als ‘facilitator’ functioneert, die anderen uitnodigt om bij te dragen aan het voltooien van het kunstwerk, waarbij het eindresultaat niet duidelijk hoeft te zijn. Daarmee krijgen externe participanten meer autonomie en functioneren als co-creators. (Heijnen 2015, 138) Deze manier van werken zien we terug bij de meer sociaal-maatschappelijk of procesgerichte kunstpraktijken ‘**Groeten van Geerweg**’ en vooral bij ‘**OpTrek Binckhorst**’. Dit type kunstpraktijken kenmerkt zich door een hogere mate van deelnemersparticipatie dan bij kunst- of productgerichte kunstpraktijken.

Uit bovenstaande analyse komen vele vormen van participeren naar voren. Van het geven van informatie in de vorm van verhalen tot en met het medebepalen van een eindresultaat. Participatie blijkt dus geen eenduidig begrip te zijn. Zoals uit de bespreking in de Inleiding duidelijk is geworden, is participatie een begrip dat in vele werkvelen voorkomt, waardoor een duidelijke definiëring ontbreekt. Wat duidelijk blijkt is dat participatie contextafhankelijk is en zich op verschillende manieren en in verschillende deelgebieden kan manifesteren. Uit het oogpunt van doeltreffendheid is participatief werken in relatie tot de context van de betreffende kunstpraktijk van belang. De manier waarop de participatie wordt ingezet en de mate waarin, hangt eveneens af van de betrokken kunstenaar. Bij nadere bestudering van de hier onderzochte casus komen eveneens grote verschillen in participatie naar voren. Voor een goede analyse is een efficiënte beschrijving van participatie en haar rol en betekenis in participatieve kunstpraktijken van belang. In de praktijk blijkt dat niet gemakkelijk.

Naast onduidelijkheid over het theoretisch duiden van participatie, bestaat er eveneens onduidelijkheid over hoe participatie te onderzoeken en te evalueren. (Carpentier 2016, 73) Er blijkt in de literatuur in geringe mate informatie te vinden over de inhoudelijke aspecten van samenwerkende artistieke of pedagogische processen, ondanks

het feit dat er zoveel hedendaagse kunstenaars zijn die participatief werken. (Roberts 2009, 5) Het is bovendien verwarrend dat in het Nederlandse taalgebruik de begrippen ‘participatie’ en ‘samenwerking’ door elkaar worden gebruikt met klaarblijkelijk dezelfde betekenis. Participatie houdt in ‘deelhebben in’, ‘deelnemen aan’, ‘meedoen aan’¹²⁹. De betekenis van samenwerken wordt gedefinieerd als ‘in onderling overleg werken’.¹³⁰ Participeren en samenwerken zijn dus niet synoniem. Vanuit deze begripsduiding kan participatie als meer vrijblijvend worden gezien, waar samenwerken vraagt om een afstemming met een of meerdere anderen. Bovendien heeft de mate en de vorm van participatie te maken met enerzijds de context waarin de participatie of samenwerking tot stand komt en anderzijds met de artistieke identiteit van de kunstenaar. Het vraagt om een nader onderzoek door de kunstenaar naar een doelgerichte vorm van participatie, die recht doet aan de context en zijn eigen kunstenaarsidentiteit. Afhankelijk van de gekozen aanpak kan de vorm en mate van samenwerken tevoren duidelijk afgebakend zijn of tijdens het participatieproces tot stand komen. Participatie kan vanuit deze begripsduiding als paraplubegrip worden gezien bij de gekozen en besproken *casestudies* waaruit vormen van samenwerking voort kunnen komen.

De in Nederland steeds vaker gebruikte term ‘participatieve kunstpraktijken’ kan eveneens verwarrend werken. Bij deze projecten wordt immers niet alleen uitgegaan van ‘deelnemen’ maar ook van ‘samenwerken’ in verschillende vormen. In het document *Kunst in Transitie*¹³¹ (Cleveringa en Van den Bergh 2015) wordt het begrip participatief als volgt omschreven: *Het maakproces betreft burgers en relevante partijen rond een (politiek-)maatschappelijke bekommernis en creëert speelruimte voor een (experimentele) herbemiddeling van onderlinge relaties en beelden*. (Cleveringa en Van den Bergh 2015, 3) In deze beschrijving wordt uitgegaan van burgers in actie, in samenhang met andere actoren. Het duidt op het maken van verbindingen tussen leefwereld en systeemwereld. De werkelijke vorm van participatie die het kan oproepen wordt opengelaten, hetgeen, gezien de eerder aangegeven grote diversiteit en complexiteit van deze kunstpraktijken, als een goede keuze beschouwd kan worden. Participatie wordt daarmee direct in verband gebracht met samenwerken. Ook hier wordt duidelijk dat participatie als paraplubegrip wordt gebruikt. Het kan een uitwerking hebben in verschillende vormen van samenwerken. Bijvoorbeeld in de vorm van co-creatie of co-productie, waarbij kunstenaar en deelnemers op een min of meer gelijkwaardige wijze delen in het uiteindelijke product of de voorstelling en daarmee ook in auteurschap. Desondanks is het de kunstenaar die leidend is en de eindverantwoordelijkheid draagt en daarmee de onmisbare factor is in de kunstpraktijk.

In de Engelstalige literatuur worden in het kader van participatieve kunstpraktijken vaak de termen *cooperation* en *collaboration* gebruikt. *Cooperation* is te vertalen in ‘sa-

¹²⁹ www.vandale.nl/opzoeken?pattern=participeren&lang=nn

¹³⁰ www.vandale.nl/opzoeken?pattern=samenwerken&lang=nn

¹³¹ Het document *Kunst in Transitie* is opgesteld in 2014 door een Nederlandse en een Vlaamse organisatie, CAL-XL en Demos, naar aanleiding van het gezamenlijke project dat de impact onderzocht van participatieve kunstprojecten op maatschappelijke ontwikkeling in de Scheldemondregio.

menwerken' of 'medewerking verlenen'. *Collaboration*, in het Nederlands vertaald *collaboratie*, heeft in ons land sedert de Tweede Wereldoorlog een negatieve klank. Om die reden wordt de term hier tot op heden vermeden. De Amerikaanse kunstcriticus Finkelpearl (Finkelpearl 2013) prefereert voor de aanduiding van de samenwerking tussen kunstenaars en deelnemers de term *social cooperation* boven *social collaboration*. *Collaboration* houdt voor hem in een gedeeld initiatief tussen kunstenaar en participanten en co-auteurschap vanaf het begin tot het eind van de kunstpraktijk. Hij constateert dat dit voor de door hem beschreven kunstpraktijken niet het geval is.¹³² De omschrijving van Finkelpearl duidt op wat tegenwoordig co-creatie of coproductie wordt genoemd en wat meer inhoudt dan samenwerken.

Ook uit de in dit onderzoek geanalyseerde *casestudies* wordt de verscheidenheid in participatievormen duidelijk. In algemene zin kan de participatie naar Finkelpearl omschreven worden als *social cooperation*, sociaal coöperatief. In vier van de vijf kunstpraktijken is namelijk geen sprake van *collaboration* zoals bedoeld door Finkelpearl, namelijk een gedeeld initiatief en co-auteurschap van begin tot eind. De kunstpraktijk 'OpTrek Binckhorst' is de enige *casestudy* waar een vorm van co-auteurschap is terug te vinden. Het is echter de kunstenaar die hier het initiatief heeft genomen, waar later de ondernemers zich bij hebben aangesloten. In de huidige fase kan dus gesproken worden van *social collaboration*.

De *casestudies* laten echter nog meer vormen van participatie zien die een nadere analyse nodig maken.

Wat kan geconcludeerd worden uit de participatie van beiden? Welke overeenkomsten en verschillen zijn te onderscheiden? Wat houdt de sociale coöperatie in deze vijf verschillende kunstpraktijken in en waar is deze van afhankelijk?

Participatie en deelnemer

In de twee onderstaande schema's wordt de participatie van de deelnemers en de kunstenaars in kaart gebracht. Uit de beschrijvingen van de onderzochte *casestudies* is duidelijk geworden dat er sprake is van participatie van deelnemers bij ofwel de inhoud ofwel de uitvoering van de kunstpraktijk en bij enkele praktijken bij beide aspecten. Ook de mate van participatie blijkt per kunstpraktijk te verschillen: van 'hoge' tot 'lage of geen' participatie van deelnemers bij zowel de inhoud als de uitvoering. Onder 'hoge' participatie versta ik dat deelnemers een belangrijke en bepalende rol hebben bij het betreffende onderdeel en onder 'lage of geen' participatie dat er geen sprake is van participatie is of dat deze te minimaal is om van belang of bepalend te kunnen zijn. Om ook verschillen in hoog of laag aan te geven, is het kruisje links in het vak gezet bij een hoge mate van en aan de rechterzijde voor een mindere mate van participeren.

¹³² In zijn boek *What we Made, Conversations on Art and Social Cooperation* (2013) geeft Tom Finkelpearl naast de hier genoemde reden nog een reden aan voor de term *social cooperation*: hij situeert *social cooperation* in deze praktijken in *the intellectual zone of human cooperation*. Hij verwijst daarbij naar de vele onderzoeken, waaruit naar voren komt dat, hoewel menselijke wezens 'are territorial and aggressive animals, many in these fields are beginning to understand in what ways we are also hypercooperative species.' (Rooney 2014, 6)

Participatie en deelnemer					
Kunstpraktijk	Type kunstpraktijk	Inhoud Hoge participatie deelnemers	Inhoud Lage/geen participatie deelnemers	Uitvoering Hoge participatie deelnemers	Uitvoering Lage /geen participatie deelnemers
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht		X	X	
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht	X		X	
'Noorderling'	Objectgericht en procesgericht	X			X
'Wandschappen/DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht	X		X	
'OpTrek Binckhorst'	Procesgericht en objectgericht	X		X	

Tabel 4.3 Classificatie kunstpraktijken en deelnemersparticipatie

Uit het schema komen een aantal overeenkomsten en verschillen in participatie naar voren.

Bij de *casestudies* 'Groeten van Geerweg' en 'Noorderling' zijn burgers door de kunstenaars bevestigd over hun ervaringen en belevingen in relatie tot de wijk of het gebied waar ze leven. Bij **Wandschappen/DNA Charlois** worden de wijkbewoners van diverse culturele achtergronden bevestigd over typerende ambachtelijke producten, gerelateerd aan hun culturele achtergrond.

Deze vorm van participeren bestaat dus uit het informeren van de kunstenaar door betrokken burgers, over hun ervaringen met en in hun leefomgeving, of vanuit hun culturele achtergrond. De informatie is voor de kunstenaars noodzakelijk voor het vormgeven van de inhoud van het uiteindelijke resultaat, het product.

In tegenstelling tot 'Noorderling', waar de participatie van bewoners zich beperkt tot het delen van verhalen, worden bij 'Groeten van Geerweg' de wijkbewoners door de kunstenaar meegevoerd in een proces van coproduceren. Met de kunstenaar delen ze de verantwoordelijkheid in de besluitvorming over de inhoud van de theatertour en bovendien ten aanzien van de productie en uitvoering. Het auteurschap van de tour is daardoor evenzeer toe te wijzen aan de wijkbewoners als aan de kunstenaar.

In 'OpTrek Binckhorst' wordt de ondernemers, gaande het proces, een steeds nadrukkelijker rol toebedeeld. De kunstenaar is het proces gestart met het bevragen

van een aantal ondernemers naar ervaringen, kansen en kwaliteiten van henzelf en het gebied, wat heeft geresulteerd in het vormen van een netwerk. De participatie van de ondernemers vanuit het netwerk krijgt steeds de vorm van co-creëren en coproduceren, met gedeelde verantwoordelijkheid en auteurschap. De vergelijking kan gemaakt worden met het 'gooien van een steen in de vijver', die steeds grotere kringen in het water teweegbrengt.

Bij **'Stof tot Nadenken'** is sprake van twee groepen deelnemers. De door omwonenden, kerkgangers en toeristen gedeelde verhalen en anekdotes over de kerk zijn door stadsdichter Anna Enquist samengevat in een gedicht van 118 woorden. Het wordt door de kunstenaar als bron gebruikt voor het ontwerp. De individuele verhalen komen daarin niet zichtbaar terug. De tweede groep deelnemers wordt pas in de laatste fase van het proces geworven. De participatie van deze deelnemers bestaat uit borduren van de door de kunstenaar bedachte en ontworpen details op de stoelzittingen. De borduursters bepalen de plaats en kleur van de details. In deze laatste fase van het productieproces **'Stof tot Nadenken'** kan gesproken worden van een vorm van coproductie. Wat deze vorm van participeren bijzonder maakt, is dat het de deelnemers zijn die de persoonlijke en unieke betekenis aan het uit honderdachtien stoelen bestaande kunstwerk geven, door de hand-geborduurde details. Daarmee kunnen ze als medeauteurs worden aangemerkt.

Concluderend kan gesteld worden dat sociaal-maatschappelijke of procesgerichte kunstpraktijken een hoge participatie hebben bij de inhoud én de uitvoering. Bij de meer kunst- of objectgerichte kunstpraktijken valt op dat deze niet altijd een lage deelnemersparticipatie hoeven in te inhouden, wel dat er vaak sprake is van ofwel participatie bij de inhoud ofwel bij de uitvoering en dat de participatie bovendien beperkt is tot een door de kunstenaar duidelijk afgebakende vrije ruimte.

De meeste objectgerichte kunstpraktijken laten een matige tot hoge participatie zien van deelnemers bij de inhoud of de uitvoering. Bij **'Stof tot Nadenken'**, is er nauwelijks tot geen sprake van deelnemersparticipatie bij de inhoud, maar wel bij de uitvoering, bij **'Noorderling'** is het tegenovergestelde het geval. De wijkbewoners vervullen bij de uitvoering slechts de rol van toeschouwer, afgezien van degenen die voor de uitvoering een ruimte ter beschikking hebben gesteld.

Bij **Wandschappen/DNA Charlois** kunnen we participatie van deelnemers bij zowel de inhoud als bij de uitvoering terugzien. Het laatste is afhankelijk van de aanwezige ambachtelijke vaardigheden bij de deelnemers.

De hoge participatie van de deelnemers bij vier van de vijf kunstpraktijken is dus te herleiden tot een inbreng bij de inhoud met als uitzondering **'Stof tot Nadenken'** of bij een (door de kunstenaar afgebakend) deel van de uitvoering met **'Noorderling'** als uitzondering. Beide uitzonderingen zijn productgerichte kunstpraktijken.

Uit de analyse van de *casestudies* wordt bovendien duidelijk dat de inbreng van de deelnemers noodzakelijk is voor de kunstenaar om de kunstpraktijk tot stand te

brengen. Dat kan de inhoud of de uitvoering betreffen, maar ook beide aspecten. Een betekenisvolle verbinding met de deelnemers is voorwaardelijk voor de kunstenaar om diepgaande verbindingen te maken met de gehele context. Hoe verhoudt zich dat met de participatie van de kunstenaar in de kunstpraktijk?

Participatie en kunstenaar

In onderstaand schema met betrekking tot de participatie van de kunstenaar, wordt eveneens onderscheid gemaakt tussen participatie bij de inhoud en bij de uitvoering.

Kunstpraktijken en participatie kunstenaar					
Kunstpraktijk	Type kunstpraktijk	Inhoud Hoge participatie kunstenaar	Inhoud Lage/geen participatie kunstenaar	Uitvoering Hoge participatie kunstenaar	Uitvoering Lage /geen participatie kunstenaar
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht	○			○
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht		○		○
'Noorderling'	Objectgericht en procesgericht	○		○	
'Wandschappen/ DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht	○		○	
'OpTrek Binckhorst'	Procesgericht en objectgericht	○		○	

Tabel 4.4 Classificatie kunstpraktijken en kunstenaarsparticipatie

Het schema laat voornamelijk bij de objectgerichte participatieve kunstpraktijken een hoge participatie van de kunstenaar zien bij zowel de inhoud als de uitvoering van de kunstpraktijk. Dit is in lijn met de eerdergenoemde constatering dat kunstenaars weliswaar ruimte bieden aan deelnemers, maar zelf een bepalende rol willen aanhouden. Het houdt verband met het 'auteurschap' van de kunstenaar en de eindverantwoordelijkheid voor het uiteindelijke product, het kunstwerk. De rol van de kunstenaar is bij beide vormen van inbreng bepalend, leidend en controlerend. Bij **'Stof tot Nadenken'**, de meest objectgerichte kunstpraktijk, valt op dat de participatie van de kunstenaar bij de uitvoering laag is en als 'faciliterend' kan worden aangemerkt. Dat is direct in verband te brengen met de zorgvuldig afgebakende vrije

'werkruimte' die de kunstenaar bij de uitvoering van het borduurwerk heeft ingesteld. In deze vrije ruimte is de rol van de kunstenaar coachend en faciliterend. Participatie van deelnemers betekent dus niet dat de kunstenaar zich afzijdig houdt. De betrokkenheid van de kunstenaar bij het gehele proces blijft hoog. Dat zien we terug in het kerkatelier waar de deelnemers, onder begeleiding en toezicht van de kunstenaar, de borduurwerkzaamheden verrichten. De kunstenaar vervult de rol van expert die de deelnemers motiveert en ondersteunt.

Bij **'Noorderling'** zijn de kunstenaars sterk betrokken bij de inhoud van hun muziektheatervoorstelling. De voorstelling wordt in haar geheel door henzelf samengesteld en uitgevoerd. De rol van de deelnemers is beperkt tot het delen van verhalen en anekdotes met de kunstenaars. Desondanks weten de kunstenaars die 'vrije ruimte' betekenisvol te maken voor deelnemende burgers in de vorm van liedjes en kleine voorstellingen als reactie op de persoonlijke verhalen en als opmaat voor de eindvoorstelling.

Ook bij **'Wandschappen/DNA Charlois'** is de rol van de kunstenaars bepalend voor de kunstpraktijk en de 'vrije ruimte' daarbinnen. Van den Baar geeft aan dat zijn voorstellend vermogen groot is betreffende het verloop van de kunstpraktijk. Hij weet goed in te schatten hoe de vrije ruimte aantrekkelijk en betekenisvol te maken voor de deelnemers, zonder dat het kunstwerk aan kwaliteit inboet. Een goed voorbeeld bij 'Truien van Loes' is de inzet van ruim driehonderd wijkbewoners die met het dragen van een van de truien een bijdrage leverden aan de *flashmob*.¹³³

Bij de meer procesgerichte kunstpraktijken **'OpTrek Binckhorst'**, en met name **'Groeten van Geerweg'**, zien we een geringere vorm van participatie van de kunstenaar bij zowel inhoud als uitvoering. Bij deze *casestudies* worden de deelnemers nadrukkelijk als medeauteur en als medeverantwoordelijke gezien van de kunstpraktijk.

Bij de casus **'OpTrek Binckhorst'** is de participatie van de kunstenaar in de beginfase hoog, maar wordt in de loop van het proces waar mogelijk, overgedragen aan de ondernemers. Na de beginfase van kennis maken en netwerken formeren, werkt de kunstenaar doelbewust aan een duidelijke rol voor de ondernemers in het gehele proces. Ze vraagt hen, op grond van hun persoonlijke specifieke kwaliteiten, medewerking te verlenen aan ontwikkelen en uitvoeren van specifiek projecten en activiteiten. Op deze wijze dragen ze medeverantwoordelijkheid voor de organische ontwikkeling. De kunstenaar houdt als *urban catalyst* het overzicht, maar zet zich voornamelijk in voor innovatieve projecten die nieuwe beleidsrichtingen tonen en onderstrepen. In die zin blijft haar participatie hoog.

Bij de sociaal maatschappelijk gerichte kunstpraktijk **'Groeten van Geerweg'** lijkt sprake te zijn van een lage participatie van de kunstenaar bij zowel de inhoud als bij de uitvoering. De kunstenaar blijkt echter, mede door het toepassen van de kritische dialoog, de begeleiding zodanig te hebben ingezet, dat deelnemers de ervaring hebben hun eigen proces en product vorm te hebben gegeven. Het proces dat de deelnemers doormaken staat bij de kunstenaar voorop. Deze werkwijze sluit naadloos aan op de

¹³³ De *flashmob* werd gemaakt als een eerbetoon aan de maakster van de truien, Loes Veenstra.

geformuleerde doelstelling voor deze kunstpraktijk, namelijk het bevorderen van de sociale cohesie in de Geerwegbuurt.

Concluderend kunnen we stellen dat bij alle kunstpraktijken de kunstenaar in meer of mindere mate verantwoordelijkheid geeft aan de deelnemers, maar zelf eindverantwoordelijk blijft. De manier waarop de kunstenaars de verantwoordelijkheid delen, verschilt per type kunstpraktijk en per kunstenaar. De kunstenaars van de productgerichte kunstpraktijken blijken het meest bepalend te zijn, wat ook duidelijk naar voren komt bij de afbakening van de 'vrije ruimte' voor de deelnemers.

In alle kunstpraktijken is sprake van een vorm van co-creatie en/of coproductie, en van een vorm van medeauteurschap.

De participatie van kunstenaar en deelnemers

Om overzicht en duidelijkheid te scheppen, zijn de schema's met de participatieve inbreng van kunstenaars en deelnemers in onderstaand schema samengevoegd.

Bij de objectgerichte kunstpraktijken zien we bij **'Stof tot Nadenken'** een hoge inbreng van de kunstenaar bij de inhoud en laag bij de uitvoering. Het omgekeerde zien we bij de deelnemers. Zoals eerder aangegeven, houdt dit verband met de visie van de kunstenaar die bepalend is voor het afbakenen van de deelnemersparticipatie. In eerste instantie is het opmerkelijk dat amateur-deelnemers bij een dergelijke sterk objectgerichte kunstpraktijk een bepalende rol vervullen in de uitvoeringsfase. Met het borduren van de details maken de achtendertig borduursters iedere stoel tot een persoonlijk kunstwerk. In tweede instantie wordt duidelijk dat de borduursters een dienende, uitvoerende rol is toebedeeld. De kunstenaar heeft zelf alle ontwerpen verzorgd en daarmee de inhoud en vorm van het kunstwerk bepaald. De laatste hand laat ze over aan borduursters. Op deze wijze wordt het borduren van details voor hen een betekenisvolle invulling van de geringe vrije ruimte. Voor de kunstenaar leveren ze hiermee, gezien de omvang en tijdsinvestering, een onmisbare bijdrage aan de kunstpraktijk in de vorm van coproductie. Het product is voor de kunstenaar belangrijker dan het proces. **Vrugt** geeft wel aan dat het proces steeds belangrijker wordt bij haar kunstpraktijken.

Bij de procesgerichte kunstpraktijk **'Groeten van Geerweg'** wordt duidelijk dat de deelnemers in hoge mate participeren in zowel de inhoud als de uitvoering. De kunstenaar stelt zichzelf op de achtergrond maar blijft eindverantwoordelijk. Zoals eerder aangegeven is hier sprake van een vorm van co-creatie en coproductie. Deze participatievorm kan direct in verband gebracht worden met de doelstelling van deze kunstpraktijk, namelijk bewoners weer verbinden met elkaar en met de omgeving. Voor de kunstenaar is het proces belangrijker dan het product.

Bij de meer object- dan procesgerichte kunstpraktijk **'Noorderling'** hebben de deelnemende wijkbewoners een cruciale rol ten aanzien van de inhoud. De kunstenaars

zijn echter de ‘vertalers’ van deze verhalen naar een overstijgende en betekenisvolle voorstelling. Zowel kunstenaars als deelnemers hebben dus een hoge inhoudelijke inbreng en vullen elkaar aan. Vanwege artistieke en kwaliteitsoverwegingen is de uitvoering volledig in handen van de theatermakers. De professionele kwaliteit van het product is voor hen onlosmakelijk verbonden met het beoogde proces van de deelnemers. Bij de object- en procesgerichte kunstprojecten van Wandschappen worden de kunstpraktijken bedacht door de kunstenaars. Deelnemers worden alleen betrokken bij de uitvoering, die wordt vastgelegd in de vastgelegde ‘vrije ruimte’. Bij ‘DNA Charlois’ is het uitgangspunt de diverse culturen te bevragen op specifieke producten uit hun cultuur, en op basis van deze informatie nieuwe designproducten te (laten) ontwerpen en produceren door kunstenaars, designers en deelnemers. De deelnemers zijn hier medebepalend voor de inhoud en worden, waar mogelijk, eveneens nauw betrokken bij de productie. De nadruk ligt op artistiek en ambachtelijk hoogwaardige producten als voorwaarde voor het deelnemersproces.

Bij de proces- en objectgerichte kunstpraktijk ‘OpTrek Binckhorst’ wordt een gelijkwaardigheid in inbreng en uitvoering zichtbaar. De kunstenaar heeft een bepalende rol bij het ontwerpen van het organische concept voor de ontwikkeling van deze kunstpraktijk met een belangrijke inbreng van de deelnemende ondernemers. Bij de uitvoering worden de deelnemende ondernemers nauw betrokken met inzet van hun specifieke kwaliteiten.

Kunstpraktijken en participatie kunstenaars en deelnemers					
Kunstpraktijk	Type kunstpraktijk	Inhoud	Inhoud	Uitvoering	Uitvoering
		Hoge participatie	Lage/geen participatie	Hoge participatie	Lage /geen participatie
		Kunstenaars 0 Deelnemers x	Kunstenaars 0 Deelnemers x	Kunstenaars 0 Deelnemers x	Kunstenaars 0 Deelnemers x
‘Stof tot Nadenken’	Objectgericht	○	✕	✕	○
‘Groeten van Geerweg’	Procesgericht	✕	○	✕	○
‘Noorderling’	Objectgericht en procesgericht	✕ ○		○	✕
‘Wandschappen/ DNA Charlois’	Objectgericht en procesgericht	○ ✕		✕ ○	
‘OpTrek Binckhorst’	Procesgericht en objectgericht	○ ✕		✕ ○	

Tabel 4.5 Classificatie kunstpraktijken en participatie kunstenaars en deelnemers

Bij alle kunstpraktijken is sprake van een vorm van coproductie en ook co-auteurschap. Bij de procesgerichte kunstpraktijken zijn beide aspecten het meest nadrukkelijk aanwezig. Ook kan bij deze praktijken gesproken worden van een vorm van co-creatie, in tegenstelling tot de objectgerichte kunstpraktijken. Ondanks de verschillen in de vorm en mate van de participatie blijkt dat bij alle kunstpraktijken sprake is van een vorm van gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en deelnemers.

Toelichting tabel 4.5: de x en o zijn links, midden of rechts in het vak geplaatst om aan te geven dat het om een zeer hoge of lage, een middelmatige hoge of lage of de minst hoge of lage vorm van participatie gaat.

Typeringen van kunstpraktijken bekeken vanuit vormen van samenwerking

Onder het overkoepelende begrip *participatie* komt uit de *casestudies* een aantal vormen van samenwerking naar voren tussen kunstenaar en deelnemers. Van door de kunstenaar ontwikkelde kunstpraktijken met een afgebakende inbreng van de deelnemers in een vastgelegde ‘vrije ruimte’, tot de kunstpraktijken waar de kunstenaar zich bij het tot stand komen van zowel het proces als het product, laat leiden door de inbreng van deelnemers.

Finkelpearl komt tot een gelijkwaardige conclusie. Hij concludeert dat uit recente publicaties het onderscheid naar voren komt tussen projecten die ontworpen zijn door kunstenaars en projecten die gecreëerd worden door dialoog en collaboratie. (Finkelpearl 2013, 4) Kunsthistoricus Grant Kester maakt onderscheid tussen projecten gebaseerd op *scripted encounters*, en daartegenover projecten gebaseerd op *dialogical collaboration*. Vrij vertaald gaat het bij het eerste type om ‘vastgelegde ontmoetingen’. Daarmee worden die praktijken bedoeld, waar het eindresultaat, en de mate van invloed van de deelnemers, volledig bepaald zijn door de kunstenaar in tegenstelling tot het tweede type waar het om samenwerking gaat die in dialoog tussen kunstenaar en deelnemers tot stand komt. (Finkelpearl 2013, 4)

Bishop onderscheidt enerzijds *authored collaboration* en anderzijds *de-authorized dialogical collaboration*. Bij de eerste term is sprake van een kunstpraktijk waar samenwerking tevoren is vastgelegd door de kunstenaar en die de deelnemers door een interventie moet prikkelen of zelfs ontwrichtend moet zijn. Bij *de-authorized dialogical collaboration* komt de samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers in een creatieve dialoog tot stand, waarbij sprake is van een schijnbaar gelijkwaardige positie. (Finkelpearl 2013; Bishop 2006, 11) In grote lijnen komen de typering van beide critici overeen. Bishop benadrukt bij de *authored collaboration* het prikkelende of ontwrichtende als belangrijk kenmerk, terwijl Kester bij *scripted encounters* meer de nadruk legt op de ontmoeting. Het laatste is van toepassing bij het in dit proefschrift onderzochte type kunstpraktijken, al gaat het om meer dan alleen de ontmoeting. Om die reden zal deze term worden gebruikt, naast de term *de-authorized dialogical collaboration* van Bishop,

waar de andere positie van de kunstenaar nadrukkelijker naar voren komt. Het hantieren van definiërende begrippen blijkt niet gemakkelijk. Kester maakt hierover terecht een kritische kanttekening door op te merken dat het bij deze begrippen generalisaties betreft en hij het om die reden zinvoller acht om het spectrum van een activiteit te beschrijven dan om een scheidingslijn te trekken tussen kunstpraktijken. (Finkelpearl 2013) In onderstaande analyse worden de begrippen dan ook voornamelijk gebruikt om de verschillen in participatie tussen de kunstpraktijken aan te tonen.

Uit **'Stof tot Nadenken'**, **'Noorderling'** en de kunstpraktijken van **Wandschappen / DNA Charlois** wordt duidelijk dat de kunstenaars van de objectgerichte kunstpraktijken de inbreng van de participanten tevoren bepalen en nadrukkelijk tot een specifieke 'vrije ruimte' beperken. Dat is in overeenstemming met de artistieke identiteit van de kunstenaar. Het is eveneens in lijn met de eerdere constatering dat veel kunstenaars zorg willen dragen voor de begeleiding en de controle willen hebben over het uiteindelijke resultaat. Daaraan verbinden ze immers als kunstenaar hun naam en dragen ze de eindverantwoordelijkheid. De drie genoemde *casestudies* komen overeen met Kester's *scripted encounter* model. De kunstpraktijk is door de kunstenaar in gang gezet met een vooraf bepaalde 'ontmoeting'. (Finkelpearl 2013, 4)

'Groeten van Geerweg' en **'OpTrek Binckhorst'** komen overeen met de samenwerkingsvorm *de-authorized dialogical collaboration*. Bij beide *casestudies* wordt duidelijk dat de samenwerking gelijkwaardig is en door het aangaan van de dialoog tot stand komt. De deelnemers krijgen een stem in de ontwikkeling en uitvoering. Alhoewel er sprake is van gedeelde verantwoordelijkheid, blijft de kunstenaar eindverantwoordelijk. Bij deze vorm van participatieve kunstpraktijken is sprake van empowerment.

Finkelpearl beziet de samenwerkingsvormen vanuit het perspectief van de kunstenaar, die ofwel sterk bepalend is en de inbreng van deelnemers helder afbakt, ofwel het proces en product in dialoog met de deelnemers vaststelt. Onderzoeker Vera John-Steiner formuleert vormen van samenwerking bezien vanuit de deelnemers. Ze onderscheidt de vormen *complementary collaboration* en *integrative collaboration* (John-Steiner 2000, 110, in Roberts 2009, 38) Er is sprake van *complementary collaboration*, wanneer elke deelnemer met zijn of haar specifieke opleiding, vaardigheden en persoonlijke kwaliteit een bijdrage levert aan de productie van het uiteindelijke kunstwerk. Deze vorm van samenwerken zien we terug in de *casestudy* **'OpTrek Binckhorst'**, waar de deelnemende ondernemers vanuit hun specifieke kennis en kwaliteiten een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van het gebied en bij **'Groeten van Geerweg'**. John-Steiner spreekt van *integrative collaboration* als de participanten een gedeelde visie ontwikkelen en streven naar een gezamenlijke stem (John-Steiner 2000, 110, in Roberts 2009, 38) Dit komt eveneens tot uitdrukking bij de *casestudy* **'OpTrek Binckhorst'**, waar kunstenaar Lindemann met de betrokken ondernemers een gezamenlijke visie op het gebied heeft ontwikkeld en de aanpak om die uit te dragen. Bij **'Groeten van Geerweg'** is het de belangrijkste doelstelling om de wijkbewoners weer een gezamenlijke trots op de wijk te laten uitstralen. De kunstenaar vormt met de deelnemers

een tijdelijke *community of practice* die een gezamenlijke visie over de wijk ontwikkelt. Die gezamenlijke visie komt tot uitdrukking in de door de buurtbewoners zelf onder begeleiding van de kunstenaar ontwikkelde wijktoer, waarin ze zelf een aandeel hebben en die bovendien door henzelf gepresenteerd wordt. Daarvoor worden de specifieke kwaliteiten van de participerende wijkbewoners ingezet. Deze twee voorbeelden laten zien dat er in één kunstpraktijk sprake kan zijn van zowel een *complementary* als *integrative collaboration*. In dit onderzoek betreft het vooral de procesgerichte kunstpraktijken waarbij sprake is van de gecombineerde samenwerking.

Bij de objectgerichte kunstpraktijk **'Stof tot Nadenken'** vindt de samenwerking op een andere wijze plaats. De deelnemers committeren zich aan de visie en het ontwerp van de kunstenaar en voeren de gedetailleerde borduuroopdracht volgens de gegeven instructies uit. Bij deze kunstpraktijk is sprake van een zogenaamde *collaboration of convenience*. (Roberts 2009, 37) Ook deze vorm van samenwerken wordt vanuit het perspectief van de kunstenaar gezien. Van een dergelijke vorm van 'doelgerichte samenwerking' is sprake bij het ontbreken van technische expertise bij de kunstenaar, of wanneer de schaal of het concept van het werk het noodzakelijk maakt, dat een aantal mensen voor de productie moet samenwerken. In het geval van **'Stof tot Nadenken'** is het noodzakelijk voor de kunstenaar om met een groep borduursters samen te werken, om de honderdachtien stoelzittingen in een beperkte tijd te kunnen voorzien van met de hand geborduurde details. Het lijkt de kunstenaar echter niet alleen maar te doen om de doelgerichtheid. De achtendertig borduursters onderstrepen met hun borduurwerk namelijk de verbinding van de Oude Kerk met de omgeving. Ook streeft de kunstenaar een educatief doel na: het onder de aandacht te brengen en weer in gebruik nemen van de Lunéville-techniek.

Bij **'DNA Charlois'**, onderdeel van **Wandschappen** zou eveneens gesproken kunnen worden van een *collaboration of convenience*, wanneer de producten met een traditionele, specifieke ambachtelijke achtergrond vanuit de diverse culturen vervaardigd worden. Het gaat daarbij niet alleen maar om *convenience*. Voor **Wandschappen** is het leveren van een bijdrage aan de werkgelegenheid van de wijk eveneens een belangrijk doel.

'Noorderling' is de enige *casestudy* waarbij geen sprake is van een van de drie genoemde samenwerkingsverbanden pur sang, al lijken er overeenkomsten met *collaboration of convenience*. Er is immers sprake van een 'doelgerichte samenwerking' met de wijkbewoners om door middel van hun verhalen en ervaringen het DNA van de wijk te kunnen ontrafelen.

Samenwerkingsverbanden kunnen dus vanuit het perspectief van de kunstenaar of van de deelnemer gezien worden. Uit de analyse kan geconcludeerd worden dat bij productgerichte participatieve kunstpraktijken met een lagere participatie van deelnemers vaker sprake zal zijn van *collaboration of convenience*. Dat vloeit voort uit de

Kunstpraktijken en participatievormen kunstenaars en deelnemers						
Kunstpraktijk	Type kunstpraktijk	Inhoud Hoge participatie	Inhoud Lage/geen participatie	Uitvoering Hoge participatie	Uitvoering Lage/geen participatie	Vorm van participatie
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht	Deelnemers 0 O	Deelnemers x X	Deelnemers 0 X	Deelnemers x O	Integr SE CoC
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht	X	O	X	O	Compl Integr De-auth
'Noorderling'	Objectgericht en procesgericht	X O		O	X	Compl SE
'Wandschappen/DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht	O X		X O		Compl SE Integr
'Optrek Binckhorst'	Procesgericht en objectgericht	O X		X O		Compl De-auth Integr

Tabel 4.6 Classificatie kunstpraktijken en participatievormen kunstenaars en deelnemers

Toelichting afkortingen:

SE = Scripted Encounter;

De-auth = de-authorized dialogical co-operation;

CoC = Collaboration of Convenience;

Compl = Complementary collaboration;

Integr = Integrative collaboration.

sterke betrokkenheid en bemoeienis van de kunstenaar gericht op het kunstwerk als eindproduct. *Complementary* en *integrative collaboration* blijken meer gerelateerd aan de procesgerichte kunstpraktijken, waar deelnemers een bepalende rol hebben bij de inhoud en de uitvoering. Zij vormen het subject van de kunstpraktijk.

Uit de analyse van participatie en participatievormen wordt eveneens duidelijk dat zowel de kunstenaarsidentiteit als de persoonlijke identiteit van de kunstenaar van invloed zijn op de uiteindelijke vorm van participatie in de betreffende kunstpraktijk. Het roept de vraag op wat de redenen zijn voor kunstenaars om participatief te werken en welke invloed dat heeft op hun participatieve kunstpraktijken.

4.4 De kunstenaar en de keuze voor participatief werken

De bevroegde kunstenaars in mijn onderzoek geven verschillende redenen aan waarom ze participatief werken.¹³⁴ Uit de gegeven antwoorden blijkt duidelijk het *commitment* ten aanzien van het beroep, dat tijdens de opleiding of kort daarna is aangegaan.

De hoofdreden blijkt voor hen altijd de behoefte om samen te werken met 'mensen in de samenleving'. De kunstenaar koppelt daaraan zijn eigen doelstellingen. **Sara Vrugt** geeft bijvoorbeeld aan geïnteresseerd te zijn in het communicatieproces tussen mensen: hoe we als mensen naar elkaar kijken en met elkaar omgaan. Het is het thema waar ze in haar autonome kunst en participatieve kunstpraktijken aan werkt.

Participatief werken blijkt een persoonlijke passie van de onderzochte kunstenaars te zijn en een bijna natuurlijke attitude. In de interviews tonen alle kunstenaars overduidelijk aan dat ze zich 'in hun element' voelen in hun betrokkenheid met de samenleving. Die betrokkenheid levert hen energie en input op voor hun kunstenaarspraktijk en kenmerkt zich door zowel een artistieke als morele noodzakelijkheid. Ze tonen aan niet met de rug naar de samenleving te willen staan, maar juist daarmee verbonden te willen zijn.

Al gedurende haar opleiding Modevormgeving toont **Vrugt** haar maatschappelijk bewustzijn. Ze is niet zozeer gericht op het maken van mode als wel op het gebruikmaken van mode om maatschappelijke fenomenen te laten zien.

[...] Ik zat op de kunstacademie in Den Haag en studeerde Mode en Textiel. Elk jaar was ik in een soort innerlijke strijd, zo van waarom studeer je in godsnaam mode? Ga iets doen om de wereld te redden en niet zoiets subtiels 'kleertjes maken'. Ik vond het echt belachelijk af en toe. Maar omdat ik mode benaderde als een soort conceptuele kleding om een verhaal te vertellen, kwam ik er toch ieder jaar wel weer uit en maakte ik een collectie om dat verhaal te vertellen. (k1)

¹³⁴ Bron: interviews met de kunstenaars van de onderzochte casestudies.

Het vertellen van het verhaal speelt bij haar werk dus een belangrijke rol. Ze werkt met haar participatieve kunstpraktijken vaak in buurten. *Dus ja, ik maak geëngageerde buurtkunst.* (k1)

Ze benadrukt dat ze daarbij trouw blijft aan haar kunstenaarsidentiteit:

[...] Kijk ik hou van groots en meeslepend. Dus ik maak mijn projecten in eerste instantie niet voor de mensen, zodat de mensen die meedoen iets te doen hebben, iets leuks, en er beter van worden. Dat is een bijeffect en inmiddels een belangrijk bijeffect, maar nog steeds niet het eerste uitgangspunt. Mijn eerste uitgangspunt is dat ik een mooi werk wil maken. En dat dat vaak, uiteindelijk niet kan zonder de input van al die mensen, dat is eigenlijk pas de volgende stap. (k1)

Theatermaker **Marjet Roerink** heeft altijd de behoefte gehad om te werken met mensen in een 'vergeten' doelgroep, mensen die van nature niet in de aandacht staan. Bij deze kunstenaar komt nadrukkelijk haar empathie en compassie met de 'underdog' naar voren en het geloof in *empowerment* van mensen.

[...] Ik geloof dat ieder mens een bijzonder verhaal en een talent heeft. Ieder mens heeft ergens een kracht en dat is wat ik al van jongs af aan geloof. Ik betrek ze bij activiteiten op een wijze die bij hen past en op een manier dat het die mensen een spotje geeft. Ik geef ze een spotje op datgene wat hen bijzonder maakt. En daarmee vergroot ik het zelfvertrouwen, geef ik mensen kracht. (k2)

Sabrina Lindemann ('OpTrek Binckhorst') had tijdens haar academiëtijd al de wens om met mensen samen te werken. Er ontbrak echter nog een duidelijk beeld van de mogelijkheden. De eyeopener kwam na haar afstuderen als beeldend kunstenaar in 1997. Ze kwam in aanraking met een Braziliaanse en een Zwitserse kunstenaar die in Brazilië met hun projecten aantoonbaar invloed wisten uit te oefenen op de samenleving. Het bracht haar het besef,

[...] dat een kunstenaar kennelijk de kracht heeft bepaalde leemtes binnen de macht te kunnen innemen of daarin te komen om een bepaalde boodschap over te brengen. (k7)

Dit inzicht was voor haar het beslissende moment om zich te gaan richten op participatieve kunstpraktijken.

De interesse van **Ivo van den Baar** (Wandschappen) is vanaf zijn academiëtijd (begin 1980) puur inhoudelijk gericht: *Kan een kunstenaar iets betekenen voor zijn omgeving?* Die interesse is versterkt toen hij zich rond 1980 in Charlois vestigde. De toenmalige wethouder bedong dat kunstenaars zich zouden inzetten voor de wijk in ruil voor betaalbare atelieruimtes. Als embedded kunstenaar is Van den Baar onderdeel van de wijk en zeer geïnteresseerd in en betrokken bij wat er in Charlois gaande is. Het levert

hem de onderwerpen voor zijn autonome kunstprojecten, maar ook voor participatieve kunstpraktijken. Hij formuleert het als volgt: *Kunst is een fundamenteel belangrijk onderdeel van de samenleving en moet gezien worden als een bron van onmisbare ideeën om de samenleving op weg te helpen.* (k7)

Voor de kunstenaars van **PS|theater** is het contact met de deelnemers en de mogelijkheid hen een andere kijk op de werkelijkheid te geven, hun belangrijkste drijfveer. Artistiek leider **Pepijn Smit** verwoordt het als volgt:

[...] Het gaat mij om de maatschappelijke waarden. Dat behelst zo ongeveer alle vragen waarvoor ik in ieder geval theater wil maken, om daar een antwoord op te vinden. (k5)

De kunstenaars leggen een meer dan gewone belangstelling en nieuwsgierigheid voor mensen aan de dag in hun onderzoek naar het DNA van de wijk. Ze nestelen zich in de wijk om een duurzame relatie op te bouwen. De opgehaalde persoonlijke verhalen en ervaringen worden vertaald naar voor ieder herkenbare maatschappelijke waarden. Het is de basis voor de theatervoorstelling, waarmee ze de bewoners een spiegel voorhouden.

[...] Maar ik denk dat we met verhalen voelbaar kunnen maken wat de kwetsbaarheid is. Ik vind het als kunstenaar, zeg maar, mijn taak dat blikveld te verruimen, hoe wij als samenleving in elkaar zitten en waar het schuurt, of waar het vraagt naar meer of minder. Maar ook om te zien waardoor, hoe snel vooroordelen zich vormen. (k5)

Participatief werken en de identiteit van de kunstenaar

Uit bovenstaande uitspraken wordt duidelijk dat participatief werken bij de onderzochte kunstenaars vanaf het begin van hun artistieke loopbaan ingebed was in hun kunstenaarsidentiteit. Bij nadere beschouwing van de in de Inleiding opgenomen *Taxonomy of work orientations*¹³⁵ kan worden gesteld dat deze kunstenaars hun werk meer als een roeping en carrière zien dan als een baan en maatschappelijke ladder. Het is hun intentie om door middel van kunst betekenis te geven aan het leven om daarmee een bijdrage te leveren aan de samenleving. Het samenwerken met anderen is daarbij onmisbaar. Bij deze kunstenaars gaat het om hun intrinsieke motivatie.

Een van de meest opvallende aspecten van de hier onderzochte kunstenaars is hun meer dan gewone interesse in en hun gerichtheid op mensen en hun gedrevenheid daaraan betekenis te geven. Voor deze kunstenaars volstaat de individuele kunstpraktijk niet of niet in voldoende mate voor een betekenisvol bestaan als kunstenaar. Zoals **Van den Baar** aangeeft:

¹³⁵ Zie voor het schema: hoofdstuk 1, pag. 22

[...] Ik word gek na een dag schetsen maken. Ik heb het gewoon nodig met anderen te werken. (k6)

Hij doelt daarbij ook op het samenwerken met andere kunstenaars en professionals.

Vrugt voelt na de afronding van een participatieve kunstpraktijk regelmatig de behoefte om alleen te werken. Desondanks is het resultaat toch vaak weer een participatief project. Ze kan kennelijk niet zonder de inbreng van participanten.

Participatief werken betekent een andere manier van werken met andere resultaten. Het vraagt om andere vaardigheden en kwaliteiten van de kunstenaar dan die welke gericht zijn op het artistieke en ambachtelijke proces. Het betreft voornamelijk vaardigheden die te maken hebben met het sociale aspect: contact maken en verbindingen tot stand brengen, samenwerken en communiceren. De kunstenaar moet eveneens in staat zijn om de vele aspecten van participatieve kunstpraktijken te kunnen managen. Het samenwerken met deelnemers en andere actoren houdt ook risico's in voor de kunstenaar. Bij voorbeeld risico's ten aanzien van de kwaliteit van het proces en het eindresultaat of het product.

Welke risico's worden door de ondervraagde kunstenaars zelf gezien of ervaren in hun participatieve kunstpraktijken? Is er sprake van identiteitskwesities die een aanpassing van hun kunstenaarsidentiteit noodzakelijk maken?

Risico's voor de kunstenaar bij participatief werken

Op de vraag naar risico's van participatief werken antwoorden alle ondervraagde kunstenaars dat ze participatief werken niet lastig te vinden. Wel geven ze aan dat er altijd wel 'uitdagende' momenten zijn te benoemen. Voor de drie theatermakers van **PS|theater** geldt bijvoorbeeld dat ze niet zozeer het samenwerken lastig vinden, maar dat ze het als een probleem ervaren hun visie op de artistieke en ambachtelijke kwaliteit met deelnemers te delen. Het lijkt hier voornamelijk het abstractieniveau te betreffen. Het bleek bijvoorbeeld niet eenvoudig om de deelnemers uit te leggen wat 'theater' in kan houden en hoe het ingezet zal worden in de wijk.

Vrugt ziet als risico vooral het kwaliteitsniveau van het uiteindelijke kunstproduct. Over haar lastige momenten bij '**Stof tot Nadenken**' zegt ze:

[...] Ik heb soms al mijn diplomatieke capaciteiten moeten inzetten om mensen af te remmen in hun overmatig enthousiasme en daardoor eigenlijk niet meer kijken naar het geheel. Mensen kunnen vaak, als ze er eenmaal inzitten, geen afstand nemen. (k1)

Het eindresultaat van de kunstpraktijk is niet zoals ze zich die persoonlijk had voorgesteld. In het licht echter van het gehele proces kan ze het naar zichzelf verantwoorden en onderkent ze het betekenisvolle ervan.

[...] Als ik nu elke stoel los bekijk dan zitten er zeker stoelen bij waarvan ik zeg, nou dat had van mij niet zo gehoeven. Maar als ik dan bedenk wat eraan vooraf is gegaan en hoe het tot stand is gekomen, dan kan ik het naar mezelf toe wel verantwoorden. (k1)

Vrugt is zelfbewust over haar kwaliteitsnormen en is zich ervan bewust dat ze daarin een zekere mate van flexibiliteit moet hebben. Desondanks heeft ze door haar perfectionistische instelling moeite met het loslaten van die normen.

Van de theatermakers van **PS|theater** ziet **Smit** als de grootste risico's voor de kunstenaar het delen van verantwoordelijkheid met deelnemers ten aanzien van het eindresultaat en de samenwerking met andere *stakeholders* in het project. In mindere mate ziet hij risico's in de artistieke kwaliteitseisen aan het proces en het product, het samenwerken met mensen met vele visies en het motiveren van mensen om te participeren. **Rian Evers** ziet als risico's de politieke afwegingen die bij een projectopdracht naar voren kunnen komen en het samenwerken met mensen met vele visies.

Het motiveren van mensen om te participeren in de kunstpraktijk ervaart **Tijs Huis** als het meest risicovol voor kunstenaars. De drie theatermakers blijken een wisselend, maar realistisch beeld te hebben van de mogelijke risico's van participatief werken. Uit hun aanpak van participatieve kunstpraktijken komt duidelijk naar voren dat **PS|theater** een veilige weg gekozen heeft door de participatie van de deelnemers te beperken tot het onderzoek naar de 'inhoud' van de wijk. Bij de theatermakers staat het zelf ontwikkelen van een professionele en kwalitatief hoogwaardige muziektheatervoorstelling op de voorgrond. De visie van **PS|theater** heeft als kern het onderzoeken hoe mensen met elkaar samenleven en dit vertalen in artistiek sociale projecten met als bron de verhalen van de mensen. Bij **PS|theater** gaat het duidelijk niet om politiek activisme of paternalistische idealen maar om burgers op een andere manier naar hun samenleven te laten kijken.

Van den Baar benoemt *gentrification* als een van de grootste risico's voor *embedded* kunstenaars zoals hij. Door hun kunstpraktijken ontstaat verbetering en opwaardering van de omgeving met onder andere huurverhogingen als gevolg, waardoor kunstenaars zelf vaak niet meer in staat zijn zelf de huur te betalen.¹³⁶ Voor de samenwerking met wijkbewoners ziet Van den Baar vooral als risico dat gemaakte afspraken niet worden nagekomen of dat een kunstpraktijk te ambitieus blijkt te zijn. Beide genoemde risico's zijn de reden dat hij recent een kunstpraktijk heeft stopgezet, waarvoor hij door wijkbewoners was uitgenodigd. Hij benadrukt dat het scheppen van helderheid in de communicatie en het nakomen van afspraken een van de belangrijkste zaken is in een participatieve kunstpraktijk. Als risico ervaart hij ook het geringe aantal beschikbare mensen met de juiste ambachtelijke vaardigheden om de kwaliteit van de designpro-

¹³⁶ Van den Baar geeft aan dat in Charlois die angst voor *gentrification* ongegrond is, aangezien de bebouwing van de wijk zich daar niet toe leent. De uitspraak is gedaan rond 2010 door een toenmalige manager van woningbouwvereniging Woonstad tijdens een discussie over dit onderwerp met een groep kunstenaars uit Charlois.

ducten te garanderen. Voor zijn kunstenaarspraktijk ziet hij ook als risico dat de innovatieve en vooruitstrevende wijze waarop zijn collectief 'DNA Charlois' bezig is, niet altijd gehoor vindt bij subsidiegevers. Een aanvraag bij het Fonds Cultuurparticipatie in Utrecht, om hedendaags cultureel erfgoed te gebruiken voor het ontwikkelen van hedendaags design werd afgewezen. Het Fonds gaf aan dat het niet strookte met hun omschrijving van cultureel erfgoed, dat gericht is op het specifiek Nederlandse culturele erfgoed. **Van den Baar** benadrukt dat het een gemiste kans is. In Charlois ligt het erfgoed van dertig jaar migranten:

[...] En dat is waar je over 50 jaar van denkt: shit! Ze snapten me wel, maar ze konden het niet in hun doelstellingen kwijt. (k6)

Inmiddels is door de overheid en een zestal Fondsen een verruiming van mogelijkheden geboden waar dit soort aanvragen wel gehonoreerd kan worden.¹³⁷

Voor **Roerink** lijkt het grootste risico te zijn, dat ze niet de vrijheid krijgt bij het ontwikkelen en het uitvoeren van een kunstpraktijk. Ze werkt altijd samen met een artistiek team en hecht eraan dat zelf samen te stellen.

[...] Dat is mijn aanpak. Ik werk niet alleen. Ik geloof in mensen die ik ondertussen verzameld heb met talent op het gebied van muziek, tekst, dans noem maar op en de fotografie. (k2)

Ze vindt het belangrijk dat ze dezelfde opvattingen en normen en waarden centraal stellen. Dat houdt voor haar in, dat in de kunstpraktijk de deelnemende burgers centraal staan en niemand uitgesloten wordt. Het proces is belangrijker dan het product. Theater is voor haar een middel om mensen te sterken in hun zelfvertrouwen en in hun eigen kracht te zetten.

Het grootste risico voor **Lindemann** is dat ze als *urban curator* of *urban catalyst*, zoals ze zich recentelijk noemt, niet onafhankelijk kan opereren. Om die reden heeft ze zich niet inhoudelijk en financieel verbonden aan de overheid of een projectontwikkelaar. Zo kan ze in overleg en samspraak met andere partijen, zoals de gemeente Den Haag, vrijelijk handelen naar de wensen en behoeften van de Binckhorst. Voor haarzelf betekent het dat ze voortdurend afhankelijk is van subsidies en geen vast inkomen heeft. **Lindemann** hecht in hoge mate aan interactie en samenwerking:

[...] Ik zeg altijd, ik kan het niet alleen, we kunnen het alleen maar samen. Er zijn altijd dingen die anders lopen, je hebt immers met mensen te maken. Alle menselijke dingen die in relaties naar boven kunnen komen, komen dan natuurlijk ook boven, maar daarmee moet je willen dealen. (k8)

¹³⁷ Het betreft het tijdelijke, uit zes Fondsen samengestelde Fonds Art of Impact, dat eind 2016 is beëindigd. Aanvragen voor impactprojecten kunnen nu bij de afzonderlijke Fondsen gedaan worden. www.art-of-impact.nl

Ze ervaart dat niet als risico, maar als onderdeel van het samenwerken. Het stelt eisen aan de flexibiliteit van de kunstenaar, maar 'dat hoort bij het proces. Als je echt iets wilt...'
(k7)

Uit het bovenstaande wordt duidelijk dat alle kunstenaars beseffen dat participatief werken voor hen risico's met zich meebrengt. De risico's lopen uiteen van een mindere kwaliteit tot het niet autonoom kunnen handelen als kunstenaar en het samenwerken met veel verschillende mensen. Desondanks vormt participatief werken een belangrijk of zelfs het belangrijkste onderdeel van hun kunstenaarspraktijk.

De vraag is hoe kunstenaars en deelnemers de participatie in de onderzochte kunstpraktijken ervaren. Is er sprake van positieve en minder positieve aspecten? Hebben kunstenaars daadwerkelijk te maken met risico's bij het participatief werken?

Ervaringen van kunstenaars en deelnemers met participatief werken

Aan de kunstenaars zijn enkele stellingen over participatief werken voorgelegd, die te maken hebben met hun aanpak en werkwijze binnen de kunstpraktijken en eventuele problemen die daarbij zijn opgetreden. Ook is de vraag gesteld wat ze door middel van participatief werken wilden overbrengen aan deelnemers. De deelnemers hebben gelijkwaardige stellingen voorgelegd gekregen over hun ervaringen bij de samenwerking met de kunstenaars en wat ze ervan opgestoken hebben.¹³⁸

Vrugt ('Stof tot Nadenken') ziet haar eigen enthousiasme voor de kunstpraktijk als een belangrijk aspect om mensen te motiveren en op laagdrempelige manier contact te maken. Ze heeft geoefend om zich zo snel mogelijk de namen van deelnemers eigen te maken zodat de deelnemers zich gehoord, gezien en gewaardeerd voelt. Dit wordt door de deelnemers bevestigd.

Vrugt vindt het belangrijk om mensen haar kwaliteiten en deskundigheid als kunstenaar te laten zien.

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

Ze toont hiermee haar inlevingsvermogen en haar vermogen om de deelnemers te motiveren.

Haar respectvolle en empathische houding naar de deelnemers vinden we eveneens terug in de honderdachttien verschillende ontwerpen voor de stoelbekledingen. De oorspronkelijke bedoeling was om één ontwerp te maken en de beschikbare tijd was krap. Echter:

[...] Ik wilde graag zoveel mogelijk laten zien van wat er aan input geleverd was, om aan al die verhalen recht te doen... (k1)

¹³⁸ De stellingen voor kunstenaars en deelnemers zijn terug te vinden in bijlage 3 en 4

De interactie met **Vrugt** wordt door de deelnemers als bijzonder en inspirerend ervaren. Ze geeft hen als kunstenaar een kijkje in het artistieke proces door hen deelgenoot te maken van het ontwerpproces van de stoelbekledingen. Een van de deelnemers zegt hierover:

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

Tijdens het werken gaat **Vrugt** de dialoog aan met de deelnemers over het maken van keuzes bij het borduurproces.

[RV Een borduurster zegt:] Dan neem ik zwart dan groen dan geel en dan oranje...En dan zien ze mijn gezicht al.... Oh nee!! [...] Ik heb soms al mijn diplomatieke capaciteiten moeten inzetten om mensen af te remmen in hun overmatig enthousiasme waardoor ze eigenlijk niet meer kijken naar het geheel. (k1)

De vrije ruimte voor de deelnemers in deze kunstpraktijk is gering, maar blijkt ruim voldoende, door de omvangrijke bijdrage die zij mogen leveren aan een belangrijk onderdeel van het kunstwerk.

[...] Het was mogelijk om onze eigen creativiteit te benutten. Maar wel binnen een bepaalde ruimte. Ik denk dat iedereen deze basis nodig had. (d1)

Vrugt behandelt de deelnemers als (bijna) gelijkwaardig, zoals ze zelf aangeeft. Toch is het voor iedereen duidelijk dat zij 'de baas' is en als kunstenaar de eindverantwoordelijkheid draagt. De autoriteit van de kunstenaar wordt door de deelnemers erkend.

[...] De manier waarop de kunstenaar met de mensen omging, was heel bijzonder. Ze is de baas, dat is duidelijk voor iedereen. Maar we kregen ruimte om een mening te geven, onze eigen creativiteit te laten zien. (d1)

Het is vooral de persoonlijkheid van de kunstenaar in combinatie met haar artistieke kwaliteiten die gewaardeerd wordt door de deelnemers.

[...] Wat zeer waardevol is bij deze kunstenaar is dat zij over artistieke en sociale kwaliteiten beschikt waardoor ik me als deelnemer erg uitgenodigd en gezien voel. (dd5)

[...] Complimenten voor Sara, hoe ze altijd rustig en geduldig bleef. (dd3)

Het hoort bij de aanpak van **Roerink**, dat ze open in een project stapt en alle informatie, anekdotes en verhalen vanuit de context opzuigt. Zo vormt ze zich een beeld van

datgene wat er speelt en datgene wat gewenst wordt. Ook het samenwerken met een artistiek team hoort bij haar aanpak. Het gaat om het vinden van de juiste vorm voor de betreffende kunstpraktijk.

[...] Ik weet dat ik door allerlei fases zal gaan in een proces, maar door trouw te blijven aan mijn eigen ik, weet ik dat het goed komt. Door alles wat ik in de loop der jaren heb geleerd, heb ik een soort stevigheid ontwikkeld... (k2)

Door deze 'stevigheid' weet ze hoe ze mensen kan bereiken en een betekenisvol proces in gang kan zetten. **Roerink** stelt mensen centraal in haar kunstpraktijken. Ze weet op een zeer toegankelijke wijze contacten te leggen en mensen aan zich te binden. Op deze wijze streeft ze ernaar het beste uit iedereen te halen. Voor haar is iedereen gelijkwaardig. Door haar enthousiasme en betrokkenheid weet ze deelnemers te stimuleren in de samenwerking en het in gang zetten van hun eigen ontwikkeling.

Ook bij de Geerwegbuurt weet **Roerink** in korte tijd verbinding te maken met de wijk en haar bewoners. Vooral haar persoonlijke enthousiasme en betrokkenheid wordt door de wijkbewoners als bijzonder ervaren. Ze voelen zich daardoor geaccepteerd, gehoord en tevens gerespecteerd.

[...] Nou alleen haar persoonlijkheid al, ze is zo innemend, zo sociaal, nou ja, ik kan het niet uitleggen – ze is zo geweldig, zo'n geweldige vrouw, onvoorstelbaar. En [...]toen we haar zagen was het eerst even aftasten en toen was er een klik. Gelijk! We wilden haar hier houden! Allemaal hoor! Niet alleen ik! (d3)

De betrokken wijkbewoners benadrukken, dat **Roerink** naar hen toe steeds duidelijk is geweest over hun inbreng:

[...] Nee, dat kwam er altijd weer bovenop te liggen, dat wij het verhaal hebben te vertellen en dat zij de begeleiding was. Marjet heeft ons veel invloed gegeven op het proces en eindresultaat van het project. (d2)

Ze geven aan dat het mede te maken heeft met de instelling van **Roerink**. Een van de deelnemers verwoordt het als volgt:

[...] Sommige mensen, daar zeg je niks tegen [RV bepaalde zaken] maar bij haar kon je gemakkelijk wat zeggen. Er zat geen muur tussen ons en als er geen muur zit, dan kan je gemakkelijk communiceren. Dat ligt ook aan haar kwaliteiten, dat ze heel gemakkelijk is. Dat kun je natuurlijk niet zo weergeven, dat moet je voelen. (d2)

Uit de uitspraken wordt duidelijk dat **Roerink** op gelijkwaardige wijze met de deelnemers samenwerkt. Beide deelnemers benadrukken dat door de kunstpraktijk de saamhorigheid in de buurt een boost heeft gekregen. Een van hen vertelt, dat ze door het

project weer *in de wereld is gekomen*. (d3) Daarmee bedoelt ze dat ze weer activiteiten in de buurt is gaan ondernemen, in plaats van alleen maar thuis te zitten en in contact te zijn met familie. Het is opmerkelijk dat **Roerink** door de deelnemers niet gezien wordt als kunstenaar maar meer als 'iemand die sociaal werk doet'. Dat heeft onder meer te maken met het feit dat de kunstenaar het woord 'kunst' niet meer heeft gebruikt toen duidelijk werd dat de wijkbewoners niets met kunst te maken wilden hebben. Ook de doelstelling van de kunstpraktijk en de identiteit van de kunstenaar hebben een rol gespeeld. Het sociale aspect staat bij deze kunstenaar boven het kunstaspect.

Van den Baar (Wandschappen/DNA Charlois) geeft aan geen specifieke aanpak te hebben. Wel benadrukt hij dat *hoe autonoom het beeld is, dat je wilt maken als kunstenaar, des te lastiger het is om de mensen daarin te betrekken*. Het komt er dan volgens hem op neer om *met een heel goed en helder verhaal te komen, om hen duidelijk te maken dat het belangrijk is dat ik met hen samenwerk. Iedere kunstpraktijk vraagt om een andere aanpak*. (k6)

Bij nadere beschouwing zie ik in zijn werkwijze een bepaalde kernaanpak terug. Afhankelijk van de context zoekt de kunstenaar contact met die burgers of stakeholders in de wijk, die op de een of andere wijze bij het onderwerp betrokken zijn of die de nodige informatie kunnen geven: [...] *en dan is het een kwestie van aanbellen aan de deuren, zo geeft hij aan*.

De betrokkenheid van **Driessens & Van den Baar** bij de wijk is groot, aldus de geïnterviewde wijkbewoners. Waar mogelijk worden wijkbewoners bij hun productiebedrijf of bij een van hun kunstpraktijken betrokken. De uit Afghanistan afkomstige Fahnaz is enige tijd werkzaam geweest in het designproductiebedrijf van **Wandschappen**. De persoonlijke betrokkenheid en de stimulerende begeleiding van **Driessens & Van den Baar** heeft ze als plezierig en verrijkend ervaren. De verschillende werkzaamheden die ze heeft uitgevoerd bij **Wandschappen** en de gesprekken met de kunstenaars hebben haar aan het denken gezet over haar persoonlijke kwaliteiten en mogelijkheden. Het heeft haar toekomstplannen veranderd. Ze wil een eigen bedrijfje beginnen, dat verder gaat dan alleen mode.

Wandschappen staat ook open voor de ondersteuning van kunst- en cultuurinitiatieven van wijkbewoners. De Charloise dichteres Rieneke wil haar gedicht *Chaos* een plek geven op een gevel in de wijk. Ze benadert **Van den Baar** om haar daarbij te ondersteunen. Hij regelt in overleg met haar alle belangrijke stappen in het proces en zorgt ervoor dat het originele ontwerp zo min mogelijk wordt aangetast:

[...] *Hij staat altijd achter je. Want ik vind Ivo ook wat mij betreft een steun in de rug hoor. Want zonder hem, dan had ik dat denk ik niet voor elkaar gekregen*. (d9)

Na dit project stimuleert hij haar om verder te gaan met haar ideeën en de uitwerking daarvan. Uit beide interviews blijkt dat **Van den Baar** zich empathisch, respectvol en facilitair opstelt naar degene met wie hij samenwerkt. Het financiële aspect blijkt voor

hem geen hoofdrol te spelen. Bij 'Truien van Loes' gaat het hem om de persoon van Loes en is het zijn doel om de truien zodanig in de schijnwerpers te zetten, dat ze ten behoeve van haar verkocht worden.

De theatermakers van **PS|theater** hebben proefondervindelijk een aantal manieren of 'tactieken' ontwikkeld die ze bij hun kunstpraktijken inzetten. Deze tactieken worden door de kunstenaars ingezet om contact te maken met burgers, maar ook om burgers onderling met elkaar in contact te brengen. De kunstenaars tonen flexibiliteit bij het toepassen van de tactieken. Door te reflecteren op de vraag of de juiste informatie is verkregen, wordt de inzet van de tactieken beoordeeld. Waar nodig vindt er een aanpassing of toevoeging plaats, zoals noodzakelijk is gebleken bij '**Noorderling**'. Het is voor hen duidelijk geworden dat iedere kunstpraktijk verschillend is en om een eigen specifieke contextgerichte aanpak vraagt.

[...] *Ik ben heel blij dat we die stap hebben gezet en niet zijn doorgedaan op iets wat in een andere wijk kennelijk goed werkte en daar halsstarrig aan vasthouden, maar dat we weten te reageren met het werk wat we doen op thema's die we vinden op zo'n plek*. (k5)

Uit de interviews wordt duidelijk dat de buurtbewoners het verblijf van de theatermakers in de wijk gewaardeerd hebben, evenals de manier waarop ze hun informatie hebben verzameld. Ook het feit dat deze informatie daadwerkelijk is gebruikt in de muziektheatervoorstelling wordt door de betrokkenen zeer op prijs gesteld. Er is vooral waardering voor de manier waarop de theatermakers zich betrokken, zonder vooroordelen hebben opgesteld, en de manier waarop ze de verschillende visies en meningen die ze hebben gehoord en gezien hebben weten te verwerken in hun voorstelling. De deelnemers voelen zich daardoor gehoord en geaccepteerd. Selma, een van de betrokken wijkbewoners, is een in Nederland geboren Turkse. Ze vertelt het volgende:

[...] *Vooral in deze buurt heb je een grote kloof tussen Nederlander - allochtoon, Nederlands, Turks, Marokkaans. En Rian heeft dat (RV in haar liedteksten) heel goed verwoord*. (d7)

Selma vindt het heel bijzonder wat **PS|theater** in deze wijk heeft gedaan. Ze woont sinds een jaar in Leiden en ze ervaart een kloof tussen de verschillende culturen die ze elders niet heeft ervaren. Deze wijkbewoonster heeft goed in de gaten wat de werkwijze is van de theatermakers:

[...] *Zij [Rian] is een echte kunstenaar, want zij kan in alle dingen eigenlijk haar woord naar voren brengen. Algemeen maken, dus niet alleen van dat zijn islamieten, dat zijn berbers, nee, maar het op haar eigen manier vertellen [...] Ze is niet racistisch, ze vertelt precies wat jij probeert te zeggen*. (d7)

Selma vat hiermee precies het doel samen van hetgeen de theatermakers met hun voorstellingen beogen, namelijk het persoonlijke in algemene waarden samenvatten op een zodanige wijze dat het voor ieder herkenbaar is.

Muziekschoolleider Maarten heeft op verzoek van de theatermakers zijn kleinschalige wijkmuziekschool ter beschikking gesteld voor de voorstelling en verzorgt tijdens het bezoek voor muziekovertredens van leerlingen en bandjes uit de wijk. Hij is enthousiast over de aanpak van **PS|theater**. Het in elkaar over laten gaan van liedjes (Turks en Nederlands) was voor hem een eyeopener evenals deze vorm van theater, gebruik makend van de ruimte in de wijk zelf. De inhoudelijke boodschap van de voorstelling, dat niet de verschillen tussen mensen, maar juist de overeenkomsten benadrukt moeten worden, is wat hem betreft duidelijk overgekomen. Het is hem tijdens de voorstelling opgevallen dat veel blanke Kooibewoners

*[...] toch best wel redelijk genuanceerd waren over mensen uit andere culturen, maar ergens wist je dat wel.*¹³⁹ (d6)

Hij benadrukt dat de samenwerking met de theatermakers goed is verlopen. Wel geeft hij aan dat hij enige moeite heeft gehad met de communicatie over de voorstellingen en de rol van de muziekschool en ook de snelheid waarmee de theatermakers zaken geregeld wilden hebben.

Lindemann ('OpTrek Binckhorst') verbindt zich vanaf het begin heel intensief met een wijk of gebied als ze daar mogelijkheden in ziet. Zoals ze zelf aangeeft:

[...] Of ik woon er al of ik ga er mijn kantoor (RV mobiel kantoor OpTrek) neer zetten. (k7)

Dan volgt er een fase van kennismaken en inventariseren van de context. Ze onderzoekt het gebied op potenties en kwaliteiten en voert gesprekken met mensen met verschillende achtergronden over wat hen beweegt, wat hun persoonlijke kwaliteiten en wensen zijn in relatie tot het gebied. Vanuit deze groep mensen wordt vervolgens een netwerk gevormd. Het proces begint voor **Lindemann** dus met het opbouwen van een netwerk in een gebied of wijk. Vandaaruit ontstaan vaak de eerste ideeën en initiatieven. De geïnterviewde ondernemers uit de Binckhorst geven aan content te zijn met de aanpak van **Lindemann**. De passie die ze tentoonspreiden vinden ze bewonderenswaardig. Door haar positieve houding, betrokkenheid en inventieve manier van werken wordt ze als een voorbeeld gezien. Een van haar belangrijkste kwaliteiten is het leggen van contacten en het verbinden van mensen in netwerken. Dit heeft onder andere geleid tot de maandelijkse netwerkborrel met *pitches* van ondernemers. Uit dit

¹³⁹ Deze constatering komt eveneens naar voren uit de interviews die **PS|theater** met bewoners heeft gehouden.

netwerk komen regelmatig nieuwe ideeën voor producten en activiteiten voort. Een van de ondernemers ziet dat **Lindemann** het financieel niet gemakkelijk heeft en zegt bewondering te hebben voor haar instelling:

[...] Ze leeft van subsidies. [...] ze moet regelmatig de broekriem aanhalen en het is onvoorstelbaar met wat voor passie ze doorgaat. [...] Ze gaat iets doen en dan kijkt ze wat er binnenkomt en wat er overblijft en daar leeft ze van. Is het niks, dan is het zo, en blijven er wat centen over... Ze is altijd gelukkig ermee. De wereld zit te veel in de hebzucht van de mensen en haar instelling springt er tussenuit. Ik wou maar dat veel meer mensen die instelling hadden. (d10)

De ondernemers merken dat haar aanpak succesvol is en dat er sprake is van vooruitgang. De samenwerking gaat werken en dat resulteert in meer bekendheid van het gebied en meer aandacht vanuit de gemeente voor de organische ontwikkeling. Het stimuleert ondernemers om zelf ook anders naar de omgeving te kijken en initiatieven te ontwikkelen.

[...] Je bent ook met de omgeving bezig, we proberen aan alle kanten mee te denken. [...] in samenwerking met de gemeente zullen bij een aantal bedrijven hele bijzondere kunstvoorwerpen voor de deur gezet worden. En daar kun je ook weer acties op zetten als fietstochten, wandeltochten langs alle bedrijven en kunstvoorwerpen. Dus ja, het heeft wel een soort aanjaageffect. (d11)

De ondernemers hebben oog voor de bijzondere aanpak van de kunstenaar. Een van de hen zegt daarover:

[...] Ze legt verbindingen op een kunstzinnige manier en dat sprak me eigenlijk al gelijk aan. Het is een unieke (RV vorm van) kunst wat ze doet, [...] de mooie dingen van bedrijven verbinden. Ja, ik zag dat gelijk al als kunst. (d10)

De waardering en het enthousiasme voor de succesvolle artistieke denk- en werkwijze van **Lindemann** voert de boventoon:

[...] Haar ongelofelijke ambitie om van niets iets te maken. De doortastendheid waarmee ze aan de slag blijft met het zoeken naar dingen die ze zou kunnen inzetten om dit gebied zichtbaarder, leefbaarder, herkenbaarder te maken, dat is gewoon top-waardering. Dat is gewoon een drive die er in zit, die is gewoon geweldig. (d11)

Toch wordt er ook met een kritische ondernemersblik naar de kunstenaarsaanpak gekeken. Een van de ondernemers heeft als kanttekening dat **Lindemann**, door haar idealistische insteek, niet altijd de realiteit van het harde ondernemerschap onder ogen

ziet. Daarmee bedoelt hij dat er ‘een dagelijkse commerciële boodschap gedaan moet worden om overeind te blijven’. Vanuit het ondernemersnetwerk zijn bijvoorbeeld succesvolle proeven gedaan met het bakken van brood met de restproducten van het door henzelf ontwikkelde en geproduceerde bier ‘Binckse Belofte’, en met het kweken van champignons. Het vinden van een producent blijkt uiteindelijk een leuk en goed idee om na te denken over circulaire economie, maar

[...] Dan moet je wel het resultaat wat het oplevert een plaatsje geven. Het is gewoon zonde dat er zoveel mensen tijd en energie in hebben gestoken en vervolgens gebeurt er niets mee. (d11)

Hij is van mening dat **Lindemann** meer aandacht moet hebben voor de samensmelting van het artistieke met het commerciële.

[...] Het is nodig je als kunstenaar te realiseren dat er een commerciële wereld is waar je uiteindelijk in terecht komt en die je nodig hebt om je product weg te zetten. En omgekeerd heb je de commerciële wereld die soms afhankelijk is van personen als Sabrina die met waanzinnige ideeën de Binckhorst in de breedte beter zichtbaar wil maken en daar producten voor bedenkt of initieert door contacten die ze legt. Dat is hartstikke goed, alleen dan moet dat uiteindelijk wel samen opgaan. (d11)

De artistieke denk- en werkwijze van de kunstenaar botst hier met de meer pragmatische ondernemershouding.

Concluderend kunnen we stellen dat de eerste fase van de kunstpraktijken in alle gevallen bestaat uit een grondig onderzoek van de kunstenaars naar de context van de kunstpraktijk. Ze kiezen voor een *bottom-up* aanpak door contact te leggen met bewoners of ondernemers en hen te bevragen over hun ervaringen met de betreffende leef- of werkomgeving. De verkregen informatie is cruciaal voor het leggen van doelmatige en betekenisvolle verbindingen binnen de context. In alle gevallen tonen de kunstenaars een meer dan gebruikelijke interesse in mensen. De kunstenaars blijken te beschikken over interpersoonlijke vaardigheden als respect en inlevingsvermogen. Deze interpersoonlijke vaardigheden van de kunstenaars worden door de deelnemers in hoge mate gewaardeerd, waarbij het kan gaan om eenvoudige zaken als de deelnemers vanaf het begin persoonlijk bij de naam te noemen, tot complexe, zoals het voeren van een dialoog over kunst. De deelnemers voelen zich daardoor gehoord en gerespecteerd.

Zoals **Vrugt** aangeeft over de verhouding tussen kunstenaar en deelnemers:

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

Met de verkregen informatie, verhalen en anekdotes krijgen de kunstenaars zicht op de context en het probleem of vraagstuk wat speelt. Het geeft ze inspiratie voor het ontwerpen van een uitdagende kunstpraktijk, die aanspraak doet op de beleving van de deelnemers en op een betekenisvolle, maar overzichtelijke wijze de deelnemers betrekt. De kunstenaars nodigen de deelnemers op laagdrempelige wijze uit om binnen te treden in de artistieke wereld en deel te nemen aan het artistieke proces. Ze zijn in staat hen duidelijk te maken dat ze een betekenisvolle bijdrage kunnen leveren aan de kunstpraktijk.

De kunstenaars onderschrijven het belang van een goede communicatie naar de deelnemers. In een enkel geval blijkt de communicatie niet geheel vlekkeloos te zijn verlopen, maar het heeft geen weerstanden of klachten tot gevolg gehad. Bij de kunstpraktijk ‘**OpTrek Binckhorst**’ blijkt de experimentele en laboratoriumgerichte werkwijze van **Lindemann** wrijving te veroorzaken bij de ondernemers, die voornamelijk op doeltreffendheid en financiële resultaten gericht zijn.

Uit alle kunstpraktijken blijkt dat de kunstenaars een hoge mate van gelijkwaardigheid nastreven in de omgang met de deelnemers. Toch is het voor de deelnemers duidelijk dat de kunstenaars de experts zijn en de eindverantwoordelijkheid dragen.

In participatieve kunstpraktijken wordt door de kunstenaar over het algemeen samengewerkt met burgers zonder of met minimale kunstervaring. Dat houdt onlosmakelijk in, dat het begrip ‘kwaliteit’ hier een andere invulling zal krijgen dan bij autonome kunst het geval is.

Duidelijk is geworden dat de hier gebruikte analyse-aanpak zich vooral richt op de correlatie tussen het type kunstpraktijk en de vormen van participatie daarbinnen, in relatie tot de identiteit van de kunstenaar. Een schema als het in de inleiding genoemde *Levels of participant engagement*,¹⁴⁰ gericht op participatie in musea, blijkt geen meerwaarde te bieden voor participatieve kunstpraktijken aangezien het slechts een oplopende hiërarchie van participatievormen betreft en niet ingaat op de artistieke component.

4.5 De rol en betekenis van kwaliteit in participatieve kunstpraktijken

Bij participatieve kunstpraktijken is kwaliteit een van de meest kritische aspecten waar kunstenaars mee te maken kunnen krijgen. Tijdens hun studie en aanvullend in de praktijk hebben ze een eigen artistieke identiteit ontwikkeld, waar kwaliteit een onderdeel van is. Artistische en ambachtelijke vaardigheden behoren daarbij tot de belangrijkste. De uitdaging voor een kunstenaar die kiest voor een participatieve kunstpraktijk

¹⁴⁰ Zie hoofdstuk 1 p. 13

is enerzijds om burgers uit te nodigen en te motiveren tot deelname aan hun kunstenaarspraktijk (k1, k6) en anderzijds om een balans te vinden tussen de inhoud en de artistieke kwaliteit van de kunstpraktijk. Dat is geen eenvoudige opgave.

Uit zowel de gehouden interviews als uit de literatuur (Cleveringa and Van den Bergh 2015; Renshaw 2011; Matarasso 2013a) komt naar voren dat het nastreven van kwaliteit voor de kunstenaars een belangrijk aandachtspunt is. **Vrugt ('Stof tot Nadenken')** geeft het als volgt weer

[...] Ik wil niet in een ivoren toren zitten, maar ik wil ook geen knutselclub organiseren. Dus daartussenin. Het werk moet wel van het niveau zijn, maar de drempel moet laag zijn, de toegankelijkheid moet er wel zijn. (k1)

Het betekent dat kunstenaars bij participatieve kunstpraktijken helder moeten hebben wat hun opvattingen en grenzen zijn van het begrip kwaliteit in het kader van hun kunstenaarsidentiteit.

In de kunstwereld blijkt er geen sprake te zijn van een eenduidig kwaliteitsbegrip. De kwaliteit van een eindproduct dat in participatie met deelnemers tot stand is gekomen, zoals een theatervoorstelling of een borduurwerk, zal vanzelfsprekend verschillen van die van de individuele, professionele kunstenaar. Kwaliteit is contextafhankelijk en hangt samen met het beoogde doel en de relevantie daarvan. De kunstenaar zal zich daarvan bewust moeten zijn en de uiteindelijk behaalde kwaliteit naar zichzelf toe moeten kunnen verantwoorden. **Vrugt** verwoordt dat als volgt:

[...] Omdat de details en de ondergrond (RV voor de kerkstoelen) al zo zijn ingevuld door mij, dan is het wel goed dat het zo gaat. Als ik naar het geheel kijk, dan ziet het er gewoon goed uit. En dat er dan dingen inzitten die niet mijn smaak zijn, dat is dan jammer. En dat er dingen in zijn die niet perfect zijn, technisch gezien...ja, dat is ook charmant. (k1)

Een van de centrale aspecten in het samenwerkingsproces is de rol van de participatieve kunstenaar. Het blijkt van belang dat hij vanaf de eerste ontmoeting zowel zijn passie voor de kunstdiscipline aan de deelnemers overbrengt, als ook zijn kwalitatieve voorwaarden ten aanzien van de artistieke vormgeving en de ambachtelijke uitvoering. Bij **'Groeten van Geerweg'** moet de kunstenaar een andere weg bewandelen. In verband met de negatieve houding van de wijkbewoners heeft **Roerink** op subtiele wijze de wijktoer toch van een eenvoudige artistieke inhoud kunnen voorzien. Haar passie voor theater heeft ze voornamelijk ingezet voor de presentatie van de tour door de buurtbewoners.

De participatief werkende kunstenaar moet zich bewust zijn van de mogelijke effecten die het participeren van deelnemers teweeg kan brengen voor zijn kunstpraktijk en van de manier om zich daartoe te verhouden. Het is van belang dat de kunstenaar

tevoren duidelijk voor ogen heeft waar voor hem de grenzen liggen en welke 'vrije werkruimte' hij beschikbaar stelt aan de deelnemers om de door hem gewenste kwaliteit te kunnen behalen. Om het gehele proces in goede banen te kunnen leiden, zijn voor de participatieve kunstenaar goede sociale en communicatieve vaardigheden onmisbaar.

Uit de interviews blijken structuur en helderheid in het participatieve proces eveneens van groot belang te zijn en een bijdrage te leveren aan de kwaliteit van de kunstpraktijk. Deelnemers willen weten wat er gaat gebeuren en wanneer, en wat het betekent voor hun inzet, zo blijkt uit de interviews met zowel kunstenaars als deelnemers. (Interviews k1, k6, d1, d4, d11) Het betekent dat het wenselijk, zo niet noodzakelijk is, dat de kunstenaar in staat is een kader te scheppen, dat voor alle betrokkenen overzichtelijk en transparant is. **Van den Baar (Wandschappen)** is hier heel duidelijk over: *[...] wanneer er geen overzicht of transparantie is, dan zullen deelnemers afhaken. (k6)*

Uit het bovenstaande wordt duidelijk dat kwaliteit geen eenduidig begrip is. Het is weliswaar duidelijk wat iemand bedoelt als hij iets als kwaliteit bestempelt, echter het onder woorden brengen blijkt vervolgens zo goed als onmogelijk. Kwaliteit laat zich kennelijk niet gemakkelijk onder woorden brengen. Matarasso is van mening dat er 'iets' is dat onderscheid maakt. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat we keuzes maken voor bepaalde producten of diensten die naar onze mening kwaliteit uitstralen, en andere afwijzen. Ook kunstenaars weten volgens hem of ze wel of niet goed werk hebben afgeleverd. Matarasso betoogt vervolgens dat we misschien uitmuntendheid niet kunnen definiëren, maar wel goed en minder goed kunnen onderscheiden of wat bewonderenswaardig en acceptabel is. (Matarasso 2013b, 2–5) Kwaliteit heeft in deze context ook te maken met persoonlijke opvattingen van de kunstenaar en zijn kunstenaarsidentiteit. Naast objectieve kanten kenmerkt het begrip kwaliteit zich eveneens door subjectieve, persoonlijke kanten. Ook onderzoeker Peter Renshaw benadrukt dat het bij participatieve kunstpraktijken over verschillende vormen van kwaliteit gaat. Hij heeft de ervaring dat er vaak van één kwaliteitsbegrip wordt uitgegaan, wat hij 'de Concertgebouw-kwaliteitsstandaard' noemt. Betekenisvolle verbindingen maken met demeterende bejaarden door middel van muziek, is iets totaal anders dan het spelen van een recital in het Concertgebouw. Het eerste is vele malen complexer en vereist een andere kwaliteit, aldus Renshaw.¹⁴¹ (Renshaw 2010; Renshaw 2013, 56)

Uit een nadere analyse blijkt dat alle bij de *casestudies* betrokken kunstenaars kwaliteit nastreven, zowel in het proces als in het eindproduct. Zoals te verwachten, komen daarin duidelijke verschillen in opvattingen over kwaliteit naar voren. Deze verschillen hebben zowel te maken met identiteit van de kunstenaar als met de context waarin de kunstpraktijk zich afspeelt. Er zijn verbanden te leggen met de mate van participatie van de deelnemers bij zowel de inhoud als de uitvoering van de kunstpraktijk. De kunstenaars zijn zich bewust van de noodzakelijkheid de kwaliteit van hun kunstpraktijk te relateren aan de context.

¹⁴¹ Persoonlijk interview met Peter Renshaw op 20 september 2016 te Rotterdam

Vrugt ('Stof tot Nadenken') maakt zelf de honderdachttien verschillende ontwerpen voor de kerkstoelbekledingen. Ze ziet dit als een kwalitatieve en artistieke noodzaak voor het kunstwerk. De borduursters hebben een beperkte, maar voldoende vrije ruimte voor het borduren van de details en kunnen daar goed mee omgaan. Ze worden serieus genomen en volwaardig betrokken bij deze fase van het vervaardigen van het kunstwerk. De kunstenaar waarborgt door de beperkte en goed afgebakende vrije ruimte voor de deelnemers, de grenzen van haar artistieke en ambachtelijke kwaliteitseisen. Ook de workshop voor deelnemers, om zich de Lunévillesteek eigen te maken, is een bijdrage aan de kwaliteit. Deze werkwijze stelt **Vrugt** in staat een kunstwerk af te leveren dat voldoet aan de door haar gestelde normen. Ze kan als kunstenaar haar naam verbinden aan dit product.

De Geerwegbewoners (**'Groeten van Geerweg'**) hebben aangegeven 'niets met kunst te hebben en er ook niets mee te willen'. Gezien het sociaal-maatschappelijke doel van de kunstpraktijk en de gegeven context in relatie tot het artistieke niveau, stelt theaterregisseur **Roerink** haar kwalitatieve eisen bij tot een voor haar aanvaardbaar niveau. De kwaliteit is daarmee gerelateerd aan de context. Bij het optreden van een dameszanggroep is het getoonde enthousiasme en de saamhorigheid in het kader van de context belangrijker dan een semiprofessioneel zangoptreden. De wijkbewoners vervullen zelf een centrale rol bij het bepalen van de inhoud en bij de uitvoering van de wijktour. In het door de deelnemers doorlopen proces en in het eindproduct, de wijktour, is de kwaliteit terug te zien. Er zijn betekenisvolle verbindingen ontstaan tussen bewoners onderling en de omgeving. De kwaliteit van de tour is terug te vinden in de (inhoudelijk) goed voorbereide tourbegeleiders, afwisseling en verrassende elementen waaruit de trots van de wijk naar voren komt. Het proces en het sociaal-maatschappelijke aspect is bij deze kunstpraktijk van groter belang dan het kunstaspect.

Bij **'Noorderling'** hebben de theatermakers van **PS|theater** gekozen voor alleen een inhoudelijke inbreng van de wijkbewoners. Als enige bijdrage van de wijkbewoners aan de muziektheatertour in de wijk kunnen het beschikbaar stellen van een ruimte en het bijwonen van oefensessies in de muziekschool worden gezien. **PS|theater** streeft een kwalitatief hoog niveau van muziektheater na, hetgeen een beperkte ruimte voor inbreng van de deelnemers betekent. De verhalen en anekdotes van wijkbewoners worden door de theatermakers uit de persoonlijke context gehaald en vertaald naar een gemeenschappelijk verhaal met de nadruk op het verbindende aspect tussen de verschillende groepen mensen en families. Het verhaal is voor ieder herkenbaar en moedigt de bewoners aan om vanuit een ander gezichtspunt naar hun manier van samenleven in de wijk te kijken. Dat vereist een professionele aanpak, evenals de uitvoering ervan in de vorm van de muziek-theatertour. Het is de visie van de theatermakers dat de uitvoering door deelnemers niet het gewenste kwalitatieve niveau en de gewenste uitwerking op de wijkbewoners zal hebben. Om die reden is de inzet van de wijkbewoners beperkt tot het aanleveren van verhalen en anekdotes.

'Noorderling' is een kunst- of productgerichte kunstpraktijk met een sociaal-maatschappelijke insteek. **PS|theater** heeft een duidelijk andere opvatting over de inzet van

deelnemers dan **Roerink**, die juist de inzet van deelnemers bij de uitvoering nastreeft, om het gewenste doel te kunnen bereiken.

Ook **Wandschappen** stelt hoge kwalitatieve eisen aan hun kunstpraktijken. Ze fungeren zelf als de bedenkers van een kunstpraktijk en bepalen de beperkte maar duidelijk vastgelegde vrije ruimte voor de deelnemers in de uitvoering. De kunstenaars waarborgen zo hun kwalitatieve eisen aan artistieke en ambachtelijkheid met een betekenisvolle inbreng van de deelnemers. Dezelfde denkwijze zien we terug bij **Vrugt** en de theatermakers van **PS|theater**. Duidelijkheid en transparantie in het proces zijn voor hen belangrijke onderdelen van de kwaliteit. De kunstpraktijken van **Wandschappen** hebben als belangrijk doel om de deelnemers de werkwijze van de kunstenaar te laten zien en ervaren.

[...] het (RV de kunstpraktijk) was een heel fysiek proces, foto gemaakt, printen, wachten... Dat type proces hebben we altijd gedaan en dat wil zeggen dat je mensen vangt door het samen te maken, maar je bent wel heel sturend. Je kan wel zeggen we gaan een gezicht maken, verzin maar iets, maar dat wordt echt troep. Maar dit fascineert enorm. Nu zien mensen ineens hoe je als kunstenaar tot je beelden komt. En dat is erg belangrijk. (k6)

Lindemann heeft met **'OpTrek Binckhorst'** duidelijk gekozen voor een organische gebiedsontwikkeling met een *bottom-up* aanpak. Na een intensieve onderzoeksfase naar de potenties en mogelijkheden van het gebied zijn gesprekken gevoerd met verschillende ondernemers over hun wensen, potenties en kwaliteiten in relatie tot het gebied. De volgende stap is het verbinden van deze ondernemers in een netwerk om met behulp van ieders krachten en kwaliteiten projecten te kunnen realiseren. Met een artistieke aanpak worden processen in gang gezet. De kunstenaar heeft een bewuste keuze gemaakt voor een kwalitatief hoogwaardige aanpak en organisatie van de kunstpraktijk om de kans op succes zeker te kunnen stellen.

Uit bovenstaande blijkt dat kwaliteit van een kunstpraktijk te maken heeft met het kunnen behalen van de gestelde doelen en de relevantie voor de context. Zoals Renshaw het aanduidt: *fitness for purpose and relevance to context*. (Renshaw 2010, 61)

Uit de analyses blijkt, dat de onderzochte kunstpraktijken aan beide kwaliteitsnormen voldoen. Bij alle vijf komt naar voren dat ze doelgericht zijn en relevant voor de context. Kwaliteit staat bij alle kunstenaars hoog in het vaandel, al zijn er individueel duidelijke verschillen aan te wijzen. Van ambachtelijke en artistiek inhoudelijke kwaliteitseisen tot kwaliteitseisen aan het proces en de organisatie van de kunstpraktijken. De kunstenaars zijn zich ervan bewust dat kwaliteit in verschillende gradaties bestaat en contextafhankelijk is. Bovenal gaat het hen om de kwaliteit van 'samen doen'.

4.6 Participatieve kunstpraktijken en gemeenschappelijk leren

Uit bovenstaande analyses wordt duidelijk dat participatieve kunstpraktijken meer inhouden dan plezierig samenzijn. Participatieve kunstpraktijken blijken voertuigen te zijn voor leerprocessen. Daarmee wordt niet de *formele* vorm van leren bedoeld, waartoe het onderwijs op scholen wordt gerekend en dat gekenmerkt wordt door instructie van vooraf bepaalde inhouden in een setting van meester-leerling. Bij participatieve kunstpraktijken gaat het om *shared learning*, *gemeenschappelijk* leren dat tot stand komt in de vorm van een *informele setting*. Daarmee wordt leren bedoeld, dat buiten de school in de dagelijks omgang met elkaar tot stand komt en min of meer spontaan ontstaat. We leren hoe we elkaar als mens zien en waarderen, en in hoeverre we 'dingen' in deze wereld kunnen brengen, die zowel voor de ander als voor onszelf betekenisvol zijn. Dit komt overeen met de kenmerken van participatieve kunstpraktijken, waarin kunstenaar en deelnemers vrijwillig samenwerken in een publieke ruimte aan 'iets' wat gemeenschappelijk gedeeld wordt binnen die publieke ruimte, en betekenisvol is.

Bij de kunstpraktijk 'Stof tot Nadenken' komt, naast informeel leren, nog een andere vorm van leren voor, die *non-formeel*¹⁴² wordt genoemd. Daarmee wordt het intentioneel en gestructureerd leren buiten schoolverband bedoeld. Bij 'Stof tot Nadenken' vindt het aanleren van de Lunéville- steek op *non-formele* wijze plaats. Dat betekent dat de deelnemers uit eigen vrije wil binnen de ruimte van de participatieve kunstpraktijk deelnemen aan deze workshop. Ook de educatieve lezingenserie bij deze kunstpraktijk kan gerekend worden tot *non-formeel* leren.

Bij participatieve kunstpraktijken is er sprake van *gemeenschappelijk* of *gedeeld* leren, dat voornamelijk informeel tot stand komt. Participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door een intersubjectieve samenwerking in de publieke ruimte tussen kunstenaar en burgers met betrekking tot een specifieke omstandigheid, vraag of probleem. Kunstenaar en onderzoeker Tuur Caris geeft de volgende omschrijving: 'In deze coöperatieve setting hebben we te maken met *gesitueerd* leren en *gesitueerde* kunst. Met andere woorden: zowel het leren als de kunst komt voort uit de praktijk waarin zij wordt toegepast en ervaren. Hierbij vervaagt het onderscheid tussen leraar en leerling, en tussen kunstenaar en publiek in een publiek artistiek experiment met culturele waarden.' (Caris 2016, 220) In het samenwerkingsproces leren mensen van elkaars ideeën, inzichten, opvattingen en kwaliteiten, wat nieuwe manieren van zien, zeggen en doen kan opleveren. Deze vorm van *gesitueerd leren* kan in verband gebracht worden met het leggen van betekenisvolle verbindingen.

¹⁴² De Onderwijsraad (2003) definieerde drie vormen van leren: formeel leren, non-formeel leren en informeel leren. Onder formeel leren verstaat de raad het leren op school. Bij non-formeel leren is sprake van leren buiten de school waarbij wel sprake is van intentioneel georganiseerd en gestructureerd leren. Informeel leren is een vorm van leren buiten de school die min of meer spontaan ontstaat. www.onderwijsraad.nl/publicaties/2003/leren-in-samenspel.-ontwikkelingen-en-inspiraties/item694 gezien 21 juni 2018

In de interviews met de kunstenaars en deelnemers van de vijf kunstpraktijken komen opvallende aspecten naar voren in relatie tot *gesitueerd leren*.

In het interview met kunstenaar **Vrugt ('Stof tot Nadenken')** komen de leeropbrengsten van de kunstpraktijk voor de deelnemers en voor haarzelf ter sprake. Het inwijden van deelnemers in haar kunstenaarspraktijk blijkt voor haar heel belangrijk te zijn.

*[...] Voor mij is het een heel normaal iets om kunstenaar te zijn en om in een atelier te werken. Maar het is natuurlijk voor veel mensen een wereld die heel ver weg is, waar ze niets van weten [...] wat een beetje onduidelijk is, wat doet zo iemand nou, waar verdient hij zijn geld mee... waarom eigenlijk allemaal, hoe gaat het dan. [...] Dus de (borduur) techniek is vaak wel vrij toegankelijk (RV **Vrugt** bedoelt daarmee dat borduren een algemene vaardigheid is die voor veel mensen bekend is) en daarmee komen ze in mijn wereld terecht en krijgen ze een kijkje achter de schermen van hoe gaat dat dan, wat komt erbij kijken, hoe neemt iemand beslissingen. (k1)*

Vrugt denkt dat deelnemers op verschillende vlakken geleerd hebben van hun deelname aan de kunstpraktijk 'Stof tot Nadenken', al vindt ze het lastig om dit te bepalen:

[...] Artistiek wel, we hadden ook het lezingenprogramma waar veel deelnemers naar toe zijn gekomen. We hebben veel visies van de beeldende kunst en borduren kunnen zien en daar kunnen ze iets van mee hebben gekregen. (k1)

Of deelnemers op sociaal vlak leerervaringen hebben opgedaan bij 'Stof tot Nadenken' kan ze niet goed inschatten want, *het waren niet de meest grijze muizen die meededen*, aldus **Vrugt**.

Deelnemster Paola beaamt dat ze veel geleerd heeft van het project en voornamelijk van de aanpak en persoonlijke kwaliteiten van **Vrugt**.

[...] Misschien heb ik dit wel geleerd... ik zie dat Sara details van de omgeving ziet die haar inspireren. [...] De inspiratie om kunst te maken komt van alles wat in onze omgeving staat en niet van bijzondere of rare dingen, maar gewoon van de routine soms. Dat zag ik nooit. Ik was bezig vroeger met andere dingen. (d1)

Over de begeleiding en aanpak van **Vrugt** bij het borduurproces geeft ze het volgende aan:

[...] Als ik fouten maakte, bijvoorbeeld als de lijn niet helemaal rechtdoor gaat, dan haalt ze het uit en ze gaat zelf even verder. En dan is het dus duidelijk. Op die manier stimuleert ze mij. Ik heb van deze aanpak geleerd, niet alleen voor het project, maar ook voor mijn leven. (d1)

Paola onderschrijft hiermee een van de aspecten die Sara beoogt met de kunstpraktijk.

Vrugt heeft de borduursters gewezen op het belang van goed afhechten van hun borduurwerk en hun verantwoordelijkheid daarvoor, wat direct wordt opgepakt.

[...] Je merkte ook dat iedereen zich verantwoordelijk gaat voelen voor zijn/haar stukje van het geheel. Dat je heel kritisch wordt op je eigen werk. (dd13)

Paola zegt daarover:

[...] Ik heb geleerd verantwoordelijk te zijn in dit project. We moeten niet alleen goed borduren, maar ook afhechten. Als we dat niet goed doen, dan gaat het los. De enige die dat weet of je het goed hebt gedaan ben je zelf! Je weet dat je je best hebt gedaan of niet. Je weet dat je dit kussen niet goed hebt afgewerkt. Dus als je over twee of drie jaar ziet dat de draden los zijn, dan komt dat door jou. Je merkte ook dat iedereen zich verantwoordelijk gaat voelen voor zijn/haar stukje van het geheel. (d1)

De kunstpraktijk biedt kansen en mogelijkheden voor het opdoen van kennis en vaardigheden, zowel op het gebied van borduren als op maatschappelijk gebied.

[...] Ik heb een nieuwe techniek geleerd. En van een andere cultuur geleerd. Ik kom uit een andere cultuur, dus voor mij was het ook leuk om te zien hoe de mensen van andere cultuur met dingen omgaan. We praten niet alleen over borduren als we aan tafel zijn maar ook over andere dingen. Het is leren, leren, leren.... (d1)

Een andere deelnemster benadrukt dat je als deelnemer ook veel van elkaar leert.

[...] Juist doordat je elkaar helpt en tijdens het werk ideeën uitwisselt. (dd13)

Een ander belangrijk element voor de deelnemers is het ervaren van de weerbarstigheid van het materiaal. Het vraagt om veel inzet, geduld, doorzettingsvermogen en flexibiliteit om de borduursteek onder de knie te krijgen en vervolgens toe te passen. Het heeft geleid tot momenten van 'bloed, zweet en tranen' zoals **Vrugt** verwoordde in haar speech ter gelegenheid van de officiële ingebruikname van de stoelen, maar ook tot trots en zelfvertrouwen na het succesvol afronden van het borduurwerk.

Uit de interviews en de survey wordt duidelijk dat '**Stof tot Nadenken**' zich kenmerkt door een sterk educatief karakter, gericht op het aanleren en toepassen van een specifieke borduurtechniek. Het blijkt een van de belangrijkste redenen voor de deelnemers om zich aan te melden. Het leerproces blijkt volgens **Vrugt** ook wederzijds te zijn:

[...] Ik leer ook van hen. Het is niet zo dat ik alles maar weet. Technische dingen soms. We werkten met de Lunévillenaald: één vrouw zei: ik kan het wel, maar niet met die

naald. Ze deed het met de kettingsteek, maar achterstevoren. Het werd een klein beetje anders, maar wel mooi. (k1)

Het werken in het kerkatelier in de Oude Kerk levert **Vrugt** en de borduursters bijzondere leermomenten op. De nadruk ligt op het 'langzame', 'trage' van het handwerk wat ruimte en tijd biedt om na te denken, te reflecteren maar ook om met elkaar de dialoog aan te gaan over bijvoorbeeld de betekenis van religie in deze tijd. Wat **Vrugt** interessant vond was

[...] Dat er veel mensen waren vanuit de kerkgemeenschap. Daarover heb ik allerlei dingen geleerd. Bijvoorbeeld wat religie op dit moment eigenlijk is en de betekenis in deze samenleving. (k1)

Ook voor de deelnemers is het gezamenlijk werken in het atelier bijzonder en leerzaam. Zoals een van de deelnemers aangeeft:

[...] Het is bijna meditatief. Tijdens het project kwam ik erachter hoe fijn het is om met meerdere mensen tegelijk heel geconcentreerd te werken in een atelier, die sfeer vond ik bijzonder. (dd12)

Een andere deelnemster concludeert dat het samenwerken voor haar veel belangrijker was dan ze vermoedde:

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

De context van de kunstpraktijk '**Stof tot Nadenken**' in de Oude Kerk is bijzonder door de ligging van de kerk in de directe omgeving van de Wallen, de Amsterdamse prostitutiezone. De eerste twee maanden werkt **Vrugt** alleen in het kerkatelier. Bij het 's ochtends openen van de luiken is er direct oogcontact met de prostituees. Het brengt ongemakkelijk gevoel teweeg bij haar, dat echter na enige tijd is verdwenen. Na afloop van het project blijken haar vooroordelen verdwenen te zijn.

[...] Wat ik merkte was dat mijn gêne afnam en weg was aan het eind van het project na die twee maanden werken daar verdwenen was. Eerst was ik er in februari om te ontwerpen, in maart voor de introductiewerkshops, in mei was ik er om te borduren. En toen we in juni de kussentjes ging uitdelen aan die vrouwen, kon ik gewoon aankloppen, ze een kussentje cadeau doen en een gesprek voeren. En ik was er niet meer mee bezig, dat ze daar in hun ondergoed stonden en bezig waren geld te verdienen met hun lichaam.

En allerlei oordelen en moeilijke ingewikkelde gevoelens die het bij mij opgeroepen had waren weg. Ze waren mijn buurvrouwen geworden. (k1)

Ook prostitutie is een onderwerp dat besproken wordt. Het leidt tot een bezoek van de borduursters aan het Prostitutie informatie Centrum (PIC) waardoor de deelnemers prostitutie vanuit andere gezichtspunten hebben kunnen bekijken.

Zowel bij de kunstenaar als bij de deelnemers heeft **'Stof tot Nadenken'** geleid tot nieuwe inzichten en ideeën en blijken bepaalde vooroordelen weggenomen.

Voor **Roerink ('Groeten van Geerweg')** is het tot stand brengen van zelfvertrouwen en meer cohesie in de wijk het meest belangrijke van deze kunstpraktijk. De wijk heeft weer een gezicht gekregen. Uit de uitspraken van de deelnemers blijkt dat ze daarin geslaagd is. Door haar aanpak hebben de deelnemers geleerd om te vertrouwen op hun eigen inbreng en kwaliteiten. (d2, d3) De verantwoordelijkheid voor de inhoud en de uitvoering van de kunstpraktijk die door **Roerink** bij de deelnemers is neergelegd, is daarvoor de belangrijkste indicator. Bewoners hebben geleerd hoe zelf die zaken aan te pakken en op te lossen, die de kern vormen van het probleem dat zich in de wijk voordoet. Bij Henk, geboren en getogen aan de Geerweg, heeft het zijn al aanwezige interesse in geschiedenis aangewakkerd:

[...] Voordat ik aan het project mee ging doen, wist ik niet dat er een boek is geschreven over de Geerweg. Daar ben ik op internet achter gekomen. Ik ben wat gaan struinen, in kadasters gaan kijken, over de Geerweg gaan opzoeken [...] dat heeft mij zeker anders leren kijken en anders leren denken. (d2)

Het delen van zijn ervaringen met anderen en het laten zien van de dvd over de wijktoer¹⁴³ heeft eraan bijgedragen dat Henk door **'Groeten van Geerweg'** anders naar zijn omgeving is gaan kijken en het unieke en bijzondere steeds meer is gaan zien. Deelnemster Wil is, zoals eerder aangegeven, door haar inzet bij de kunstpraktijk en door haar deelname aan de zanggroep de 'Geergirls', weer meer betrokken bij activiteiten in de wijk. Ze vindt dat ze weer 'in de wereld' is gekomen en dat haar dat goed doet.

Roerink is in het samenwerken in de kunstpraktijk sterk gericht op de deelnemers en op het *empowerment* proces. Ze toont grote interesse in de wijkbewoners en verwondert zich steeds weer over datgene wat ze ziet en hoort in de wijk. Het heeft haar kennis over mensen en hun wijze van samenleven verdiept.

Een belangrijk leermoment voor **Roerink** met betrekking tot de organisatie, is ter sprake gekomen bij samenwerking met de opdrachtgever. Voor een kwalitatief hoogwaardige kunstpraktijk is het noodzakelijk dat zij als de kunstenaar zelf haar artistieke team kan samenstellen. Ook voor de opdrachtgever is dit een belangrijk leermoment gebleken.

¹⁴³ Van de wijktoer 'Groeten van Geerweg' is een dvd gemaakt.

Voor de theatermakers van **PS|theater** is een van de leermomenten tijdens de kunstpraktijk **'Noorderling'** dat zich op een zeker moment ook bij hen vooroordelen zijn gaan vormen, ondanks het feit dat ze met een open blik de contacten met de wijk zijn aangegaan. Door kritisch te reflecteren op hun handelen, als onderdeel van hun werkwijze, zijn ze zich daarvan snel bewust geworden. Het heeft hen bovendien bewust gemaakt van het feit dat dit een van de kernpunten is van het samenleven in de wijk. Vooroordelen is dan ook een belangrijk thema in de muziek-theatervoorstelling geworden.

Wijkbewoonster Selma ervaart als Turkse Nederlander deze vooroordelen. Ze wordt in de Kooi op een andere wijze bekeken en benaderd dan in andere steden waar ze gewoond heeft. De liedjes en teksten van Rian hebben haar geleerd dat er ook zonder racisme of uitsluiting cultuurverschillen benoemd kunnen worden. Ze ziet dat ook als de rol van de kunstenaar.

Maarten, de leider van de wijkmuziekschool, geeft al jaren muzieklessen in de Kooi. Hij wordt regelmatig geconfronteerd met de verschillende culturele opvattingen in de wijk. Muziek wordt niet door alle culturen geaccepteerd en gewaardeerd. Hij is door de kunstpraktijk niet anders gaan kijken naar de wijk. Wel zegt hij in een aantal zaken bevestigd te zijn, namelijk:

[...] Dat de mensen toch nog wel een beetje verdeeld zijn, niet zozeer samenleven, maar in hun eigen subgroep. Wij [RV de wijkmuziekschool] zijn een van de weinige plekken waar het allemaal door elkaar heen loopt. (d6)

De muziektheatervoorstelling heeft hem interessante aanknopingspunten gegeven voor zijn eigen muziekpraktijk.

Een belangrijk moment in de voorstelling was het samenkomen op het plein met het bingospel en het beschilderen van een tegel met een tegeltjeswijsheid. Tot verrassing van zowel de theatermakers als ook vele van de deelnemers blijkt dat, ondanks de culturele verschillen, de tegeltjeswijsheden over het algemeen positief zijn en hoopvol

[...] En 'samen'. Zo van dit zijn wij, kom maar op. Ook de trots, dat was mooi om te zien. (k4)

Deze constatering kan gezien worden als een leermoment, namelijk dat constateringen die gedaan worden op grond van aannames, de wegvoorbereiders zijn naar vooroordelen. Dat kan voorkomen worden door na te gaan of het daadwerkelijk gaat om feiten of om aannames.

Voor **Van den Baar (Wandschappen)** vormt de gehele wijk met haar bewoners een onuitputtelijke bron van leerervaringen. Hij heeft vooral op ambachtelijk gebied van deelnemers geleerd. Hij draagt zijn kennis en ervaring als kunstenaar graag over aan

anderen. Dat wordt duidelijk uit de gesprekken met wijkbewoners Rieneke en Fahranaz. Het gaat daarbij niet alleen over het artistieke en het ambachtelijk aspect, maar ook het sociale aspect. Fahranaz is door haar werkzaamheden bij Wandschappen en de gesprekken met **Driessens & Van den Baar** gesterkt in haar eigen kunnen en heeft haar toekomstplan klaar. Ze is dankbaar voor het vertrouwen dat **Driessens & Van den Baar** in haar hebben. Op de vraag wat hij zelf heeft geleerd geeft **Van den Baar** aan niet goed te kunnen omschrijven wat hij, behalve praktische kennis, precies geleerd heeft,

[...] Maar ja, het heeft mij ook wel veranderd en ik ben me bewust geworden van de noodzaak van wat ik doe. Ik vind het steeds noodzakelijker worden. En dat is ook om me heen, dat veel mensen op deze manier aan het zoeken zijn naar mogelijkheden. (k6)

Bij **Wandschappen** is duidelijk een balans terug te vinden tussen het artistieke, het kunstaspect en het sociale aspect, door een duidelijke aantoonbare ambitie, maar ook door hun inzet om betekenis te hebben voor de wijk.

Ook voor **Lindemann ('OpTrek Binckhorst')** betekent het gebied de Binckhorst, dat haar werkterrein is, de bron waaruit ze kansen en mogelijkheden benut voor organische gebiedsontwikkeling. De ondernemers in haar netwerken leren van haar artistieke aanpak, die zoals ze ervaren, werkt. Ze hebben oog gekregen voor de bijzondere cultuurhistorie van het gebied. Horecaondernemer Leo heeft dit aangegrepen om de activiteit 'Bicken en Bincken' op te zetten, een rondleiding langs cultuurhistorische monumenten en bijzonderheden van het gebied met een hapje en een drankje op enkele locaties. **Lindemann** leert van de kwaliteiten en de commercieel gerichte aanpak van de ondernemers. Ze heeft ervaren dat ook ondernemers iedere dag hun creativiteit moeten inzetten om in hun bestaan te kunnen voorzien.

Concluderend kan gesteld worden, dat in alle onderzochte participatieve kunstpraktijken sprake is van gesitueerd en gezamenlijk leren. De kunstenaars benadrukken dat hun visie op de samenleving door de kunstpraktijk niet zozeer is veranderd, maar wel verdiept en aangescherpt. De noodzaak van de kunstenaar voor de samenleving wordt met name benadrukt door **Van den Baar**. Hij ervaart steeds sterker dat hij als kunstenaar 'iets in gang kan zetten en teweeg kan brengen en als kunstenaar er dus toe doet'. Bij alle kunstenaars zien we deze betrokkenheid terug om niet met de rug naar de samenleving te staan, maar er volop in te staan. In alle kunstpraktijken wordt aandacht gegeven aan het laten ervaren van deelnemers van de 'andere manier van kijken' van kunstenaars naar de samenleving. De manier waarop kunstenaars dat beogen te bereiken verschilt per kunstpraktijk.

Vrugt bijvoorbeeld, informeert de deelnemers over de verschillende stappen die ze gezet heeft in het ontwerpproces door daarover te vertellen en het visueel te maken, terwijl de deelnemers van '**Groeten van Geerweg**', door de stapsgewijze aanpak van **Roerink**, als vanzelf in de richting van een andere manier van kijken worden geleid, waarin ze naar positieve kanten van de buurt kijken, in plaats van naar de minder positieve kanten.

Alle deelnemers geven aan op het sociale én het artistieke en ambachtelijk vlak van de kunstenaars geleerd te hebben. In alle gevallen heeft de samenwerking 'iets' los gemaakt bij de deelnemers wat hen heeft aangezet tot het zetten van nieuwe stappen: zich verdiepen in geschiedenis en het plan om een eigen bedrijfje te starten zijn daarvan enkele voorbeelden.

De meest duidelijke leermomenten zijn te zien bij '**Stof tot Nadenken**'. Mogelijk hangt dit samen met de sterk educatieve insteek van deze kunstpraktijk, het aanleren van een ingewikkelde borduursteek.

Uit de analyse wordt duidelijk dat de kunstenaars gedurende de participatieve kunstpraktijk reflecteren op zowel hun directe handelingen als op het gehele proces. Ze zijn zich bewust van de noodzaak om hun artistieke identiteit aan te passen aan de participanten en het participatieve proces. Een goed voorbeeld daarvan zien we terug bij **Sara Vrugt**. Ze reflecteert tijdens het werkproces op het gemaakte borduurwerk in relatie tot haar visie op kwaliteit en de grenzen daarvan. Het leidt tot de noodzakelijke aanpassingen aan het borduurwerk in samenspraak met de borduursters. Ze concludeert dat de inzet van niet-professionals enige bijstelling van haar kwaliteitsnormen noodzakelijk maakt. Na reflectie op de gehele kunstpraktijk concludeert ze dat deze 'andere' kwaliteit ook haar charme heeft en gezien het proces, dat de borduursters hebben doorgemaakt, door haar goed verdedigd kan worden. Ze is tevreden over het eindresultaat.

Ook bij de andere onderzochte kunstenaars komen deze 'wrijvingen' naar voren die vragen om reflectie en zo nodig aanpassing van hun kunstenaarsidentiteit. De kunstenaars geven blijk van een adaptieve houding en hebben als het ware naast hun autonome, een participatieve kunstenaarsidentiteit ontwikkeld.

Naast kunstenaars die zich bezighouden met participatieve kunstpraktijken, is er in meer algemene zin een groot aantal kunstenaars dat de eigen kunstenaarspraktijk combineert met de functie van (parttime) kunstdocent in een van de vormen van regulier onderwijs. Daarmee zijn ze betrokken bij formele leerprocessen en de aan specifieke regels gebonden schoolcultuur die mede van invloed zullen zijn op hun kunstenaarsidentiteit. Hebben ook deze kunstenaars te maken met identiteitskwesies en zijn er overeenkomsten met de participatief werkende kunstenaars, hetgeen zou wijzen op een specifiek artistieke pedagogische aanpak?

4.7 Identiteitskwesies van participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten: overeenkomsten en verschillen

In hun eerdergenoemde onderzoek 'De hybride kunstenaar: De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk' laten Van Winkel et al. zien dat een gemengde beroepspraktijk onder beeldend kunstenaars vandaag eerder regel dan uitzondering is. Het kunnen leven van een autonome artistieke praktijk is slechts aan een kleine groep succesvolle of financieel onafhankelijke kunstenaars voorbehouden. (van

Winkel, Zwaan, and Gielen 2012) Een deel van deze ‘hybride’ kunstenaars is werkzaam in het kunstonderwijs¹⁴⁴. Uit onderzoeken blijkt dat bij deze kunstenaar-docenten eveneens sprake is van ‘weerstand’ gerelateerd aan hun kunstenaarsidentiteit. (Hoekstra 2015; Kinsella 2017; Cutcher and Boyd 2018; Sloan 2006; Hall 2010) Kunstenaar-docenten hebben te maken met de op output gerichte beoordelingsregimes van het instituut ‘school’, die sterk hun stempel drukken op de werkwijze van de docenten. De nadruk bij het formele leren blijkt hoofdzakelijk gericht op *‘the transference of knowledge or skills within a regulatory framework.’* (Hoekstra 2015, 356) Dat contrasteert met de aanpak die geassocieerd wordt met de hedendaagse kunstpraktijk, die gekenmerkt wordt door het aanbieden van een diversiteit aan vormen van kennis, het geven van authentieke instructie en het benadrukken van kritisch denken en constructivistische leertheorieën. In die praktijk werken hedendaagse kunstenaars volgens hun eigen creatieve systeem, niet gehinderd door opgelegde regels van bijvoorbeeld een schoolsysteem. Ze zijn in staat om ‘out of the box’ te denken en blijken bovendien flexibeler en opener ingesteld dan andere docenten. (Hoekstra 2015, 356)

De door het onderwijs vereiste manier van denken en handelen veroorzaakt spanningen bij de kunstenaar-docent en zijn lespraktijk, en vraagt om heroverweging van zijn identiteit als kunstenaar-docent. *‘The duality of these positions caused tensions within the classroom. As a teacher’s identity is constantly being negotiated, it is influenced by many factors, ranging from the professional to the social.’* (Kinsella 2017, 8) De meer voorschrijvende wijze van lesgeven, gericht op curricula-eisen en het werken aan bewijsbare resultaten door middel van specifieke vormen van resultaatmeten, zoals individuele schriftelijke toetsen, werkt echter belemmerend op de creativiteitsontwikkeling van leerlingen en het creatieve proces in de klas. Het betekent dat kunstenaar-docenten hun creativiteit en verbeeldingskracht moeten inzetten om een voor hen aanvaardbare en doelgerichte werkwijze met leerlingen te kunnen realiseren. Daardoor is tegelijkertijd een aanvaardbare aanpassing noodzakelijk van hun professionele identiteit als kunstenaar-docent. Het houdt in dat ze hun rol als kunstenaar-docent in dienst moeten stellen van de leerlingen en hun creatieve proces, in plaats van voor hun eigen creatieve proces. De volgende uitspraak is daarvan een treffende illustratie: *I have realised that I need to step back and think about my role in the learning process. I am an artist and a teacher and therefore should also partake in the process, not just impart knowledge onto the pupils.* (Teacher 3) (Kinsella 2017, 10)

Hetzelfde kan gezegd worden van participatieve kunstenaars. Afhankelijk van de inhoud en vorm van de kunstpraktijk zullen ook zij het creatieve proces van de participanten boven hun eigen creatieve proces stellen. In mijn onderzoek is theatermaker **Marjet Roerink** daarvan een duidelijk voorbeeld. Door de gesprekken met de bewoners van de Geerweg werd het haar duidelijk dat deze niets met kunst hadden en daar ook niets mee wilden doen. Om desondanks de kunstpraktijk succesvol te kunnen laten verlopen, heeft de kunstenaar het besluit genomen om het woord ‘kunst’ tijdens het

¹⁴⁴ In dit proefschrift wordt hieronder het kunstonderwijs in het voortgezet/secundair onderwijs verstaan.

ontwikkelingsproces van de kunstpraktijk niet meer te gebruiken, maar op subtiële wijze toch bepaalde kunstuitingen in de kunstpraktijk in te voegen, die door de bewoners niet direct als zodanig werden herkend. Een voorbeeld daarvan is het optreden van de speciaal voor ‘Groeten van Geerweg’ geformeerde zanggroep de ‘Geergirls’.

Ondanks het verschil tussen het werken in de formele of informele leeromgeving zijn overeenkomsten in identiteitskwesities tussen beide groepen kunstenaars waar te nemen. Kunstdocent en onderzoeker Alan Thornton¹⁴⁵ geeft in zijn artikel *The Artist Teacher as Reflective Practitioner* (Thornton 2005, 168–69) een samenvatting van vaardigheden en overtuigingen die zijn voortgekomen uit onderzoek naar kunstenaar-docenten. Door deze en andere uitkomsten (Hoekstra 2015) te vergelijken met de uit dit onderzoek verkregen resultaten naar participatieve kunstenaars ben ik gekomen tot onderstaande samenvatting van de belangrijkste professionele kwaliteiten en vaardigheden, die kenmerkend zijn voor de professionele identiteit van beide groepen kunstenaars. Deze zullen inzake participatieve kunstenaars geïllustreerd worden met een of meerdere voorbeelden uit mijn onderzoek.

Participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten

- *zijn zich bewust van de historische en sociale verschillen in iedere context die vragen om een specifieke pedagogische en creatieve aanpak.*
Vrugt bijvoorbeeld gaat bij ‘Stof tot Nadenken’ uit van de historie en de plaats van de Oude Kerk en gebruikt de verhalen en de borduurtechniek om verleden en heden te verbinden; Roerink richt zich bij ‘Groeten van Geerweg’ op opgehaalde verhalen over het wonen in de wijk en de positieve en minder positieve veranderingen in het verleden. De aanpak van het geven van medeverantwoordelijkheid aan deelnemers voor zowel inhoud als uitvoering van de kunstpraktijk, heeft geleid tot hun *empowerment*.
- *vinden het van belang de participanten/leerlingen een inkijk te geven in de wereld van de kunst: van het ervaren van het creatieve proces, zoals Vrugt met ‘Stof tot Nadenken’ borduursters een inkijk heeft gegeven in de kunstenaarspraktijk, tot en met het samen met de kunstenaar aanwezig zijn bij de prijsuitreiking van een participatief kunstwerk waaraan ze zelf hebben bijgedragen. Van den Baar’s Wandschappen nam deelnemers mee bij de prijsuitreiking voor ‘Porsche in Progress’.*
- *ervaren kritisch reflecteren op hun handelen van belang voor de meest effectieve pedagogische aanpak en daarmee voor de vorming van hun identiteit als participatief kunstenaar of kunstenaar-docent.* De theatermakers van PS|theater concludeerden tijdens het ontwikkelingsproces van ‘Noorderling’ dat het in verband met

¹⁴⁵ Alan Thornton is technicus, docent kunst en grafische technieken en onderzoeksbegeleider bij Anglia Ruskin University, UK. press.uchicago.edu/ucp/books/author/T/A/au14242324.html gezien 21 juni 2018

geconstateerde contextuele verschillen ten opzichte van andere wijken, noodzakelijk was hun methodiek aan te passen. Ze realiseerden zich dat er meer flexibiliteit in de aanpak nodig is dan waarvan ze zich tot dan toe bewust waren.

- zijn zich bewust van de noodzaak de participanten/leerlingen centraal te stellen in het proces. Bij **'Groeten van Geerweg'** heeft **Roerink** de deelnemers in de hoofdrol gezet met *empowerment* als doel; **Lindemann** zet in **'OpTrek Binckhorst'** de deelnemers centraal om tot een gezamenlijke visie op organische ontwikkeling te komen met daarop gerichte activiteiten.
- zijn overtuigd van het belang van een open houding en het aangaan van de dialoog met participanten/leerlingen. **Roerink** toont die houding bij haar aanpak bij **'Groeten van Geerweg'** en **Lindemann** bij **'OpTrek Binckhorst'**.
- stellen zich in een bepaalde mate gelijkwaardig op naar participanten/leerlingen. **Vrugt** benoemt dit in het met haar gehouden interview specifiek als onderdeel van haar werkwijze bij **'Stof tot Nadenken'**.
- moedigen participanten/leerlingen aan tot een onderzoekende houding, zelfstandigheid en verantwoordelijkheid voor het eigen proces en product. Deze houding zien we vooral bij **Roerink** bij **'Groeten van Geerweg'**, **Lindemann** bij **'OpTrek Binckhorst'** en **Van den Baar** van **Wandschappen** en in mindere mate bij **Vrugt's 'Stof tot Nadenken'**. Bij **'Noorderling'** van **'PS|theater'** gaat het alleen om het aanmoedigen tot een onderzoekende houding.
- tonen passie en vakmanschap ten aanzien van hun eigen kunstdiscipline en dwingen daarmee respect af. Het is met name **Vrugt** die aangeeft hiervan gebruik te maken bij haar participatieve kunstpraktijken, om deelnemers aan te moedigen te participeren in haar kunstpraktijken. Ook bij **Wandschappen** zien we nadrukkelijk de aandacht en passie van de kunstenaars voor het vakmanschap terug in hun kunstpraktijken.
- tonen in hun aanpak authenticiteit en creativiteit en stimuleren participanten/leerlingen daartoe. De aspecten *authenticiteit* en *creativiteit* zijn duidelijk bij alle voor dit onderzoek onderzochte participatieve kunstenaars aan de orde. Het stimuleren van participanten daartoe komt het meest duidelijk tot uitdrukking bij **Roerink** en **'Groeten van Geerweg'**, en bij **Lindemann** en **'OpTrek Binckhorst'**.
- ontwikkelen contextgericht pedagogische strategieën om hun ideeën, kennis en vaardigheden op participanten/leerlingen over te brengen. Een duidelijk voorbeeld

uit de onderzochte *casestudies* is **Vrugt's 'Stof tot Nadenken'**. Door het aanbieden van workshops over de borduurtechniek, uitleg over hoe de kunstenaar tot het ontwerp voor de stoelbekleding is gekomen en door middel van lezingen over borduren door de tijd heen brengt de kunstenaar ideeën, kennis en vaardigheden op de deelnemers over.

- zien hun kunstenaarspraktijk als een belangrijk aspect van participatief werken of lesgeven, hetgeen ook omgekeerd het geval kan zijn: het lesgeven of participatief werken wordt gezien als een belangrijk aspect van hun kunstenaarspraktijk. **Vrugt** bijvoorbeeld ziet participatief werken als belangrijk aspect van haar kunstenaarspraktijk; bij **Wandschappen** wordt duidelijk dat hun kunstenaarspraktijk mede participatief werken omvat. Bij **'OpTrek Binckhorst'** lijkt gesproken te kunnen worden van een samenvallen van kunstenaarspraktijk en participatief werken.

Bovenstaande overeenkomstige kenmerken maken duidelijk dat beide groepen kunstenaars vanuit hun kunstenaarsidentiteit, die grotendeels tijdens hun opleiding als 'autonoom' kunstenaar is gevormd, de daaruit voortvloeiende artistieke denk- en werkwijze willen overdragen aan deelnemers en leerlingen. Van Winkel, Zwaan en Gielen merken op dat 'bepaalde opvattingen over het kunstenaarschap bijzonder goed passen in de hegemonie van het postfordisme. Tegenwoordig moet iedereen liefst creatief en authentiek zijn. 'De kunstenaar is een rolmodel voor de gehele samenleving.' (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 30)

Bij beide typen kunstenaars vervult het transformatieve aspect een belangrijke rol. In het geval van formele onderwijssituaties gaat het om de persoonlijke transformatie. Bij participatieve kunstpraktijken betreft het zowel persoonlijke als sociaalmaatschappelijke transformatie. Gezien de vraagstelling van dit proefschrift zal in de volgende paragraaf alleen ingegaan worden op het transformatieve aspect van participatieve kunstpraktijken en de rol van de kunstenaar daarbij.

4.8 Het transformatieve aspect van participatieve kunstpraktijken

De afgelopen twee decennia zijn er diverse pogingen gedaan om aan te tonen dat participatieve kunstpraktijken individuele en maatschappelijke veranderingen teweegbrengen. Het omvangrijke Britse evaluatieonderzoek *Use or Ornament: The social impact of participation in the Arts* van onderzoeker François Matarasso (Matarasso 1997) dat als eerste in zijn soort kan worden aangemerkt, toont aan dat het geen gemakkelijke opgave is om deze vormen van kunstparticipatie te evalueren en de sociale effecten ervan te tonen. Matarasso's onderzoek heeft in dit deel van de onderzoekswereld geleid tot

kritiek op de methodologie waarop vele onderzoeken in dit segment zijn uitgevoerd. Vanaf dat moment zijn er diverse publicaties verschenen over dit onderwerp met als doel om te komen tot een meer doelgerichte manier van onderzoek met betrekking tot sociale effecten van participatie. (Merli 2010; Belfiore and Bennett 2007; Belfiore and Bennett 2010; Galloway 2009) Kwantitatieve onderzoeksmethoden leiden in hun visie niet of nauwelijks tot de gevraagde *'evidence-based'* bewijslast. De afgelopen jaren echter heeft kwalitatief onderzoek terrein gewonnen in de onderzoeksmethoden naar effecten van kunstpraktijken. Het is algemeen maatschappelijk erkend dat kunst en daarmee ook participatieve kunstpraktijken van waarde zijn en positieve effecten te weegbrengen. De wijze waarop dat op een goede manier aangetoond kan worden, is nog steeds in ontwikkeling.

Uit de analyses van de onderzochte *casestudies* wordt duidelijk dat participatieve kunstpraktijken 'voertuigen' zijn voor informeel gemeenschappelijk en situationeel leren. Deelnemers, die in een tijdelijke *community of practice* samenwerken in de context van de eigen leefomgeving, zijn op elkaar aangewezen en leren met en van elkaar. In het eerdergenoemde document *Kunst in Transitie. Manifest voor Participatieve kunstpraktijken* wordt het *transformatieve aspect* van deze kunstpraktijken als een van de vier kernkwaliteiten benoemd. Onder *transformatief* verstaan de opstellers van het document: 'het beoogde resultaat is een uitdagende artistieke productie, voor een breed publiek, die een kritische reflectie bevat en aanleiding geeft tot nieuwe (handelings-) perspectieven'.

Deze brede omschrijving gaat niet uit van een kwantitatieve *evidence based* benadering¹⁴⁶, maar van een viertal voorwaardelijke kwalitatieve aspecten van de kunstpraktijk. Bij nadere beschouwing roepen de gebruikte termen vragen op. Wat verstaan de schrijvers bijvoorbeeld onder 'uitdagend' en wat bedoelen ze met de zinsnede 'aanleiding geeft tot nieuwe (handelings-) perspectieven'? Het zou betekenen dat er (nog) geen sprake is van een daadwerkelijke 'transformatie', maar dat de kunstpraktijk daartoe wel uitnodigt.

Aan de hand van de vier aspecten zal een nadere analyse plaats vinden.

Kan de conclusie getrokken kan worden dat de vijf *casestudies transformatief* zijn?

'**Stof tot Nadenken**' van **Vrugt** kan met recht een 'uitdagende' kunstpraktijk voor een breed publiek genoemd worden. Bezoekers konden het borduuratelier bezoeken om het borduurproces te volgen en vragen over het project te stellen aan de kunstenaar of een van de borduursters. Borduursters en bezoekers hebben inzicht gekregen in hoe een artistiek ontwerpproces wordt vormgegeven en uitgewerkt. De borduursters hebben in dialoog met de kunstenaar geleerd om vanuit een ander gezichtsveld naar

¹⁴⁶ Met *evidence-based* wordt hier bedoeld het met bewijslast onderbouwen van de behaalde resultaten ter legitimering van de verkregen subsidie(s). Het kan gezien worden als het economisch toetsen van beroepsmatig handelen.

de werkelijkheid te kijken, zodat nieuwe perspectieven ontstaan. De lezingen over borduren door de eeuwen heen die door diverse textielkunstenaars werden gehouden, hebben een nieuwe en actuele kijk op het ambacht van borduren gegeven.

De kunstpraktijk heeft mensen en meningen bij elkaar gebracht die elkaar anders niet hadden ontmoet. Burgers zijn uitgedaagd om op een andere manier naar de verbinding van kunst in relatie tot religie te kijken en te ervaren dat deze relatie betekenisvolle mogelijkheden biedt voor de toekomst. Het heeft de kritiek kunnen wegnemen over de nieuwe koers van de Stichting de Oude Kerk en een dialoog op gang gebracht over de rol en betekenis van kunst in relatie tot religie. Het kwam overeen met hetgeen Grandjean voor ogen had met deze kunstpraktijk. Het opent mogelijkheden voor nieuwe handelingsperspectieven voor de Oude Kerk.

Vrugt reflecteert kritisch op het verbinden van religie en kunst. Ze brengt oude religieuze waarden als contemplatie en het ambacht van het kerkelijk borduren weer in een modern jasje terug, waardoor oud en nieuw worden verbonden. Daarmee neemt ze de critici van Stichting de Oude Kerk, die geen heil zagen in de nieuwe koers van de Stichting, de wind uit de zeilen. Ook in de ontwerpen van de stoelbekledingen zien we de kritische reflectie van de kunstenaar terug. De functie van de stoel, 'zitten', is door de kunstenaar verbonden met de opgehaalde verhalen over de kerk. Bij 'zitten' is iedereen gelijk en wordt het statusverschil opgeheven. Dat geldt ook voor de prostituées, de directe burens van de Oude Kerk, die van de kunstenaar nadrukkelijk een plaats hebben gekregen in de kunstpraktijk en waarnaar door het aanbrennen van details op een aantal stoelbekledingen wordt verwezen. (Grandjean, ten Voorde, and Serrano 2014, 16)

Voor **Vrugt** lijkt de kunstpraktijk een bijzondere lading gehad te hebben. Grandjean geeft aan dat **Vrugt** zich na '**Stof tot Nadenken**' pas officieel kunstenaar is gaan noemen.¹⁴⁷ (01, persoonlijk interview 2014)

Het eindresultaat van de kunstpraktijk '**Groeten van Geerweg**' is een uitdagende wijktoer voor een breed publiek, die onder regie van **Roerink** door de bewoners zelf is ontwikkeld en uitgevoerd. **Roerink** zet in dit proces de persoonlijke kwaliteiten van de deelnemers centraal. Het is een verrassende tocht door de wijk, die tot de verbeelding spreekt. De tour toont met behulp van bijzondere verhalen, foto's, video en optredens de rijke geschiedenis van de buurt, die gekenmerkt wordt door saamhorigheid en zorgzaamheid voor elkaar. Door als kunstenaar de participerende wijkbewoners de gedeelde verantwoordelijkheid te geven voor zowel de inhoud als de uitvoering van de tour, is er een proces van gesitueerd en gezamenlijk leren in gang gezet. Na afloop van de kunstpraktijk blijkt dat de bewoners hun trots op de wijk hervonden hebben. Ze zijn trots op de prestatie die ze geleverd hebben. De saamhorigheid in de wijk is aantoonbaar vergroot en bewoners blijken zelfbewuster geworden te zijn. De theaterregisseur

¹⁴⁷ Tijdens een telefonisch onderhoud (11 december 2017) geeft Sara Vrugt aan dat dit niet geheel correct is. Na haar afstuderen aan de opleiding Modevormgeving van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) Den Haag, rezen bij haar twijfels of ze voldoende kennis had om zich 'kunstenaar' te noemen. Die twijfel is weggenomen door haar diverse participatieve projecten en is bekrachtigd door 'Stof tot Nadenken'.

heeft de buurtbewoners aan de hand van hun eigen verhalen en ervaringen met een andere blik naar hun eigen omgeving leren kijken. Daardoor is een nieuw perspectief ontstaan dat uitnodigt tot handelen. Oude initiatieven zijn door de buurtbewoners nieuw leven in geblazen, wat onderlinge verbondenheid en saamhorigheid in de wijk teweeg heeft gebracht. Zoals een van de bewoonsters aangeeft: [...] *Ik ben daardoor weer meer in de wereld gekomen.* (d3)

Na afloop van de kunstpraktijk blijkt dat de wijk niet meer in zichzelf gekeerd is, maar zich eveneens richt naar de aangrenzende 'rijke' buurt en de binnenstad. De kunstpraktijk geeft de wijkbewoners aanleiding tot (nieuwe) handelingsperspectieven.

De kunstenaar lijkt met deze kunstpraktijk kritisch te reflecteren op het ontbreken van de juiste aandacht vanuit de overheid voor het welzijn van burgers. In plaats van de gebruikelijke *top-down* benadering van overheden, toont ze met een *bottom-up* aanpak aan dat, door in gesprek te gaan met bewoners, actief te luisteren naar hun verhalen en hen te stimuleren tot activiteiten op grond van hun persoonlijke potenties en kwaliteiten, hun zelfbewustzijn en zelfvertrouwen is vergroot, hetgeen heeft bijgedragen aan het gezamenlijk tot stand brengen van sociale cohesie. Een *bottom-up* benadering blijkt tot betere resultaten te leiden dan de gebruikelijke *top-down* benadering van de overheid.

'**Noorderling**' is een verrassende muziektheatervoorstelling die bewoners en publiek uitdaagt om met een andere blik naar de Kooiwijk te kijken. De theatermakers van **PS|theater** hebben de opgehaalde verhalen en anekdotes van bewoners verwerkt in een voorstelling, waarin het persoonlijke is vertaald in algemene waarden die voor iedereen herkenbaar zijn. De voorstelling daagt het publiek uit om kritisch naar zichzelf te kijken en te ervaren dat bij iedereen onwillekeurig vooroordelen binnensluipen. De voorstelling nodigt uit om in de Kooiwijk te kijken naar de vele overeenkomsten tussen culturen in plaats van naar de verschillen. Door deze andere manier van kijken kan wederzijds begrip ontstaan en een gevoel van verbondenheid. De kunstpraktijk heeft een dialoog op gang gebracht tussen de bewoners van de wijk. De voorstelling heeft 'openingen' gemaakt en nodigt uit om met de gegeven 'boodschap' verder te gaan.

'**Wandschappen/DNA Charlois**' heeft met 'Truien van Loes' een artistieke productie neergezet die zowel in de wijk als internationaal veel waardering heeft gekregen.¹⁴⁸ De totale kunstpraktijk kan als uitdagend worden beschouwd. Door van de vijfhonderd verschillende ongedragen truien gebreid door de wijkbewoonster Loes Veenstra een maatschappelijk kunstproject te maken, wordt het levenswerk van Loes zichtbaar. De truien die in vijftig jaar tijd gebreid zijn, tonen een tijdsbeeld van motieven en kleuren. In samenwerking met andere professionals is de truiencollectie op internationale designtentoonstellingen met veel succes gepresenteerd. Het heeft geleid tot de verkoop

¹⁴⁸ Het project 'Truien van Loes' heeft plaats gevonden in 2012. Loes Veenstra is in 2016 op 82-jarige leeftijd overleden.

van een groot aantal truien. De opbrengst is naar Loes gegaan en besteed aan een betere woonvoorziening. De bijzondere collectie is aanleiding geweest voor het maken van een boek waarin alle truien getoond worden. In de wijk wordt een *flashmob* gemaakt, waarin ruim vierhonderd bewoners van de wijk in een trui van Loes een rol spelen en met Loes in de hoofdrol. De *flashmob* blijkt een enorm succes.

Van den Baar vertelt daarover:

[...] De impact is dat ze zichzelf de week erna in alle kranten en tv's hebben gezien. Die foto, waar iedereen opstaat, die is gewoon worldwide gegaan, terwijl het een van de slechtste wijken van Nederland is. En dat filmpje hebben ze aan iedereen kunnen laten zien. Met een soort trots: kijk, daar heb ik aan meegedaan. Dus dat was voor iedereen persoonlijk wel geweldig, de euforie op die dag was enorm. Zoiets maak je maar een keer in je leven mee. (k6)

De kunstpraktijk heeft geleid tot saamhorigheid en solidariteit in de wijk. De buurt heeft een beter aanzien gekregen, wat aanleiding is geweest voor nieuwe activiteiten. Door het gehele project heeft Loes de status van kunstenaar gekregen. Het project kan mijns inziens gezien worden als een kritische reflectie op de kunst- en designwereld met haar eigen eisen en voorwaarden en waar het niet gemakkelijk is om in door te dringen.

De aanpak van **Lindemann** met '**OpTrek Binckhorst**' is te duiden als een uitdagende benadering van gebiedsontwikkeling. Na een intensieve voorbereidingsfase is een netwerk van ondernemers gevormd dat zich inzet voor de organische ontwikkeling van het gebied. Het heeft tot een aanpak geleid die resultaten boekt. Het netwerk van ondernemers zet zich met de kunstenaar in voor verdere coöperatieve ontwikkelingen in het gebied gericht op circulaire economie. Deze *bottom-up* methodologie van gebiedsontwikkeling kan gezien worden als een kritische reflectie op de gebruikelijke opgelegde werkwijze van gebiedsontwikkeling zonder bewoners en ondernemers er coöperatief bij te betrekken. Haar werkwijze in de Binckhorst als *urban catalyzer* trekt nationaal en internationaal aandacht. Een van de eerste interventies is het gezamenlijk ontwikkelen van een eigen bier geweest, de 'Binckse Belofte', als promotiemiddel voor het gebied. De bierbrouwers hebben hun intrek genomen in de Binckhorst, zodat het nu een eigen brouwerij heeft. Het bier is inmiddels opgenomen in de collectie van het Haags Historisch Museum. De successen van de aanpak tot nu toe zijn aanleiding voor nieuwe interventies. Ook de gemeente is nu betrokken en participeert in enkele netwerken op gelijkwaardig basis met ondernemers. '**OpTrek Binckhorst**' levert met concrete interventies een bijdrage aan de algemene discussie over de toekomstige ontwikkeling van stedelijke ruimte.¹⁴⁹

¹⁴⁹ www.optrek.org/werkwijze

Samenvattend kan gesteld worden dat de vijf onderzochte participatieve kunstpraktijken zich kenmerken door een artistieke aanpak die gericht is op een vraag of probleem in een specifieke context in de samenleving. Kenmerkend voor alle kunstpraktijken is het toepassen van een *bottom-up* benadering vanuit de context. De *bottom-up* methodiek gaat uit van de sociale, economische en maatschappelijke potenties van de context. Door vanuit een ander perspectief naar de vraag of het probleem te kijken ontstaan andere visies en ideeën, die de mogelijkheid bieden voor andere dan gebruikelijke oplossingen. Bij alle kunstpraktijken is dat duidelijk en herkenbaar.

Iedere afzonderlijke kunstenaar/kunstenaarsgroep geeft in zijn kunstpraktijk blijk van kritische reflectie op een contextgericht aspect in de samenleving: **Vrugt** op de kunstwereld en op vooroordelen in de samenleving, **PSJtheater** op vooroordelen in de samenleving, **Roerink** op welzijnsbeleid, **Lindemann** op de aanpak van gebiedsontwikkeling en **Van den Baar** op de aanpak van werkgelegenheid. De deelnemers aan de kunstpraktijk zijn onderdeel van de context en worden door de aanpak uitgedaagd tot het in dialoog gaan met elkaar, waardoor uitwisseling van ideeën, visies, kennis en kwaliteiten plaats vindt. De kunstpraktijken nodigen uit tot een andere manier van kijken naar de samenleving die tot andere dan de gebruikelijke oplossingen leidt.

'**OpTrek Binckhorst**' en '**Wandschappen/DNA Charlois**' zijn langdurige kunstpraktijken waar steeds nieuwe interventies plaats vinden. Het kan vergeleken worden met de metafoer van de steen in de vijver, die steeds grotere kringen veroorzaakt. De impact van de kunstpraktijk breidt zich steeds verder uit. De kunstenaar is een noodzakelijke en onmisbare schakel in de keten van gebiedsontwikkeling, die in staat is te anticiperen op de situatie en coöperatief de gewenste of noodzakelijke interventies in kan zetten.

De kunstpraktijken '**Groeten van Geerweg**' en '**Noorderling**' hebben in korte tijd veel in gang gezet. Het is onduidelijk of dat ook als structureel gezien kan worden. Bij beide kunstpraktijken lijkt het of de kunstenaars afscheid hebben moeten nemen op het hoogtepunt van de kunstpraktijk, de succesvolle voorstelling als eindresultaat van een betekenisvol proces. De voorstellingen kunnen gezien worden als enerzijds de afsluiting van een waardevol proces, anderzijds het begin van een proces naar een meer structurele inbedding. Het goede resultaat is een momentopname en staat geenszins voor structurele verandering in de toekomst. De geïnvesteerde tijd is daartoe ontoereikend geweest.

De Geerwegbewoners staan voor de uitdaging om de sociale cohesie vast te houden. De Kooiwijk staat voor de grote opgave van de transitie van de wijk, met vele nieuwe woningen en nieuwe bewoners die met elkaar het samenleven in de wijk moeten vormgeven. De voorstelling heeft de wijkbewoners op een andere manier naar de werkelijkheid laten kijken en de mogelijkheid geboden tot nieuwe handelingsperspectieven. Het is echter de vraag of burgers voldoende zijn toegerust om deze perspectieven zelfstandig te benutten.

We kunnen naar aanleiding van bovenstaande concluderen dat langdurige participatieve kunstpraktijken tot meer structurele transfer leiden dan kortdurende. De langdurige kunstpraktijken zijn meer procesgericht dan objectgericht. Daarbij moet worden opgemerkt dat procesmatig werken meer gericht is op lange termijn dan op korte termijn ontwikkeling.

4.9 De participatieve kunstenaar en leiderschap

De rol en betekenis van de kunstenaar bij participatieve kunstpraktijken kan niet losgezien worden van de leiderschapskwaliteiten van de kunstenaar. Zoals in paragraaf 3.4 duidelijk is geworden, hangt de vorm en de mate van participatie van deelnemers samen met de contextuele aspecten van de kunstpraktijk en met de identiteit en persoonlijkheid van de kunstenaar. Ook het leiderschap van de kunstenaar hangt daarmee samen.

Van het begrip leiderschap zijn vele omschrijvingen in omloop. Bovendien wordt van leiderschap in deze tijden van grote veranderingen in hoge mate aanpassingsvermogen en flexibiliteit gevraagd. (Bakker 2006, 8) Voor kunstenaars lijkt leiderschap een relatief nieuw fenomeen en vooral actueel na de rolverandering van kunstenaars door hun inzet in participatieve kunst. Kunstenaars worden steeds meer aangesproken op cultureel leiderschap.

In *Finding your Leadership Style: A guide for Educators* (Glanz 2002) betoogt onderzoeker en hoogleraar Jeffrey Glanz dat leiderschap geen enkelvoudige maar een gedeelde verantwoordelijkheid is. Het boek, bedoeld voor docenten, heeft als belangrijkste uitgangspunt dat alle pedagogen leiders zijn, met eigen specifieke kwaliteiten en vaardigheden. Op grond van vereiste kwaliteiten kunnen deze gekoppeld worden aan een specifieke situatie of project. (Glanz 2002, ix)

Samenvattend stelt Glanz dat iedereen in een bepaalde situatie in zekere mate een leider kan zijn. Mensen verschillen in hoge mate van elkaar en er zijn dan ook grote verschillen in leiderschapsstijlen, persoonlijkheid en karaktertrekken. De ene manier van leiden is ook niet beter dan de andere. Elke leider is getalenteerd op een andere manier. Tot slot betoogt hij dat effectief leiderschap contextafhankelijk is en dat het matchen met de goede leider voor een specifieke situatie erg belangrijk is. (Glanz 2002, 14)

De principes van Glanz zijn eveneens van belang voor kunstenaars als leiders van participatieve kunstpraktijken. Ook hierbij is gerichtheid van het leiderschap op de context in verband met de doelgerichtheid van de kunstpraktijk van groot belang. Zoals uit het onderzoek blijkt, hebben de kunstenaars hun eigen leiderschapsvaardigheden en specifieke kwaliteiten, die matchen met de specifieke context en hun kunstpraktijk. In alle gevallen kan eveneens gesproken worden van gedeeld leiderschap. **Vrugt** deelt bijvoorbeeld het leiderschap voor de borduurwerkzaamheden met andere vakgenoten; de theatermakers van '**PS-Theater**' delen met elkaar het leiderschap over de activiteiten

en de voorstellingen en **Sabina Lindemann** deelt het leiderschap in de Binckhorst met ondernemers. Het kan vergeleken worden met *collaborative leadership models*. (Tiller 2017, 50–51)

Een belangrijke vraag is in welke mate de kunstenaar controle moet houden over het artistieke en sociale proces. Uit het eerder besproken onderzoek van Caris (Caris 2016) wordt duidelijk dat een meer 'directe' vorm van leiderschap essentieel is wanneer de kunstpraktijk afhankelijk is van subsidies en de kunstenaar nadrukkelijk de richting en doelstellingen van de kunstpraktijk moet bewaken. (Caris 2016, 176) Caris benadrukt echter dat desondanks, de kunstenaars van zijn onderzochte kunstpraktijken besluiten niet oplegden, maar de intentie hadden door argumentatie te overtuigen en te inspireren. Juist bij het activeren en opbouwen van *communities* is een subtiele vorm van leiderschap vereist die open ruimten creëert en deelnemers in staat stelt 'to step forward'. (Caris 2016, 176)

Deze aanpak zien we in dit onderzoek terug bij **Vrugt ('Stof tot Nadenken')**, bij **Roe-rink ('Groeten van Geerweg')**, bij **Van den Baar ('Wandschappen/DNA Charlois')** en bij **Lindemann ('Optrek Binckhorst')**.

Uit mijn onderzoek komt naar voren dat alle kunstenaars er zich bewust van waren dat voor een succesvolle artistieke samenwerking doelgericht leiderschap noodzakelijk is. Uit de interviews met kunstenaars en deelnemers wordt duidelijk dat een heldere communicatie evenals richting geven aan de doelstellingen van de kunstpraktijken belangrijk worden gevonden.

Om een duidelijke vergelijking te kunnen maken heb ik voor dit onderzoek de keuze gemaakt om het leiderschap van de kunstpraktijken te analyseren op drie typen van leiderschap: een directieve, een democratisch directieve en een faciliterend gedeelde vorm. De keuze voor deze typen is gemaakt in relatie tot de twee typen kunstpraktijken die in de *casestudies* naar voren zijn gekomen: de meer kunst- of productgerichte en de meer sociaal-maatschappelijk of procesgerichte participatieve kunstpraktijken.

Uit de analyses is duidelijk geworden dat de rol van de kunstenaar in objectgerichte kunstpraktijken vergeleken met de procesgerichte kunstpraktijken meer bepalend van aard is. Dit komt overeen met een meer directieve vorm van leiderschap, waarbij de nadruk meer op het eindresultaat, het kunstwerk als object, dan op het proces ligt. Een kunstwerk is vaak een blijvend object en om die reden hecht een kunstenaar aan een product dat voldoet aan de artistieke en ambachtelijke kwalitatieve normen op basis van zijn eigen identiteit. Aan het object verbindt de kunstenaar immers zijn naam.

Bij de drie objectgerichte kunstpraktijken is het de kunstenaar die het concept bedenkt en de kaders van de eventuele rol van de deelnemers in de vorm van vrije ruimte bepaalt. Bij **'Noorderling'** leveren de deelnemers alleen de inhoud aan, en zijn verder niet betrokken bij de samenstelling of productie van het kunstwerk. De betrokken kunstenaars zijn sterk bepalend in ontwerp en uitvoering, maar gaan op een democratische wijze om met de deelnemers. Ze luisteren en gaan de dialoog aan en geven een kijkje in de 'kunstenaarskeuken'. Deelnemers 'geven' iets aan de kunstenaar en krijgen daar iets voor terug. Bij deze kunstpraktijk is echter geen sprake van dialoog in relatie

tot de vorm of inhoud van de uiteindelijke voorstelling en dus niet van inspraak van deelnemers op de kunstpraktijk. De kunstenaars zijn in alle opzichten bepalend. Om die reden noem ik deze vorm van leiderschap *directief*.

Bij **'Stof tot Nadenken'** en bij **Wandschappen** is sprake van een sterk afgebakende uitvoerende rol van de deelnemers. De kunstenaar begeleidt hen bij de tevoren vastgestelde 'vrije werkruimte', waarbinnen de deelnemers binnen bepaalde grenzen vrijheid genieten bij het maken van keuzes, bijvoorbeeld ten aanzien van kleuren, garens, of toe te passen vormen. De kunstenaars gaan de dialoog aan met de deelnemers over hun kunstenaarspraktijk en het maken van keuzes. De dialoog wordt gebruikt om de bedoelingen van de kunstenaars uit te dragen. Om bovengenoemde redenen benoem ik dit type leiderschap als *democratisch directief*, de tweede vergelijkingscategorie van de tabel. Zo wordt het onderscheid duidelijk met het directief leiderschap waar de deelnemers geen invloed hebben op de inhoud of de vormgeving van de kunstpraktijk..

Bij de procesgerichte kunstpraktijken is de rol van de kunstenaar voornamelijk op het proces van de deelnemers gericht en in mindere mate op het product. De kunstenaar geeft de deelnemers veel ruimte bij zowel de inhoud als de uitvoering, waarbij hij zelf op de achtergrond blijft om de eigen kaders te bewaken. De kunstenaar faciliteert de deelnemers en hun inbreng is van een dermate omvang dat gesproken kan worden van gedeeld leiderschap. De kunstenaars van **'Groeten van Geerweg'** en van **'OpTrek Binckhorst'** voldoen aan de omschrijving van *faciliterend gedeeld* leiderschap. Beide kunstenaars geven een grote mate van verantwoordelijkheid aan de deelnemers voor zowel de inhoud als de uitvoering van de kunstpraktijken en delen zo gezamenlijk het leiderschap.

Kunstpraktijk	Type kunstpraktijk	Directief leiderschap	Democratisch directief leiderschap	Faciliterend gedeeld leiderschap
'Stof tot Nadenken'	Objectgericht		X	
'Groeten van Geerweg'	Procesgericht			X
'Noorderling'	Objectgericht en procesgericht	X		
'Wandschappen/DNA Charlois'	Objectgericht en procesgericht		X	
'OpTrek Binckhorst'	Procesgericht en objectgericht			X

Tabel 4.7 Kunstpraktijken en leiderschap kunstenaars

Als kritische kanttekening bij deze paragraaf over leiderschap dient te worden opgemerkt dat leiderschapsstijlen niet gemakkelijk zijn te omschrijven. Uit de literatuur blijkt dat er, afhankelijk van visies en opvattingen, ontelbare stijlen en benamingen te zijn. Dit is van invloed geweest op de keuze voor herkenbare en eenvoudige, generieke benamingen van stijlen waarmee gemakkelijk verschillen in leiderschap kunnen worden aangeduid. Het enige doel is daarbij geweest om de relatie tussen leiderschap en typen kunstpraktijken te achterhalen, zonder daarbij een waardeoordeel uit te spreken. Een ander belangrijk aspect dat in acht moet worden genomen is, dat de kunstenaar gedurende het verloop van een kunstpraktijk, afhankelijk van de fase van het proces, de keuze kan maken om te *switchen* tussen de leiderschapsstijlen wanneer dat gewenst of vereist is voor het uiteindelijke resultaat. Uit de analyse van de interviews en andere data kan slechts ten dele worden achterhaald of dit bij de onderzochte kunstenaars en hun kunstpraktijken het geval is geweest. De leiderschapsstijl is bovendien mede afhankelijk van de persoonlijke en professionele identiteit van de kunstenaar.

4.10 Kunstenaarsrollen en type kunstpraktijk

Uit de beschrijving en de analyse wordt duidelijk dat kunstenaars in participatieve kunstpraktijken vele rollen vervullen. In het onlangs verschenen document *Inspiratiegids Lokaal Beleid* worden de volgende functies en rollen genoemd die kunstenaars en de verschillende kunst- en culturele instellingen aan kunnen nemen in de aanpak binnen gemeentelijke vraagstukken:

bevrager en onderzoeker; verbeeldenaar; verbinder; communicator en coördinator; creatieve co-producer en vormgever; coach; kwaliteitsbewaker en evaluator. (Trienekens 2016a, 5)

De rollen komen in grote lijnen overeen met de rollen zoals die in de analyse van de door mij onderzochte kunstpraktijken naar voren komen. Uit mijn analyse blijkt dat participatieve kunstpraktijken in hoge mate verschillen en grofweg ingedeeld kunnen worden in *objectgerichte* en *procesgerichte* kunstpraktijk, met als overlappende tussenvorm de zowel *object-* als *procesgerichte* kunstpraktijk.

De vraag doet zich voor wat deze typering betekent voor de rollen van de kunstenaar. Welke verschillen zijn te onderscheiden en welke conclusie kan daaraan verbonden worden?

In onderstaand schema worden de verschillen tussen rollen van de kunstenaar in de drie hoofdtypen kunstpraktijken weergegeven. De focus is daarbij voornamelijk gericht op de samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers en de resultaten daarvan.

Rol kunstenaar	Objectgerichte kunstpraktijk	Objectgericht en procesgericht	Procesgerichte kunstpraktijk
Onderzoeker en bevrager	Contextgericht – object gerelateerd	Contextgericht – Object- en procesgerelateerd	Contextgericht, procesgerelateerd
Ontwerper en verbeeldenaar	Veel invloed	Veel tot beperkte invloed	Beperkt tot weinig Invloed
Verbinder	Vorming van tijdelijke <i>community of practice</i>	Faciliteren van creëren samenhang in <i>community</i>	Faciliteren van in gang zetten verandering in het belang van de <i>community</i>
Coach/facilitator	Hiërarchisch Bepalend voor deelnemers	Hiërarchisch met democratische dialoog	Vervaagd onderscheid tussen kunstenaar en deelnemers
Communicator en coördinator	Regulerend	Regulerend met enige invloed deelnemers	Regulerend in overleg met deelnemers
(Co)producer en vormgever	Veel invloed	Veel tot beperkte invloed	Beperkt tot weinig invloed
Kwaliteitsbewaker	Vaststaand kader	Geringe vrijheid buiten kader	Ruime vrijheid, opgerekt kader

Tabel 4.8 Rollen participatieve kunstenaar in relatie tot type kunstpraktijk

In dit schema zijn de zeven rollen van de participatieve kunstenaar inhoudelijk gekenmerkt in relatie tot de drie typering van kunstpraktijken. De door de kunstenaar bepaalde rol van de deelnemers vormt daarbij het uitgangspunt: van een afgebakende en voorgeschreven rol bij objectgerichte praktijken, via mede-ontwerpend en -uitvoerend tot co-creatief werken tijdens het gehele proces van de participatieve kunstpraktijk. Aangezien het bij de intensievere vormen van samenwerking om meer dan een coachende rol gaat is om die reden aan het schema van Trienekens het begrip facilitator toegevoegd – de kunstenaar die binnen ruime grenzen deelnemers een vrije ruimte geeft. De rol van evaluator is hier minder relevant en om die reden weggelaten.¹⁵⁰

Het type kunstpraktijk blijkt samen te hangen met de keuze van de kunstenaar voor de mate van deelnemersparticipatie, en varieert van gereguleerd/vastgelegd tot meedenken en mede uitvoeren.

Een kritische kanttekening is hierbij echter noodzakelijk. Het schema is tot stand gekomen vanuit de analyse van de vijf *casestudies*. Het kan daarmee slechts als een globale indicatie gezien worden voor het onderscheiden van inhoudelijke verschillen in de diverse rollen van de kunstenaar bij de drie onderscheiden typen kunstpraktijken.

Uit het schema blijkt wel duidelijk dat de *objectgerichte kunstpraktijken* zich kenmerken door een sturende rol van de kunstenaar, die op directieve of democratisch

¹⁵⁰ Het schema van Trienekens is gericht op de rollen van kunst en cultuur in gemeentelijke vraagstukken en niet op de rol van de participatieve kunstenaar in relatie tot het type kunstpraktijk.

directieve wijze leidinggeeft, met een geringe inbreng van de deelnemers, gebaseerd op *collaboration of convenience*. De relatie tussen de objectgerichte kunstpraktijk en de sturende rol van de kunstenaar is al eerder in dit onderzoek aan de orde geweest.

De *procesgerichte kunstpraktijken* kenmerken zich door een meer uitgebreide vrije ruimte met gedeelde verantwoordelijkheid voor de deelnemers. De kunstenaar stelt zich facilitair op. Het onderscheid tussen maker en deelnemers vervaagt en deelnemers kunnen als medeauteur worden aangemerkt.

Procesgerichte kunstpraktijken zijn over het algemeen langduriger van aard, uitzonderingen als bijvoorbeeld ‘**Groeten van Geerweg**’ daargelaten. Het betreft vaak structurele trajecten zoals bij ‘**OpTrek Binckhorst**’ en **Wandschappen**, die beide inmiddels al ruim vijf jaar of langer duren en waarvan het einde nog niet in zicht is.

Objectgerichte kunstpraktijken zijn over het algemeen kortdurende projecten, aangezien het object het eindresultaat is. Er bestaat uiteraard ook nog het derde type kunstpraktijk, de mengvorm van procesgericht en objectgericht.

Kunstenaars in participatieve kunstpraktijken blijken vele rollen te vervullen die vragen om een diversiteit aan kwaliteiten en vaardigheden. Wat zijn de meest kenmerkende kwaliteiten en vaardigheden waarover hij moet beschikken om zijn rollen goed te kunnen vervullen?

4.11 Rollen en vaardigheden van de participatieve kunstenaar

De rol van de gepassioneerde kunstenaar

Ondanks alle verschillen in vorm, inhoud en aanpak van de kunstpraktijken is er een duidelijke en opvallende overeenkomst te noemen, namelijk de gepassioneerde van alle betrokken kunstenaars. Met veel enthousiasme tonen ze hun passie voor de eigen specifieke kunstvorm en de wil om een bijdrage te leveren aan de samenleving. Ze houden vast aan hun eigen ideeën en grenzen ten aanzien van artistieke kwaliteit en vakmanschap. Bij de kunstenaars leeft de intentie om deelnemende burgers ‘anders’ te laten kijken naar hun eigen omgeving met inzet van verbeelding, om nieuwe inzichten en ontwikkeling van persoonlijke waarden bij deelnemers teweeg te brengen. Ze maken gebruik van artistieke concepten gerelateerd aan de specifieke sociaal-culturele context. Zo verbinden ze het artistieke met het sociale, in de verwachting daarmee een verandering in gang te zetten. Het kan gezien worden als de kern van de participatieve kunstenaarspraktijk. Ze zijn zich bewust van hun positie als kunstenaar.

Op de website van **Vrugt** staat de volgende tekst die treffend aangeeft hoe de kunstenaar haar rol ziet:

‘Sara hoopt niet alleen in de hoofden van haar toeschouwers, maar ook binnen de mode en beeldende kunst iets in gang te zetten door grensoverschrijdend werk met een maatschappelijk raakvlak te maken. Belangrijk is de wens haar publiek met open blik

te laten kijken naar de wereld, de eigen burens, naar zaken die normaal zijn maar niet als zodanig worden aangemerkt. Niet middels het luidkeels propageren van een rigide mening, maar met heel veel inzet, een beetje materiaal en een knipoog.’ www.vrugt.com/info

Gezien hun beweegredenen, aanpak en werkwijze kunnen de bij het onderzoek betrokken kunstenaars in een zeker opzicht idealisten worden genoemd. Het betekent niet dat het hemelbestormers zijn, maar idealisten met een realistische en praktische inslag. Hun realistische kijk blijkt onder meer uit de op haalbaarheid geformuleerde doelstellingen van hun kunstpraktijken. Voor alle kunstenaars blijkt de samenwerking met burgers noodzakelijk voor hun kunstenaarspraktijk. Ze zijn zich ervan bewust dat ze de wereld niet kunnen veranderen met hun kunstpraktijken en dat hun bijdrage gering kan zijn. Echter, zo is hun redenatie, alles wat een bijdrage levert is meegenomen.

Gepassioneerde en optimisme zijn daarom een onmisbare kwaliteit voor een participatieve kunstenaar.

Uit de analyses wordt duidelijk dat participatieve kunstenaars daarnaast over veel vaardigheden moeten beschikken om doelgerichte en kwalitatief hoogwaardige kunstpraktijken te kunnen realiseren. De analyses zullen met de interviews als bron dienen om de vaardigheden te benoemen, die uit het onderzoek naar voren komen.

Vaardigheden en kwaliteiten van participatieve kunstenaars en kunstpraktijken

Uit de analyses van de *casestudies* komen vele vaardigheden en kwaliteiten van participatieve kunstenaars naar voren. Naast de specifieke, op artistiek vermogen en ambachtelijkheid gerichte vaardigheden die de kunstenaar voornamelijk tijdens zijn kunstvakopleiding heeft opgedaan, kunnen we een diversiteit aan complementaire vaardigheden onderscheiden die nodig zijn voor het opzetten, leiden en begeleiden van een participatieve kunstpraktijk. Deze kwaliteiten kunnen worden samengevat als artistieke en sociale gevoeligheid.

In de *casestudies* komen vaardigheden naar voren die te maken hebben met het leggen en onderhouden van contacten, het onderzoeken van contexten, het overleg voeren met diverse actoren en het aangaan van samenwerkingsverbanden en leidinggeven. Daarnaast zijn er vaardigheden op het gebied van project- en *timemanagement* en financiën. Kunstenaars worden anno 2018 gezien als culturele ondernemers, waarvan ondernemersvaardigheden worden verwacht.

Renshaw komt in zijn onderzoeksrapport *Being in Tune* tot het volgende onderscheid in kwaliteiten en vaardigheden: artistieke kwaliteiten, interpersoonlijke vaardigheden, creatieve vaardigheden en communicatieve vaardigheden. (Renshaw 2013, 56-58)

De indeling van Renshaw wordt hier gebruikt als basis en uitgebreid met andere vaardigheden die uit de analyse als noodzakelijk naar voren zijn gekomen.

Artistieke kwaliteiten

Uit de *casestudies* blijkt dat alle kunstenaars de artistieke kwaliteiten die bij het kunstenaarschap behoren, op een kwalitatief hoogwaardig niveau beheersen.¹⁵¹ Allen zijn professioneel geschoold in hun kunstdiscipline, hetgeen de ontwikkeling van hun intrinsiek aanwezige artistieke kwaliteiten heeft bevorderd. De kunstenaars zijn zich bewust van hun positie als kunstenaar en hun professionele identiteit in relatie tot de samenleving. Ze hebben een passie voor hun kunstdiscipline en willen burgers daarvan deelgenoot maken, door hen uit te nodigen om betekenisvol aan hun kunstpraktijk deel te nemen. Op deze wijze worden burgers ingewijd in de specifieke context van de wereld van de kunstenaars en maken kennis met hun werkprocessen. Ze ervaren als deelnemer in de kunstpraktijk hoe een ontwerpproces tot stand komt met de daarbij behorende keuze van materialen, en welke uitdagingen zich voordoen bij de uitvoeringsfase.

De kunstenaars maken in het onderzoek naar de context van hun kunstpraktijken gebruik van hun artistieke kwaliteiten, om nieuwe gezichtspunten te laten zien. Deelnemers worden in dat proces meegenomen en leren op een andere manier het menselijk bestaan te beschouwen. Het biedt hen kansen en mogelijkheden voor hun eigen levenswijze.

Onder artistieke kwaliteit wordt eveneens artistieke integriteit verstaan en het zich bewust zijn van intrinsieke artistieke normen.

Interpersoonlijke vaardigheden

Zoals duidelijk is geworden moeten participatieve kunstenaars in staat zijn om betekenisvolle verbindingen te maken met de context van de kunstpraktijk. Het goed kennen van, en het zich kunnen verplaatsen in, de deelnemers is daarvoor een voorwaarde. Alle kunstenaars laten zonder uitzondering zien over een hoog niveau van interpersoonlijke vaardigheden te beschikken. Daaronder wordt verstaan warmte, empathie, respect, openheid, vertrouwen, spontaniteit en flexibiliteit. (Renshaw 2013, 57) De kunstenaars zijn zich ervan bewust dat ze, om betekenisvolle verbindingen te kunnen leggen, zodanig hun verbondenheid met de context moeten tonen, dat dit voelbaar en waarneembaar is voor de deelnemers. Iedere kunstenaar toont aan een gezonde dosis zelfbewustzijn te hebben, zonder de context uit het oog te verliezen.

Het vermogen om goed te kunnen luisteren naar mensen en hun verschillende perspectieven te kunnen en willen begrijpen, is eveneens een belangrijke interpersoonlijke vaardigheid die te herkennen is in de geanalyseerde kunstpraktijken. De voorstelling 'Noorderling' van **PSJtheater** is een duidelijke illustratie van deze vaardigheid. De theatermakers zijn tijdens hun zoektocht naar het DNA van Leiden Noord met verschil-

¹⁵¹ Voor dit proefschrift is een bewuste keuze gemaakt voor het gebruik van het begrip vaardigheden in plaats van competenties. Onder competenties wordt een samenbundeling verstaan van kennis, houding en vaardigheden. Dit onderzoek richt zich voornamelijk op de zichtbare vaardigheden en in een relevante gevallen ook houding. Om die reden is de keuze gemaakt voor het begrip vaardigheden.

lende culturele werelden in contact gekomen. Door zich te verdiepen in de verschillende gezichtspunten, komen ze tot het inzicht dat de overeenkomsten tussen deze werelden groter zijn dan de verschillen. In hun muziektheatervoorstelling brengen ze deze culturele verscheidenheid samen, door de vele overeenkomsten, als verbindend aspect, samen te vatten in overstijgende waarden die voor ieder te begrijpen zijn. Daarmee bieden ze de wijkbewoners een andere visie op het samenleven in hun wijk met de intentie hen *de ogen net wat meer te openen zodat ze meer gaan zien*. (d5) Het is een uitnodiging aan de wijkbewoners om op een andere manier naar de wijk te kijken wat een meer inclusieve wijze van samenleven kan bevorderen.

In alle kunstpraktijken demonstreren de kunstenaars tenslotte hun vaardigheden om de samenwerking tussen de verschillende actoren tot stand te brengen en te stimuleren. Ook monitoren ze het samenwerkingsproces, door voortdurend alert zijn op wat er speelt in de kunstpraktijk en te onderscheiden welke bijdragen van deelnemers om feedback, reflectie of waardering vragen. Daarbij wordt, waar mogelijk, rekening gehouden met de eigenheid van de deelnemers.

Creatieve vaardigheden

De kunstenaars laten in hun participatieve kunstpraktijken zien dat sterke creatieve vaardigheden nodig zijn, zoals improviseren, componeren, schrijven van teksten, waaronder ook liedteksten, en het ontwerpen en vervaardigen van voorwerpen. Voor het goed verlopen van het gezamenlijke proces is het noodzakelijk dat de kunstenaar de manier waarop de verschillende deelnemers leren herkent, en daaraan de werkwijze kan aanpassen.

Van belang is bovendien dat de kunstenaar in staat is om voor deelnemers haalbare doelen te formuleren en hen te stimuleren om deze te behalen, zoals **Roerink**, die de deelnemers bewust mede verantwoordelijk maakt voor de inhoud en vorm van de Geerwegtour en hen in het proces faciliteert en coacht, zodat het doel ook behaald wordt. Het creatief reageren op ideeën is eveneens een belangrijke vaardigheid van de kunstenaar, die deelnemers zal stimuleren in het samenwerkingsproces.

Communicatieve vaardigheden

De kunstenaars zijn zich bewust van de noodzaak van een goede communicatie met deelnemers en andere *stakeholders*. Het proces vraagt om veel duidelijkheid richting deelnemers over het verloop van het proces en hun rol daarbinnen. Ze zijn zich er eveneens in hoge mate van bewust dat ze deelnemers mee moeten nemen in het artistieke proces, door hun zelfvertrouwen en eigenwaarde te stimuleren en hen te tonen dat ze een betekenisvolle bijdrage kunnen leveren aan de kunstpraktijk. Zoals **Vrugt** het zelfvertrouwen van de deelnemers versterkt door het aanleren van de ingewikkelde borduursteek, en aantoont dat ze met de toepassing daarvan een doorslaggevende rol bij de totstandkoming van het kunstwerk kunnen spelen.

Van de kunstenaars wordt een flexibele wijze van leiding geven gevraagd, die passend is voor zowel de deelnemers alsook voor de kunstpraktijk en die aan een veranderende situatie aangepast kan worden. De analyse van de leiderschapsvaardigheden heeft geleid tot het formuleren van drie leiderschapsstijlen: het directieve, het democratisch directieve en het facilitair gedeeld leiderschap. Het democratisch directief leiderschap, dat past bij die zaken die vragen om een helder afgebakende inbreng, kan overgaan in het facilitair gedeeld leiderschap wanneer een vrije inbreng van de deelnemers gevraagd wordt. Ook de omgekeerde situatie kan zich voordoen.

Het werken met participatieve kunstpraktijken vraagt van kunstenaars om vertrouwen te hebben in hun eigen kunnen en dat ook uit te dragen. Ook vraagt het om de vaardigheid om risico's te nemen in uitdagende omgevingen en deelnemers daarin mee te nemen, door op een heldere wijze daarover te communiceren. **Van den Baar** ging een 'risico' aan met de ruim vijfhonderd truien van Loes. De truien zijn door Loes gebreid, maar zijn nooit gedragen. Voor Loes was breien een vorm van meditatie. Van het plan om de truien als kunst en tentoonstellingswaardig internationaal uit te dragen, waardoor de handelswaarde zou toenemen, was de uitkomst ongewis. De kunstenaar heeft met Loes iedere stap of verandering in het gehele proces op voor haar duidelijke wijze gecommuniceerd. Zo was het voor haar duidelijk wat met haar vijfhonderd truien gebeurde, en dat dit voor haar betekenisvol was.

Tot slot blijkt een belangrijke creatieve vaardigheid dat kunstenaars een open houding hebben en ontvankelijk zijn voor nieuwe ideeën en ervaringen.

Renshaw beëindigt hiermee zijn reeks kwaliteiten en vaardigheden. Uit mijn analyses komen echter nog andere noodzakelijke vaardigheden voort. Deze zullen hieronder worden beschreven en toegelicht.

Ambachtelijke vaardigheden

Als eerste aanvulling op de door Renshaw onderscheiden kwaliteiten en vaardigheden voeg ik *ambachtelijke vaardigheden* toe. Deze verschillen cruciaal van artistieke kwaliteiten. Waar de laatste vooral intrinsiek bij de kunstenaar aanwezig zijn en ontwikkeld kunnen worden, is het kenmerk van ambachtelijke vaardigheden dat ze veelal zijn aan te leren. Ze zijn nodig om de artistieke concepten uit te voeren. Uit het onderzoek wordt duidelijk dat de onderzochte kunstenaars de voor hen specifieke kunstdiscipline relevante ambachtelijke vaardigheden op hoog niveau beheersen. **Vrugt** resp. **Driessens & Van den Baar** op het gebied van borduren, de theatermakers op het gebied van theatertechnieken en tekstschrijven, en de muzikant op het gebied van componeren en het schrijven van liedteksten. Ambachtelijke vaardigheden blijken echter niet altijd noodzakelijk te zijn voor de uitvoering van de kunstpraktijk, zoals duidelijk wordt uit de werkwijze van **Lindemann** bij 'OpTrek Binckhorst'. Ze zet haar artistieke kwaliteiten in voor het aanjagen van de organische gebiedsontwikkeling van de Binckhorst. Voor

de nodige specifieke ambachtelijke kennis en vaardigheden worden ofwel de deelnemende ondernemers ingezet, of worden deze van buitenaf ingebracht, zoals bij de ontwikkeling van het werkbier 'Binckse Belofte'. Deze vorm van samenwerken blijkt een veelvoorkomende werkwijze van hedendaagse kunstenaars te zijn. (Heijnen 2015, 134) **Vrugt** en **Van den Baar** maken beiden gebruik van de ambachtelijke vaardigheden van deelnemers voor hun qua werk vaak omvangrijke kunstpraktijken.

Vaardigheden rond projectmanagement

Organisatievermogen is voor kunstenaars die zich bezighouden met participatieve kunstpraktijken een van de belangrijkste vaardigheden. **Van den Baar** benadrukt dat **Wandschappen** goed is in organiseren. Hij denkt dat het een vaardigheid is die veel kunstenaars niet missen. (Heijnen 2015, 132) Het is een vaardigheid die vaak niet zichtbaar is voor buitenstaanders, maar die in feite de helft van hun werktijd in beslag neemt. Zoals de Franse kunstenaar Evan Roth opmerkt: 'Being an artist is really like half of it is making art and half of it is like you are running a small business.' (Heijnen 2015, 132) Behalve om organisatievermogen gaat het ook om het maken van een werkbare tijdplanning en om vaardigheden op het gebied van financiën, zoals het maken van een begroting en het aanvragen van subsidies. Tenslotte zijn ook kennis en vaardigheden op het gebied van PR en marketing onmisbaar in de communicatie naar buiten toe. In de onderzochte kunstpraktijken worden deze vaardigheden of een deel daarvan, vaak vervuld door andere professionals. **Vrugt** is voor deze organisatorische zaken bijgestaan door een team vanuit de Oude Kerk, wat haar veel tijd en energie heeft bespaard. (k1, persoonlijk interview, 2014)

Vaardigheden rond leiderschap

Renshaw volgend, is in de vorige paragraaf al enige aandacht besteed aan leiderschapsvaardigheden bij communicatieve vaardigheden. Enige overstijgende opmerkingen daarover zijn echter hier op hun plaats.

Leiderschap is van een andere betekenis dan organisatievermogen. Beide zijn van belang bij participatieve kunstpraktijken. Voor de kunstenaars betekent leiderschap het richting geven aan de door henzelf ontwikkelde kunstpraktijk, door: het leggen van betekenisvolle verbindingen met diverse actoren, een open en heldere communicatie, het aangaan van de dialoog om deelnemers en andere actoren te stimuleren en mogelijkheden te bieden voor een eigen inbreng in het proces.

Uit de analyse van de *casestudies* komt naar voren dat leiderschap samenhangt met de artistieke identiteit en de persoonlijke kwaliteiten van de kunstenaar. Uit de analyse van de kunstpraktijk 'Stof tot Nadenken' komt naar voren dat een hoge ambachtelijke- en vormgevingskwaliteit, waar ze als kunstenaar haar naam aan kan verbinden, hoort bij

de artistieke identiteit van **Vrugt**. Het gaat daarnaast om een 'blijvend' kunstwerk dat naar verwachting nog lange tijd gebruikt zal worden. Mede om die reden heeft **Vrugt** de participatie van deelnemers in haar kunstpraktijk tot een kleine, maar doelgerichte 'vrije ruimte' beperkt. De meer directief gerichte leiderschapsstijl past daar goed bij.

In de *casestudy* '**OpTrek Binckhorst**' kiest **Lindemann**, afhankelijk van de situatie, voor meer directief of faciliterend leiderschap en wisselt daarmee het type leiderschap af. De keuze voor directief lijkt afhankelijk van ontwikkelingen waarin de kunstenaar een bepalende rol wil spelen. De kunstenaar vervult een faciliterende rol (of is volgend, zoals **Lindemann** het zelf benoemt) wanneer al sprake is van een vastgesteld ruim raamwerk waar ondernemers een bepalende inbreng mogen hebben.

Het bovenstaande onderschrijft de noodzaak van een match tussen de kunstenaar en de gegeven context van de desbetreffende kunstpraktijk als een van de voorwaarden voor een effectief resultaat.

Een open en reflectieve houding

Uit de genoemde vaardigheden wordt duidelijk dat het bij participatie niet alleen om de vaardigheden gaat. Onlosmakelijk is daaraan een houding verbonden die gekenmerkt wordt door openheid, respect, integriteit, authenticiteit, enthousiasme en persoonlijke verantwoordelijkheid. Het is van groot belang dat de deelnemers van kunstenaars ervaren dat hun integere belangstelling en nieuwsgierigheid zonder uitzondering voor iedereen geldt, en dat kunstenaars luisteren naar hun 'geluiden' en perspectieven en deze op waarde kunnen schatten. In de kunstpraktijk '**Groeten van Geerweg**' gaat **Roerink** met een open houding en zonder vooroordelen de wijk in om naar mensen te luisteren en ieder te waarderen op zijn of haar kwaliteiten. Na het horen van het verhaal van een muzikale wijkjongere, met een weinig smetteloze achtergrond, zorgt ze voor een rapper die met hem een prachtige tekst maakt. *Deze jongere voelt dat er naar hem wordt geluisterd en dat hij zeer serieus wordt genomen.* (k2)

Een reflectieve houding en het vertrouwen en het vermogen om te reflecteren is onmisbaar in het creatieve proces van de participatieve kunstpraktijk. Het gaat daarbij niet zozeer om de 'wat', 'hoe', 'wanneer' en 'waar' vragen, maar om de reflectieve 'waarom' vragen. (Renshaw 2013, 58) Met de 'waarom' vraag bevraagt de kunstenaar zijn eigen handelen, namelijk met welke redenen hij een specifieke keuze heeft gemaakt of gehandeld heeft. Het helpt de kunstenaar om zijn aanpak en werkwijze kwalitatief te verbeteren en zijn kunstenaarsidentiteit aan te scherpen. Een kritisch reflectieve houding draagt bij aan het proces van *Lifelong Learning*, sedert 2000 een belangrijk internationaal issue.¹⁵²

¹⁵² Een praktische definitie van *Lifelong learning* is door de Europese Commissie (2000) geformuleerd: 'Alle activiteiten die gedurende het hele leven ontplooid worden om kennis, vaardigheden en competenties vanuit een persoonlijk, burgerlijk, sociaal en/of werkgelegenheidsperspectief te verbeteren'.

Zoals filosoof Donald Schön betoogt: '*Reflective practitioners allow risk, surprise and confusion in their profession and carry out experimentations to generate new understandings of their practice*' (Schön 1991, in Heijnen 2015, 13)

Uit de interviews en de analyses wordt duidelijk dat participatieve kunstenaars, behalve over kwalitatief hoogwaardige artistieke en ambachtelijke vaardigheden, ook over uitstekende *projectmanagement*-, leiderschaps- en communicatieve vaardigheden moeten beschikken. De participatieve kunstenaar wordt steeds meer gezien als een cultureel ondernemer met de daarbij behorende vaardigheden.

4.12 Samenvatting

Om het resultaat van de analyses inzichtelijker te maken zijn de afzonderlijke tabellen¹⁵³ met betrekking tot type kunstpraktijk, participatie van kunstenaar en deelnemer en de leiderschapsstijlen in onderstaande tabel samengevoegd. Achtereenvolgens bekijken we de twee typen kunstpraktijken. Het eerste type, de *kunst- of objectgerichte kunstpraktijken* kenmerkt zich door een sterkere rol van de kunstenaar en door een beperktere participatie van de deelnemers. Binnen de afgebakende vrije 'werkruimte' is het voor de deelnemers mogelijk om in dialoog met de kunstenaar eigen keuzes te maken. De kunstenaar bewaakt op deze wijze de 'autonomie' van het kunstwerk en wordt over het algemeen gezien als de auteur. De deelnemers zijn als medeauteurs onderdeel van het artistieke proces.

Het tweede type, de *sociaal-maatschappelijk- of procesgerichte kunstpraktijken*, laat een hoge mate van participatie van de deelnemers zien en een faciliterend of gedeeld leiderschap. De kunstenaar betreft nadrukkelijk de deelnemers bij het gehele proces en het eindproduct. Hij deelt de verantwoordelijkheid met de deelnemers, die medeauteur worden van de kunstpraktijk. De kunstenaar richt zich met name op het sociale ontwikkelingsproces van de deelnemers in relatie tot de context. Hij blijft echter eindverantwoordelijk voor het proces en het eindresultaat.

¹⁵³ Zie tabellen 4.2 t/m 4.7 in dit hoofdstuk

Kunstpraktijk	Oriëntatie kunstpraktijk		Participatie deelnemers		Participatie kunstenaar		Leiderschapsstijlen kunstenaar		
	Object gericht	Proces gericht	Hoog	Laag	Hoog	Laag	Directief	Democratisch directief	Faciliterend gedeeld
'Stof tot Nadenken'	X	x		X	X			X	
'Groeten van Geerweg'	x	X	X			X			X
'Noorderling'	X	x		X	X		X		
'Wandschappen DNA Charlois'	X	X	X		X			X	
'OpTrek Binckhorst'	x	X	X		X				X

Tabel 4.9 Leiderschapsstijlen in relatie tot kunstpraktijk en participatie

Toelichting: In de participatiekolom is geen onderverdeling gemaakt naar inhoud en uitvoering. Bij de deelnemers is *laag* aangegeven wanneer deelname bij een van de twee onderdelen voorkomt en *hoog* bij deelname aan beide. De kunstenaarsbijdrage is daaraan gerelateerd. Een klein kruis betekent 'in mindere mate', een **rood** kruis geeft aan dat de kunstpraktijk meer object-georiënteerd is en een **zwart** kruis betekent meer proces-georiënteerd.

Participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door de verbinding van het objectgerichte met het sociaal-maatschappelijke aspect. Uit de *casestudies* blijkt dat de verhouding tussen beide aspecten per kunstpraktijk kan verschillen. De analyse van de vijf casus laat een glijdende schaal zien van vijf typering. In alle kunstpraktijken komen beide aspecten voor, de mate waarin varieert van meer objectgericht naar meer procesgericht of een balans tussen beide aspecten, hetgeen vijf typen kunstpraktijken oplevert. De context waarin de kunstpraktijk plaatsvindt, almede de identiteit van de kunstenaar, blijken de twee bepalende factoren voor het uiteindelijke type kunstpraktijk te zijn.

De objectgerichte participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door een relatief geringe tot geen creatieve inbreng van deelnemers. Uit de analyse wordt duidelijk dat, naarmate participatieve kunstpraktijken meer objectgericht zijn, de inbreng van de deelnemers minder invloedrijk is en sterk door de kunstenaar is afgebakend. De volledige verantwoordelijkheid en het auteurschap van dit type kunstpraktijk ligt bij de kunstenaar en niet of in een zeer geringe mate bij de deelnemers.

De leiderschapsstijl van deze kunstenaars heb ik omschreven als: *directief* wanneer de kunstenaar de kunstpraktijk volledig bepaalt en deelnemers slechts uitvoeren zonder eigen bepalende inbreng; *democratisch directief* wanneer de kunstenaar de deelne-

mers tenminste enige mate van bepalende inbreng geeft en *faciliterend gedeeld* als de kunstenaar de deelnemers faciliteert bij hun inzet voor de kunstpraktijk, en daarmee met hen de verantwoordelijkheid voor het eindresultaat deelt.

Toch blijkt de praktijk weerbarstiger te zijn. Er zijn duidelijke verschillen in de vorm en wijze van samenwerken tussen kunstenaar en deelnemers en de manier van leidinggeven van de kunstenaar. **'Stof tot Nadenken'** en **'Noorderling'** hebben als overeenkomst dat het beide objectgerichte praktijken zijn. Desondanks is er een andere manier van leidinggeven en samenwerken van kunstenaar met deelnemers.

Bij **'Stof tot Nadenken'** worden de deelnemers alleen in de laatste fase bij het proces betrokken, wanneer de honderdachtien verschillende geweven stoelbekledingen met de hand van details voorzien moeten worden. Het is een duidelijk afgebakende opdracht met als enige eis dat de deelnemer de Lunéville steek beheerst. Het bijzondere is dat het uiteindelijk de deelnemers zijn die op deze wijze de zittingen tot authentieke kunstwerken maken. Desondanks blijft het auteurschap bij de kunstenaar en de ruim dertig medeauteurs blijven min of meer onzichtbaar. Het roept vergelijkingen op met de middeleeuwse borduurateliers. De borduursters voeren met een geringe 'vrije ruimte', datgene uit wat de kunstenaar heeft bedacht. De kunstenaar doet zo min mogelijk concessies aan haar artistieke identiteit. Toch komt er ook een sociaal-maatschappelijke kant in deze kunstpraktijk naar voren. Het gezamenlijke borduurproces in het kerkatelier geeft een gevoel van saamhorigheid. Zoals een van de deelnemers aangeeft: 'het is bijna meditatie'. (d1) De nadruk ligt op het 'langzame', 'trage' van het handwerk, wat ruimte en tijd biedt om na te denken, te reflecteren maar ook om met elkaar de dialoog aan te gaan over bijvoorbeeld de betekenis van religie in deze tijd. Ook prostitutie is een onderwerp dat besproken wordt, wat heeft geleid tot een bezoek aan het Prostitutie Informatie Centrum. Het heeft zowel de deelnemers als de kunstenaar een andere kijk gegeven op de 'buren' van de Oude Kerk.

PS|theater betreft de buurtbewoners juist bij de onderzoeksfase voor hun kunstpraktijk **'Noorderling'**. Ze zijn onmisbaar voor de inhoud van de muzikale theatervoorstelling. De theatermakers vergaren de inhoudelijke informatie over de wijk door met behulp van artistieke methoden met buurtbewoners en organisaties in gesprek te gaan. Er vindt een proces plaats dat gezien kan worden als de onderzoeksmethodiek voor het bepalen van de inhoud van de uiteindelijk te creëren kunstpraktijk. Bewoners worden in beweging gezet en bij elkaar betrokken. Het eindproduct heeft, naast een hoogwaardig artistieke, een belangrijke sociaal-maatschappelijke kant. De theatermakers laten bewoners met een andere blik naar zichzelf kijken met als doel reflectie in gang te zetten.

Bij **'Groeten van Geerweg'** stelt de kunstenaar de bewoners centraal. Zij leveren de input voor de tour en zijn ook de uitvoerders van de wijktoer. De participatie van de kunstenaar lijkt daardoor laag, maar zonder de artistieke input van de kunstenaar zou er nooit een dergelijke tour met theater, media, muziek zijn ontstaan. De kunstenaar

stemt haar kwalitatieve eisen ten aanzien van het eindresultaat dus af op de context, maar wel volgens een specifiek kader met minimale eisen ten aanzien van kwaliteit. De kunstenaar stelt het sociaal-maatschappelijke centraal en maakt haar artistieke identiteit daaraan ondergeschikt.

De organische gebiedsontwikkeling van de Binckhorst is bij **'OpTrek Binckhorst'** het centrale gegeven. De kunstenaar hanteert een *bottom-up* werkwijze, door zich vanaf het begin te richten op het vormen van netwerken door middel van een gedeelde gezamenlijke visie op het gebied. Bedrijven worden gemotiveerd en geactiveerd tot deelname aan, en medeverantwoordelijkheid voor, het ontwikkelingsproces. Zoals ze zelf aangeeft 'door verbindingen te leggen en bruggen te bouwen creëer je een bodem of humuslaag voor verdere ontwikkelingen.'¹⁵⁴ Haar wijze van leidinggeven past daar naadloos bij: *Mijn rol is afwisselend volgend of sturend, dus aan de ene kant mogelijk maken en aan de andere kant agenderen en concrete acties uitvoeren.*¹⁵⁵ Er is zowel sprake van een proces als van een product, dat continu in ontwikkeling is en voorlopig nog niet klaar zal zijn. Daarmee wijkt het af van de hiervoor besproken kunstpraktijken.

Bij **Wandschappen** tenslotte staat het welzijn van de wijk Charlois centraal, in relatie tot hun kunstenaarsidentiteit. In hun productiebedrijf werken ze samen met buurtbewoners met als doel, naast het leveren van kwalitatief hoogwaardige designproducten, het welzijn van de wijk en haar bewoners te bevorderen door bewoners meer zicht geven op hun eigen kwaliteiten en de mogelijkheden om hun eigen richting te kunnen bepalen. In de afzonderlijk geïnitieerde kunstpraktijken richten ze zich voornamelijk op het geven van een 'kijkje in de keuken van de kunstenaar', door in de praktijk te laten zien dat je door inzet van verbeelding 'anders' naar de werkelijkheid kunt kijken. In het productieproces verstrekken de kunstenaars heldere instructies aan de deelnemers. Ze geven deelnemers een beperkte ruimte om dingen anders te doen mits het geen afbreuk doet aan de gestelde kwalitatieve eisen. Ze bepalen en ontwikkelen hun participatieve kunstpraktijken vaak zelf met een sterk afgebakende, maar betekenisvolle rol voor deelnemers in de uitvoerende fase.

Uit de analyses wordt duidelijk dat de onderzochte kunstpraktijken voldoen aan de kwaliteitsnormen *fitness for purpose and relevance to context*. Kwaliteit staat bij alle kunstenaars hoog in het vaandel met duidelijke individuele verschillen: van ambachtelijke en artistiek inhoudelijke kwaliteitseisen tot kwaliteitseisen aan het proces en de organisatie van de kunstpraktijken. De kunstenaars zijn zich ervan bewust dat kwaliteit in verschillende gradaties bestaat en contextafhankelijk is. Bovenal gaat het hen om de kwaliteit van 'samen doen'. De mate waarin dat 'samen doen' wordt vormgegeven, hangt af van de artistieke identiteit van de kunstenaar, de contextuele omstandigheden, met name de deelnemers, en het gekozen type kunstpraktijk.

Daarbij past ook de vorm van leiderschap die in deze *casestudies* naar voren komt en die omschreven kan worden als *doelgericht leiderschap*. De leiderschapstijlen vari-

eren afhankelijk van vorm en inhoud van de kunstpraktijk en de identiteit van de kunstenaar van directief, democratisch-directief tot faciliterend. Bij de meer objectgerichte kunstpraktijken is door de nadruk op een blijvend eindresultaat sprake van een meer directieve vorm van leiderschap van de kunstenaar; bij de meer procesgerichte kunstpraktijken is deze meer facilitair.

Bij participatieve kunstpraktijken werkt de kunstenaar samen met niet-kunstgerichte participanten, waar rekening mee gehouden moet worden. Dat kan leiden tot een 'botsing' met de identiteit van de, over het algemeen tot autonomie opgeleide, kunstenaar met zeggenschap over zijn eigen creatieve proces en het eindresultaat. Er blijken ondanks verschillen opvallende overeenkomsten te zijn in specifieke vaardigheden van participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten. Deze laatste groep moet, anders dan de participatieve kunstenaars, voldoen aan de formeel vastgestelde toetseisen binnen het onderwijs die gericht zijn op het te behalen eindresultaat. Beide groepen kunstenaars krijgen door de andere werksetting te maken met een aanpassing van hun identiteit als autonoom kunstenaar. In de rol van kunstenaar-docent of participatief kunstenaar staat niet de kunstenaar, maar de leerling of de participant centraal. We kunnen dan ook spreken van een *hybride kunstenaarsidentiteit*.

Participatieve kunstenaars en kunstenaar-docenten blijken vele overeenkomende specifieke vaardigheden en uitgangspunten te hebben die de verhouding tussen kunstenaar en leerlingen/deelnemers betreffen. Dit zijn bijvoorbeeld pedagogische uitgangspunten: de leerlingen/deelnemers staan centraal, en niet de kunstenaar; en er is een hoge mate van gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en leerlingen/deelnemers. Daarnaast gaat het om een specifieke contextgerichte aanpak die per context verschilt, maar die altijd gericht is op het 'anders' leren kijken en het aangaan van de dialoog tussen leerling/deelnemer en kunstenaar. Een open en reflectieve houding wordt door beide groepen eveneens als essentieel gezien voor hun werk als participatief kunstenaar of docent-kunstenaar.

Uit de *casestudies* wordt duidelijk dat participatieve kunstenaars daarnaast diverse rollen vervullen en daar vele vaardigheden en kwaliteiten voor nodig hebben. Naast passie voor hun kunstdiscipline en de noodzakelijke artistieke en ambachtelijke kwaliteiten en vaardigheden, zijn voor het goed laten verlopen van een participatieve kunstpraktijk ook sociale en communicatieve kwaliteiten en vaardigheden essentieel, naast een doelmatige en doelgerichte omgang met projectmanagement, waaronder financiën en leiderschap. De participatieve kunstenaar moet in staat zijn een creatief en sociaal proces te leiden en te begeleiden, en daarnaast te kunnen functioneren als projectmanager van een vaak complexe participatieve kunstpraktijk.

De participatieve kunstenaar kan steeds nadrukkelijker gezien worden als een cultureel ondernemer.

¹⁵⁴ publiekemaakt.nl/sabrina-lindemann-over-de-organische-ontwikkeling-van-de-binckhorst/

¹⁵⁵ stedenintransitie.nl/interview/sabrina-lindemann

5 | Slotconclusie en aanbevelingen

Culture is ordinary: that is where we must start.

— Raymond Williams¹⁵⁶

Een van de meest opmerkelijke bewegingen binnen de Westerse kunst vanaf het eind van de twintigste eeuw is het zoeken van een steeds grotere groep kunstenaars naar aansluiting bij maatschappelijke processen. Deze ontwikkeling wordt wel de ‘*social turn*’ of de ‘*collaborative turn*’ genoemd. Ook in ons land zijn deze participatieve kunstvormen, in dit onderzoek *participatieve kunstpraktijken* genoemd, de afgelopen twee decennia een steeds bekender verschijnsel geworden. Ze kenmerken zich door kunstenaars die met inzet van hun artistieke vaardigheden contextgericht samenwerken met burgers, om hen meer grip te laten krijgen op hun eigen omgeving.

Participatieve kunst verhoudt zich anders tot de kunstwereld en de samenleving dan de gebruikelijke vormen van kunst. De gevestigde opvattingen over kunst zijn door de artistieke samenwerking tussen kunstenaar en burgers in een ander daglicht komen te staan. Er lijkt een nieuwe vorm van kunstenaarschap te ontstaan die zich in brede zin een plaats veroverd in de samenleving.

Uit literatuuronderzoek komt naar voren dat de kunstwereld slechts in geringe mate aandacht en waardering toont voor participatieve kunst. Het ontbreekt aan specifiek onderzoek naar de betekenis van deze kunstvorm voor de kunstenaar en het kunstenaarschap.

Bovenstaande heeft geleid tot de volgende vraagstelling:

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

In het tweede hoofdstuk is het begrip *kunstenaarschap* onderzocht, alsmede de genealogie van en het discours over participatieve kunstpraktijken. Daarin wordt een beeld geschetst van de herkomst en ontwikkeling van beide aspecten. Het biedt daarmee een kader voor het empirisch onderzoek naar de hedendaagse participatieve kunstpraktijken en de participatieve kunstenaar.

Het derde hoofdstuk is gericht op de eerste deelvraag: *Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken?* Aan de hand van beschrijvingen en interviews zijn vijf *cases* onderzocht op het samenwerkingsproces tussen kunstenaars, deelnemers en opdrachtgevers. Daaruit komt naar voren dat participatieve kunstpraktijken gekenmerkt worden door een grote diversiteit in vorm, omvang en complexiteit, evenals in de vormen van samenwerking tussen kunstenaars en deelnemers.

¹⁵⁶ Williams, R. (2014) Raymond Williams on Culture and Society: Essential Writings. Ed. McGuigan, Sage Publications in Tiller, C. (2017, 5)

De tweede deelvraag: *Welke effecten komen daaruit voort?* komt in hoofdstuk vier aan de orde. Hierin wordt een nadere analyse gegeven van de door de kunstenaars gemaakte keuzes ten aanzien van de vormen van samenwerking, en de wijze waarop deze zich verhouden tot hun kunstenaarsidentiteit. De overeenkomsten en verschillen tussen de kunstpraktijken zijn op hun vorm en inhoud geanalyseerd, om de variëteit in rollen van de kunstenaars en de betekenis daarvan voor het kunstenaarschap scherp in beeld te kunnen brengen.

Met behulp van deze resultaten wordt de derde deelvraag beantwoord: *Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap?*

Afsluitend volgt de beantwoording van de afgeleide deelvraag: *Wat is de waardering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld?*

Tot slot worden een discussie, slotwoord en enkele concrete aanbevelingen in de vorm van adviezen geformuleerd.

5.1 Wat houdt kunstenaarschap in?

Over kunstenaarschap zijn verschillende opvattingen in omloop. Velen denken een duidelijke opvatting te hebben over wat kunstenaarschap is en het begrip is dan ook niet gemakkelijk te omschrijven. Dit is te verklaren uit het feit dat kunst een onderdeel vormt van de cultuur van een samenleving. Onder invloed van politieke, sociale en economische omstandigheden zijn samenlevingen onderhevig aan veranderingen, hetgeen zijn weerslag heeft op de betreffende cultuur en haar kunstuitingen. Daardoor is de invulling van het kunstenaarschap gebonden aan de periode waarin de kunstenaar zich manifesteert. Het gaat om het tijdsgebonden maatschappelijk en cultureel ‘kunnen’ van de kunstenaar. Kunstenaarschap is een evoluerend begrip dat permanent aan bijstelling onderhevig is en waarop invloedrijke en betekenisvolle veranderingen in de kunstpraktijk doorwerken. De drie historisch bepaalde modellen van kunstenaarschap die in de loop van de (kunst)historie worden onderscheiden, het *klassieke*, het *romantische* en het *modernistische of avantgardistische* model, zijn weliswaar representatief voor historische tijdsperiodes in de kunstgeschiedenis, maar deze modellen zijn niet verdwenen. Van elk model zijn in de hedendaagse kunst nog altijd sporen terug te vinden, zoals het ondernemerschap, expertise en passie voor het beroep uit het klassieke model, vrijheid en autonomie uit het romantische model en kritische visie op de samenleving vanuit het modernistische of avantgardistische model.

Participatieve kunstpraktijken vragen echter, door de samenwerking in het creatieproces tussen kunstenaars als professionals en burgers als *non-professionals*, om een herijking van het hedendaagse kunstenaarschap.

5.2 Kunst als onderdeel van het dagelijks leven – verschuivingen in het denken over kunst en het kunstenaarschap

Participatie in kunst is niet nieuw, echter in de hedendaagse kunst wel een steeds nadrukkelijker aanwezig fenomeen. Vanaf het eind van de negentiende eeuw is door de liberalisering van de kunsten een toenemende interesse van kunstenaars waar te nemen voor de hen omringende wereld. Kunstenaars richten zich sterker op hun rol in de samenleving en reageren met hun kunst op grote en invloedrijke maatschappelijke en politieke veranderingen. Pas tegen het eind van de twintigste eeuw betrekken kunstenaars het gebruikelijke ‘passieve’ publiek steeds nadrukkelijker ‘actief’ bij hun kunstuitingen, waarmee kunst als onderdeel van het dagelijks leven wordt benadrukt: van eenrichtingsverkeer van kunstenaar *naar* publiek, naar interactie *met* het publiek en, aansluitend, daadwerkelijke betrokkenheid en deelname *door* het publiek aan het artistieke proces. Het waren voornamelijk de conceptuele kunstenaars die de als gebruikelijk veronderstelde uitvoering van een kunstwerk door de auteur/bedenker in twijfel trokken, door de nadruk te leggen op het concept of idee in plaats van op het tastbare kunstobject zelf. Ze kunnen gezien worden als de directe voorlopers van de huidige participatieve kunstpraktijken. De door hen ingezette ontwikkeling van nieuwe kunstvormen als *performance* en andere theatrale vormen heeft door hun relationele en participatieve karakter bijgedragen om de deelname aan kunstuitingen voor burgers toegankelijker te maken.

Kunstenaars uiten in dit domein hun betrokkenheid met de samenleving, door in samenwerking met burgers vorm te geven aan artistieke processen die van betekenis zijn voor het dagelijks leven. Met het aanreiken van deze alternatieve zienswijzen bieden kunstenaars burgers mogelijkheden om een nieuwe betekenisvolle visie te ontwikkelen op hun eigen leefomgeving als aanzet tot verandering. Daarmee vervullen kunstenaars een belangrijke rol als ‘betekenismakers’.

Voor deze participatieve kunst met een maatschappelijke insteek worden diverse benamingen gebruikt, die wijzen op de nuanceverschillen die er naast grote overeenkomsten zijn. Het zijn juist deze nuanceverschillen, zoals de nadruk op de *site* of locatie bij *site specific art*, op de dialoog bij *dialogical art*, of op de *community* bij *community art* die bijdragen aan een verdieping van het discours met betrekking tot deze participatieve kunst.

Na de aandacht in het Modernisme voor het *autonome* kunstwerk is de nadruk in de laatste decennia verschoven naar het *relationele* en *dialogische* karakter van kunst. Deze participatieve vormen van kunst roepen belangrijke vragen op over de betekenis en het doel van kunst in de samenleving, de rol van de kunstenaar en de ervaringen van het publiek als deelnemer.

In plaats van het tastbare kunstobject zelf komen mogelijkheden voor ontmoeting en intermenselijke relaties op de voorgrond te staan. Aanvankelijk kiezen kunstenaars voor de meest geëigende ‘*site*’ van museum of galerie om spoedig daarna *site specific*, ofwel contextgericht in de samenleving zelf aan de slag te gaan. Kunstenaars en deelnemers gaan in dialoog over kunst en het tot stand komen daarvan, in samenhang met een context gerelateerd sociaal en/of politiek maatschappelijk vraagstuk. Daarmee wordt het *proces* van belang dat met behulp van artistieke interventies wordt ingezet, evenals de actieve betrokkenheid van deelnemers. Naast het *esthetische* komt het *ethische* aspect bij deze wijze van het creëren van kunst nadrukkelijk in beeld.

Uit het internationale discours blijkt een duidelijk spanningsveld tussen beide aspecten. De opvatting dat het juist de samenhang en de synergie tussen beide aspecten is die participatieve kunstpraktijken betekenisvol maken, vat vanaf het eind van de vorige eeuw langzaam post, evenals het besef dat bij deze procesgerichte participatieve kunstvorm sprake is van een andere artistieke kwaliteit dan bij de tot nu toe gebruikelijke autonome, objectgerichte kunst. Het vraagt om een beoordeling die recht doet aan zowel het esthetische als het ethische aspect, en het procesmatige karakter dat hiermee samenhangt. Participatieve kunst roept daarnaast andere belangrijke vragen op, zoals over de inzet van de lokale of juist de van buiten komende kunstenaar, over de contextgerichte relevantie van de representatie en de kwestie van ‘auteurschap’ bij deze kunstpraktijken. Het brengt de complexiteit ervan voor het voetlicht. Van participatieve kunstenaars wordt om een voortdurende reflectie op een scala aan inhoudelijke standpunten gevraagd, zoals op de positie van kunst in de samenleving en hun eigen positie als participatief kunstenaar.

In Nederland doet aan het begin van de eenentwintigste eeuw *community art* haar intrede. Deze sociaal gerichte kunstvorm wordt voornamelijk ingezet in de aanpak van sociale problemen in de grootstedelijke context. Vanwege de veelvormigheid en de inhoudelijke verbreding van deze kunstvorm is de term *community art* recentelijk gewijzigd in *participatieve kunstpraktijken*. Mede gezien de veranderde betekenis van het begrip *community* blijkt dit een goede keuze. Participatieve kunstpraktijken zijn *contextueel* gericht, *artistiek*, *participatief* en *transformatief*, en tonen een diversiteit aan vorm en inhoud. Vanaf het begin is onder neoliberale invloed in ons land, evenals in vele andere Europese landen, een spanningsveld waar te nemen tussen het *autonome* aspect: kunst zonder doel, vanuit de eigen visie van de kunstenaar, en het *instrumentele* aspect van deze participatieve kunstvormen: kunst wordt ingezet voor een tevoren bepaald doel. De opvatting is dat daarmee de vrijheid en de eigen visie, ofwel de autonomie van de kunstenaar verloren gaat. Deze dichotomie blijkt aanvechtbaar. Waar het om gaat is de ‘professionele autonomie’ van de kunstenaar, die binnen de ‘autonome ruimte’ van de kunstpraktijk wordt ingezet. Het betekent dat kunstenaars, weloverwogen en vanuit hun professionele autonomie, de keuze kunnen maken om kunst ‘instrumenteel’ toe

te passen zonder dat hun autonomie als kunstenaar in het geding komt. Tot op heden blijkt dit nog geen gedeelde opvatting binnen de kunstwereld. Nog altijd is er geringe waardering voor participatieve kunst, mede veroorzaakt door de relatieve onzichtbaarheid van en onbekendheid met deze vorm van kunst. Participatieve kunst wordt niet als kunst gezien conform het 'officiële' 'Kunst met een grote K' -model.

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

In deze paragraaf zal de onderzoeksvraag worden beantwoord aan de hand van de drie geformuleerde deelvragen.

Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken?

Op basis van de *casestudies* kan het volgende antwoord worden gegeven. Participatieve kunstpraktijken worden vormgegeven vanuit een contextgerichte *bottom-up* methode. Deelnemende burgers worden door de betreffende kunstenaars vanaf het begin bij de ontwikkeling van de kunstpraktijken betrokken vanuit een houding van gelijkwaardigheid en openheid. Er wordt toegewerkt naar een respectvolle onderlinge relatie waaruit betrokkenheid en waardering spreekt.

De kunstpraktijken vinden 'site specific' of contextgericht plaats. Deze contextgerichtheid vraagt om een goede voorbereiding door de kunstenaars, waarvan een gedegen onderzoek met deelnemers naar hun leefomgeving een van de belangrijkste onderdelen vormt. Het onderzoek biedt de kunstenaar de mogelijkheid om vanuit deze kennis en ervaring geschikte keuzes te maken (indien relevant samen met de deelnemers) die gericht zijn op de vooraf gestelde doelen, de vormgeving van de kunstpraktijk, de vorm en inhoud van de participatie van de deelnemers en de zorg voor een doeltreffende representatie. Ook de identiteit van de kunstenaar is van invloed op het keuzeproces.

Het zich identificeren met de context door middel van het leggen van betekenisvolle verbindingen blijkt voor het participatieve proces een goede strategie. De gekozen vorm en inhoud van de kunstpraktijken is in alle gevallen relevant voor zowel de context als de beoogde doelen, overeenkomstig de eerder aangehaalde uitgangspunten *fitness for purpose and relevant to context*, en vormt daarmee een goede basis voor de samenwerking met deelnemers. De frequente 'aanwezigheid' van de kunstenaars in de betreffende context wordt door de deelnemers als belangrijk en waardevol gezien. De kunstenaars tonen door hun aanwezigheid hun betrokkenheid, enthousiasme en inzet, hetgeen motiverend werkt voor de deelnemers. Daarnaast komt het ten goede aan het communicatieproces. Hun aanwezigheid wordt belangrijker naarmate de duur van de

kunstpraktijk en van het daaraan gekoppelde proces toeneemt, zoals bij de kunstpraktijk 'OpTrek Binckhorst' duidelijk naar voren komt.

De werkwijze van de kunstenaars kenmerkt zich door een artistieke aanpak waarmee de verbeelding van deelnemers wordt aangesproken. Uit het onderzoek wordt duidelijk dat de aanpak verschilt per kunstenaar en mede afhankelijk is van de betreffende context.

Participatieve kunstpraktijken kunnen in hoofdzaak *objectgericht* dan wel *procesgericht* zijn met de mogelijkheid van een wisselende verhouding tussen beide aspecten. De hiervoor door de kunstenaar te maken keuzes hangen samen met de context, de beoogde uitkomst van de kunstpraktijk en de persoonlijke artistieke visie van de kunstenaar, en bepaalt mede de samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers. Deze samenwerking vindt plaats binnen de door de kunstenaar afgebakende 'speelruimte' voor deelnemers. Deelnemers kunnen bij de inhoud van de kunstpraktijk betrokken zijn of bij de uitvoering, of bij beide. Ook de verantwoordelijkheden van de betrokken deelnemers verschillen om die reden per kunstpraktijk: van verantwoordelijkheid voor de eigen werkzaamheden tot medeverantwoordelijkheid voor het gehele proces en het eindresultaat.

De praktijken die in hogere mate *objectgericht* zijn tonen meer samenwerkingsvormen vanuit het perspectief van de kunstenaar dan vanuit de deelnemer. Dit houdt verband met de nadruk op het kunstwerk als object en de bepalende rol van de kunstenaar. Wel komt bij dit type kunstpraktijk een duidelijk onderscheid naar voren voor wat betreft de inbreng van deelnemers, hetgeen verband houdt met de context en de visie van de kunstenaar, meer specifiek met zijn identiteit. Bij 'Stof tot Nadenken' betreft Sara Vrugt burgers weloverwogen pas in de uitvoeringsfase, namelijk voor het borduren van de door haar zelf ontworpen details met de Lunévillesteek op de honderdachtien kerkstoelen. Daarmee geeft ze de borduursters een bijzondere rol in het creatieproces en behoudt ze tegelijkertijd de regie over het kunstwerk en in hoge mate over de kwaliteit ervan. Het past bij haar visie en identiteit als kunstenaar. Ook bij Wandschappen zien we een vergelijkbare werkwijze, visie en kunstenaarsidentiteit.

Voor PS|theater zijn burgers het 'materiaal' voor de inhoud van de theatertour 'Noorderling'. Aan de hand van hun verhalen en anekdotes wordt de voorstelling door de theatermakers zelf vormgegeven en gespeeld, waarin geen of een zeer bescheiden rol voor de deelnemers is weggelegd. Het past in hun visie en identiteit als theatermakers, die erop is gericht om mensen een andere kijk te geven op hun eigen omgeving en daarnaast op de voor hen noodzakelijke kwaliteit van theatervoorstellingen. Daarvoor zijn de professionele kwaliteiten van de kunstenaar onmisbaar.

De *procesgerichte* kunstpraktijken blijken meer gericht op samenwerkingsvormen vanuit het perspectief van de deelnemer en zijn over het algemeen meer gericht op het emancipatorische aspect. Dat wordt duidelijk uit de aanpak van theatermaker Marjet

Roerink van 'Groeten van Geerweg': de wijkbewoners dragen zorg voor de inhoud en de uitvoering van de wijktoer, de theatermaker houdt de regie. Hieruit komt duidelijk het verschil naar voren met de aanpak van **'PS|theater'**. Het sociale proces, in dit geval het *empowerment* proces van de wijkbewoners, is voor haar belangrijker dan de artistieke kwaliteit, al heeft ze daarvoor wel duidelijke aanvaardbare kwaliteitsgrenzen bepaald. Haar kunstenaarsidentiteit heeft naast een artistieke een sterke sociale inslag.

Ook **'OpTrek Binckhorst'** is een proces gerichte kunstpraktijk. **Sabrina Lindemann** bepaalt samen met de betrokken ondernemers de inhoud en de uitvoering van de deelactiviteiten, vanuit haar visie dat deze tijdelijke fase, de tussentijd, er een is van gezamenlijk groeien naar de toekomst.

Ook in de leiderschapsstijlen zijn, zoals blijkt uit de hierboven beschreven voorbeelden, verschillen in toepassing waar te nemen bij object- dan wel procesgerichte kunstpraktijken, respectievelijk (*democratisch*) *directief* en *faciliterend gedeeld*. De leiderschapsstijl van **Vrugt**, **'PS|theater'** en **Wandschappen** kan (democratisch) directief worden genoemd, en die van **Roerink** en **Lindemann** als faciliterend gedeeld.

Deelnemers accepteren de leiderschapsrol van de kunstenaar als vanzelfsprekend, een rol die vloeiend samengaat met het werken in gelijkwaardigheid.

Als succesfactoren voor de samenwerking kunnen daarnaast de volgende kunstenaarskwaliteiten worden genoemd: intermenselijke kwaliteiten zoals het beschikken over een hoge mate van mensgerichtheid; kunnen werken vanuit gelijkwaardigheid; openheid en inlevingsvermogen; sterke sociale en communicatieve vaardigheden, zoals vaardig zijn in het leggen en bestendigen van contacten, en in het maken van betekenisvolle verbindingen met mensen. De waardering bij de deelnemers daarvoor is groot. Het geeft hen vertrouwen en een gevoel van veiligheid, hetgeen een motiveerende en stimulerende werking heeft. Naast goede artistieke en ambachtelijke kwaliteiten kunnen ook management- en leiderschapskwaliteiten als noodzakelijk worden aangemerkt voor deze vaak complexe kunstpraktijken. Een goed reflecterend vermogen is daarbij onmisbaar.

Welke effecten komen daaruit voort?

Uit het onderzoek komt naar voren dat een van de meest belangrijke en invloedrijke effecten teweeggebracht werd door de persoonlijke, op openheid en gelijkwaardigheid gerichte houding van de kunstenaars. Deelnemers voelen zich dan gehoord en gezien hetgeen positief en activerend heeft gewerkt. In alle gevallen kan gesproken worden van een vertrouwensband tussen kunstenaar en deelnemers. De vorm en omvang van de deelnemersparticipatie is door doordachte en contextgerichte keuzes van de kunstenaars tot stand gekomen. Door de hen passende en relevante taken en verantwoordelijkheden, hebben de deelnemers daadwerkelijk ervaren een betekenisvolle bijdrage aan de kunstpraktijk te hebben geleverd, met als effect een versterkt gevoel van eigenwaarde.

Het credo *fitness for purpose and relevant to context* blijkt een goed uitgangspunt te zijn om te komen tot effectieve participatieve kunstpraktijken.

Uit de interactie tussen kunstenaars(s) en deelnemers, deelnemers en kunstenaar(s) onderling en tussen kunstenaar(s) en opdrachtgever(s) komt een verscheidenheid aan positieve en in geringere mate minder positieve effecten naar voren. Deze effecten kunnen worden onderscheiden in persoonlijke, interpersoonlijke en omgevingsgerichte effecten die naast overeenkomsten ook duidelijke verschillen laten zien. Deze verschillen hebben te maken met de aard en context van de kunstpraktijk en in belangrijke mate de rol van de kunstenaar. Deelnemers die een bijdrage hebben geleverd door middel van het vertellen van hun contextgerichte verhalen en ervaringen, vormen met hun kennis voor de kunstenaar een even onmisbaar aspect van het creatieproces als deelnemers die betrokken zijn geweest bij activiteiten vanuit de kunstpraktijk. Het leidt tot andere, maar niet minder betekenisvolle effecten.

Vanuit het samenwerkingsproces komen van deelnemers effecten naar voren die te maken hebben met *empowerment*, sociale cohesie en inlevingsvermogen. Met inzet van artistieke interventies zijn processen in gang gezet die deelnemers in staat stellen vanuit andere gezichtspunten naar hun omgeving te kijken, waardoor mogelijkheden naar voren komen die kunnen leiden tot een andere contextuele inzet of aanpak. Vanwege de complexiteit van deze veranderingsprocessen en de vaak beperkte duur van de kunstpraktijk is het de vraag of hier sprake is van een kortdurend of een structureel effect. In de onderzochte *casestudies* is geen sprake van nazorg, vervolgacties of evaluatie na de afronding van de kunstpraktijk. Gezien de waardevolle processen die in gang zijn gezet, moet dit gezien worden als een tekortkoming. Bij een dergelijk traject zouden mijns inziens de huidige nieuw geformeerde wijkteams of andere daartoe geëigende gemeentelijke of stedelijke organisaties heel goed betrokken kunnen worden.

Het is opvallend te noemen, dat het voor de kunstenaars niet gemakkelijk is gebleken om effecten bij henzelf te benoemen die zijn voortgekomen uit het samenwerkingsproces binnen de specifieke kunstpraktijk. Het blijkt hen voornamelijk een meer diepgaand inzicht in de betreffende context te hebben opgeleverd, die 'anders' bleek dan tevoren gedacht. Het heeft bij de kunstenaars geleid tot reflectie over onderwerpen als vooroordelen en het bijstellen van de gekozen methodiek.

Het transformatieve aspect kan als een van de belangrijke effecten van de vijf *casestudies* worden aangemerkt. De kunstpraktijken bevatten alle een directe of minder directe kritische reflectie op een sociaal-maatschappelijk en/of politiek vraagstuk dat uitdaagt tot nieuwe gezichtspunten en handelingsperspectieven. De samenwerking van kunstenaar met deelnemers in de specifieke context heeft geleid tot representaties die heersende stereotype beelden ter discussie hebben gesteld, waardoor een ander en meer positief beeld van de identiteit van de betreffende contexten naar voren komt. Dit heeft geleid tot verbeteringen in de leefomgeving en een innovatieve aanpak van zowel de

werk- als de leefomgeving van de betreffende context, met een meer of minder sterke inzet van burgers zelf.

De identiteit van de kunstenaar is een belangrijke factor voor het bepalen van de na te streven kwaliteit van de betreffende participatieve kunstpraktijk. Kunstenaars die betrokken zijn bij objectgerichte kunstpraktijken blijken meer gericht op artistieke kwaliteit en daarmee op een beperktere en nauwer omschreven inbreng van deelnemers dan bij de procesgerichte kunstpraktijken het geval is. Ook het type leiderschap van de kunstenaar toont relatie met het type kunstpraktijk. Uit het onderzoek wordt duidelijk dat participatieve kunstenaars vele rollen blijken te vervullen, hetgeen verband houdt met de heterogeniteit en de complexiteit van de kunstpraktijken. Ze beschikken dan ook over een diversiteit aan hoogwaardige professionele, persoonlijke en interpersoonlijke kwaliteiten en vaardigheden.

Kunstenaars zetten zich niet zozeer in voor het persoonlijk verbeteren van de wereld, maar wel om daar een bescheiden bijdrage aan te leveren. Dat dergelijke 'bijdragen' door de contextgerichtheid in hoge mate kunnen verschillen, wordt aangetoond door de vijf onderzochte *casestudies*. Zij lopen uiteen van het bieden van andere inzichten en alternatieve zienswijzen, die stimuleren in de richting van een andere aanpak - zoals bij 'Noorderling', maar ook bij 'Stof tot Nadenken', - tot het daadwerkelijk omzetten van deze inzichten in de praktijk, zoals bij 'Groeten van Geerweg', 'OpTrek Binckhorst' en bij Wandschappen.

Door de nadruk op het participatieve en procesmatige aspect kan bij participatieve kunstpraktijken gesproken worden van een leerproces dat informeel, gemeenschappelijk en gesitueerd is, en daarmee betekenisvol kan bijdragen aan waardevolle veranderingen in de samenleving.

Wat is de betekenis voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap?

Kunstenaars hebben zich de afgelopen eeuw steeds nadrukkelijker gericht op verbindingen met de samenleving door kritisch te reageren en te reflecteren op maatschappelijke veranderingen.

Vanaf het eind van de twintigste eeuw is de interactie tussen mensen een van de belangrijkste aandachtspunten in de kunst. Met de inzet van participatieve kunstpraktijken is de afgelopen decennia de kunst uit de context van de kunstenaar als 'lone genius' gehaald en vanuit het museum naar de context van de samenleving gebracht. Kunstenaars zetten zich in samenwerking met burgers in om de door hen geconstateerde verdwenen of op de achtergrond geraakte verbindingen, zoals intermenselijk contact en persoonlijke aandacht, door middel van artistieke interventies weer tot stand te brengen. Dit betekent dat andere dan de geëigende middelen voor het vervaardigen van kunst kunnen worden ingezet.

De participatieve kunstenaar heeft een faciliterende en verbindende rol. Voor hun participatieve kunstpraktijken gebruiken de kunstenaars niet het atelier, maar de samenleving zelf als 'werkplaats'. In alle *casestudies* betreft het een 'gesitueerde' kunstpraktijk met een 'in situ' aanpak en een 'gesitueerd' eindresultaat. Het verwijst daarmee naar het kenmerkende van participatieve kunstpraktijken: de verwevenheid van het sociaal maatschappelijke met het artistieke. Door het aangaan van wederzijdse betekenisvolle verbindingen wordt de noodzakelijke basis gelegd voor het participatieve artistieke proces van kunstcreatie.

De samenwerking met deelnemers die niet of nauwelijks met kunst bezig zijn, betekent voor de kunstenaars bezinning en reflectie op hun professionele identiteit. Door het betrekken van anderen bij het artistieke proces werken ze niet langer individueel maar juist gemeenschappelijk, hetgeen van wezenlijke betekenis is voor de kwaliteit van het proces en het beoogde eindresultaat. Enerzijds gaat het om de vorm en de mate van samenwerking en anderzijds om de kwaliteit van het beoogde eindresultaat. Kunstenaars zijn zich in deze situatie bewust van het belang dat het gehele proces alsmede het eindresultaat door henzelf én de deelnemers als betekenisvol en relevant moet worden ervaren. Het betekent dat ze een balans moeten vinden tussen het sociale en het artistieke, zonder hun identiteit als kunstenaar uit het oog te verliezen.

De kunstenaars maken keuzes door kritisch te reflecteren op hun eigen kunstenaarsidentiteit door middel van vragen als: waarom ga ik het samenwerkingsproces aan met burgers? Wat is de betekenis hiervan voor mijn persoonlijke artistieke visie en mijn kunstenaarsidentiteit?

Door het samenwerkingsproces kunnen er bij kunstenaars die participatief werken 'wrijvingen' ontstaan met hun in de loop van de tijd opgebouwde kunstenaarsidentiteit, die nog vaak gerelateerd is aan het singuliere autonome kunstenaarschap. Deze 'wrijvingen' leiden bij kunstenaars tot reflectie en tot mogelijke aanpassing van hun kunstenaarsidentiteit, dan wel tot de vorming van een *hybride identiteit* gericht op singulier én op participatief werken. Sara Vrugt heeft bijvoorbeeld aangegeven bij 'Stof tot Nadenken' moeite te hebben gehad met het loslaten van de hoge kwaliteitseisen die ze voor zichzelf stelt aan het ambachtelijke borduurwerk. Door te reflecteren op de specifieke situatie en het gehele proces dat de deelnemers hebben doorlopen, kan ze zich verenigen met een daaraan gerelateerde kwaliteit. Het betekent een aanpassing van haar kunstenaarsidentiteit.

De resultaten van het onderzoek naar de *casestudies* laten zien dat kunstenaars in staat zijn door middel van participatieve kunstpraktijken een bijdrage te leveren aan het 'anders kijken' van burgers naar de samenleving en hen daarmee nieuwe perspectieven aan te reiken. Zo beogen kunstenaars op hun beurt burgers aan te zetten tot reflectie. Kunst wordt daarmee een interactieproces met de kunstenaar als regisseur en coach in interactie met en tussen de deelnemers.

Geconcludeerd kan worden dat het werkveld en de werkwijze van de kunstenaar de afgelopen decennia belangrijke veranderingen hebben ondergaan.

Het nieuwe beeld van kunstenaarschap wordt langzaam zichtbaar. De desbetreffende kunstenaars worden aangetrokken door de complexe vragen in de huidige postindustriële samenleving en blijken daarin hun verantwoordelijkheid te voelen. Ze voegen zich bijna organisch in een nieuwe rol ten opzichte van de maatschappij, met als kwaliteiten een passie voor mensen, een groot maatschappelijk bereik, samenwerkingstalent en ondernemend vermogen naast probleemloos kunnen *switchen* tussen verschillende contexten en het kunnen uitbuiten van de creatieve competentie via allerlei toegepaste vormen, 'zonder last van modernistische taboes uit het verleden.' (van Winkel, Zwaan, and Gielen 2012, 11) Juist het samenwerken met burgers die zich niet of nauwelijks actief met kunst bezighouden maakt dat de participatieve kunstenaar een andere vorm van kunstenaarschap kan worden toegedicht dan gebruikelijk.

Het betreft kortom een kunstenaar die, zonder afstand te doen van zijn professionele autonomie, een waardevolle bijdrage levert aan de samenleving. De participatieve kunstenaar kan gezien worden als een 'netwerkkunstenaar' die in dit postindustriële tijdperk met beide benen stevig in de samenleving staat en als een spin het web bezig is met het leggen van betekenisvolle contextuele verbindingen.

Het cultureel ondernemerschap wordt steeds nadrukkelijker verbonden met het huidige kunstenaarschap. Als de meest duidelijke voorbeelden kunnen 'Optrek Binckhorst' en 'Wandschappen' worden gezien, echter alle kunstenaars tonen duidelijk dat het cultureel ondernemerschap onderdeel uitmaakt van hun kunstenaarschap. Daarnaast tonen deze kunstenaars in hun werk sporen van de drie bovengenoemde modellen: het ondernemerschap en passie vanuit het klassieke model, de vrijheid en autonomie vanuit het romantische model en de betrokkenheid bij en kritische visie op de samenleving vanuit het modernistische of avantgardistische model. Daarmee kan de hedendaagse 'netwerkkunstenaar' bovendien gezien worden als een belangrijke aanvulling op de drie voorgaande modellen.

Uit mijn onderzoek kan geconcludeerd worden dat er anno 2018 sprake is van een aanzienlijke diversiteit aan vormen van kunst en typen kunstenaars, en daarmee een verscheidenheid aan vormen van kunstenaarschap, waarbij zich een nieuw model kunstenaarschap heeft aangediend.

Mijn proefschrift heeft nieuw licht geworpen op het belang van de identiteit van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken. Uit het onderzoek is duidelijk geworden dat het door de kunstenaar toegepaste type participatieve kunstpraktijk samenhang vertoont met zowel de context als de identiteit van de kunstenaar. Ook is gebleken dat de vorm en mate van samenwerking van de kunstenaar met participanten daarmee samenhangt. Met dit gegeven kunnen opdrachtgevers, zoals gemeentelijke overheden, ter nadere oriëntatie het gesprek aangaan met kunstenaars over deze aspecten in het kader van een mogelijk opdracht voor een participatieve kunstpraktijk. Ook beleidsma-

kers op bijvoorbeeld het gebied van welzijn en stedelijke ontwikkeling kunnen gebruik maken van deze onderzoeksresultaten.

Wat is de waardering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld?

Uit het literatuuronderzoek en het *casestudy*-onderzoek is duidelijk geworden dat participatieve kunstpraktijken over het algemeen niet de gewenste passende beoordeling en waardering vanuit de kunstwereld krijgen. Het onderzoek van Roose en Roose heeft aangetoond dat het 'autonome' discours de toon blijft voeren binnen de actuele kunstkritiek: bespreking van esthetische, formele eigenschappen van artefacten vormt de hoofdmoot binnen analyses van kunst.

Kunst wordt in het algemeen beoordeeld vanuit nog steeds gangbare opvattingen over autonomie en kwaliteit. Participatieve kunstpraktijken zijn niet alleen kunstgericht, maar eveneens sociaal-maatschappelijk gericht. Het participatieve karakter maakt een andere kwaliteitsbeoordeling noodzakelijk dan het gebruikelijke kwaliteitsoordeel van individuele kunstwerken. De geïnterviewde kunstenaars maken met hun scores en hun toelichting op de voorgelegde stelling *De rol en betekenis van de participatieve kunstenaar wordt in de kunstwereld positief beoordeeld*⁵⁷ duidelijk dat de positieve waardering voor hun werk nog te wensen overlaat. Wel geven enkelen aan dat er zichtbaar veranderingen zijn, zoals grotere groepen kunstenaars die met deze vorm van kunstpraktijken bezig zijn en een verhoging van kwaliteit.

Opvallend was overigens de door mij als bijna stoïcijnse ervaren houding van de kunstenaars ten aanzien van dit onderwerp. De geïnterviewde kunstenaars geven er blijk van meer gericht te zijn op het proces van hun kunstpraktijken en de rol die ze daarmee vervullen in de samenleving, dan met de opvattingen van de kunstwereld over participatieve kunstpraktijken. De waardering en beoordeling van participatieve kunst verdient meer aandacht en reflectie vanwege de betekenisvolle processen die met burgers in gang worden gezet. Het zou aan te bevelen zijn om als participatieve kunstenaars steeds opnieuw de dialoog over dit onderwerp aan te gaan met de 'officiële' kunstwereld, om zo een meer positieve benadering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld te kunnen bewerkstelligen.

5.4 Slotdiscussie en praktijkaanbevelingen

Dit onderzoek naar participatieve kunstpraktijken toont aan dat kunst, naast het uitdrukken van gevoelens, emoties en ideeën, van maatschappelijke waarde en betekenis kan zijn door de inzet van creatieve en/of artistieke interventies in specifieke contexten. Desondanks blijken participatieve kunstpraktijken niet de gewenste waardering te krijgen. In dit slotwoord zal aandacht worden besteed aan de mogelijke oorzaken en zullen adviezen worden geformuleerd.

⁵⁷ zie Bijlage 5

De kwestie autonoom en instrumenteel

De waardering voor participatieve kunstpraktijken blijft gering, ondanks de professionele ontwikkeling en de toenemende omvang van deze kunstvorm gedurende de laatste jaren. Participatieve kunstpraktijken worden nog regelmatig ten onrechte gezien als *instrumenteel* met voor de kunstenaar het verlies van zijn *autonomie* als consequentie.

Zoals in het onderzoek naar de vijf onderzochte *casestudies* is getoond, kunnen participatieve kunstpraktijken zowel autonoom als instrumenteel zijn, waarbij autonomie als professionele autonomie wordt verstaan. De context van hun kunstpraktijk wordt door de kunstenaars benut als ‘vrijplaats’ om op autonome wijze invulling te geven aan de inhoud en vormgeving. Juist vanuit die autonome visie kunnen kunstenaars van betekenis zijn voor de samenleving. Met kunst stellen kunstenaars zaken ter discussie en zetten zij aan tot reflectie en het ontwikkelen van nieuwe gezichtspunten, die openingen bieden voor een andere aanpak. Overheid, beleidsmakers en opdrachtgevers dienen zich bewust te zijn van de noodzaak van een dergelijke ‘vrijplaats’ voor de kunstenaar om diens autonomie te kunnen waarborgen, en daarmee een van der kernkwaliteiten van het kunstenaarschap.

Het vraagt bovendien van de kunstwereld om een herziene visie op de begrippen ‘autonoom’ en ‘instrumenteel’ om recht te doen aan de waardevolle maatschappelijke waarden van kunst en, in dit geval, van participatieve kunstpraktijken. Mijn bevindingen wijzen op een noodzaak van een andere visie op het begrip kunst.

Zoals al ter sprake is gekomen bij de paragraaf met betrekking tot de waardering van participatieve kunstpraktijken, verdient het aanbeveling dat participatieve kunstenaars een bijdrage leveren door hun visie te delen met betrokkenen, zoals de kunstwereld en kunstcritici, waarbij hun eigen kunstpraktijken als voorbeeld kunnen dienen. Het is bovendien aan te bevelen om de publicatie in wetenschappelijke tijdschriften te stimuleren van specifiek op participatieve kunst en kunstpraktijken gerichte artikelen, om daarmee een duidelijker beeld te creëren van deze vormen van kunst.

De kwestie ethisch en esthetisch

Participatieve kunstpraktijken kenmerken zich door zowel een sociale, ethische als een esthetische, artistieke component. In de huidige tijd zetten overheden vaak kunst in bij hun beleid ten aanzien van de aanpak van maatschappelijke vraagstukken, zoals verminderde sociale cohesie. Kunstenaars wordt wel verweten daarmee aan de leiband te lopen van het neoliberale overheidsbeleid, dat verantwoording vraagt voor alle ingezette middelen. Door een te grote gerichtheid op de instrumentele kant dreigt voorbij te worden gegaan aan de intrinsieke waarde van kunst. Het is voor participatieve kunstenaars van belang, zo niet noodzakelijk, om kritisch te reflecteren op het beoogde doel van de inzet van de kunstpraktijk en op de vraag of kunst daartoe het meest geeignende middel is. Ook politieke consequenties dienen daarbij overwogen te worden. Op grond daarvan kunnen vanuit de persoonlijke en de kunstenaarsidentiteit, ethische

en esthetische afwegingen worden gemaakt met waarborging van de eigen autonomie. Het kenmerkende en de kracht van participatieve kunstpraktijken is immers juist de vereniging van de beide aspecten, die waardevolle bijdragen kunnen leveren aan de samenleving.

Zoals in dit proefschrift is aangetoond, kan er sprake zijn van wisselende verhoudingen tussen het esthetische of objectgerichte en het ethische of procesgerichte aspect van de kunstpraktijken. De keuze daarvoor zal afhankelijk zijn van de betreffende context en van de identiteit van de kunstenaar. Beide aspecten dienen echter aanwezig te zijn.

De kwestie kwaliteit

Kwaliteit is een van de sleutelbegrippen binnen de kunst. Van belang is de vraag wat kwaliteit eigenlijk inhoudt en hoe deze tot stand komt. Uit mijn onderzoek wordt duidelijk dat kwaliteit geen eenduidig begrip is en verschillend wordt geïnterpreteerd. Daarnaast is naar voren gekomen dat de kwaliteit van een participatieve kunstpraktijk mede afhankelijk is van de context. Een illustratief voorbeeld is de kunstpraktijk ‘**Groeten van Geerweg**’. De deelnemers maakten aan theatermaker **Roerink** duidelijk niets met kunst te hebben en daar ook niet voor open te staan. De kunstenaar heeft daarop haar visie op kwalitatieve eisen bijgesteld om de kunstpraktijk tot een voor ieder aanvaardbaar niveau succesvol te kunnen afronden.

In de gevestigde kunstwereld gelden voor de kwaliteitsbeoordeling vaak nog de normen van de zogenoemde ‘concertgebouwkwaliteit’, gericht op *excellentie*, die bedoeld is voor de beoordeling van een specifieke uitvoering of kunstpresentatie van professionele kunstenaars. Kunst die in samenwerking wordt gemaakt met mensen zonder of met weinig kunstervaring, en waarbij het proces een belangrijke rol vervult, vraagt echter om aangepaste normen. Daarvoor zijn criteria nodig die gerelateerd zijn aan de context, de gestelde doelen, het gehele (participatie)proces en het eindresultaat, inclusief de tussentijdse resultaten. De resultaten van mijn onderzoek wijzen uit dat ten aanzien van de kwaliteit van de participatieve kunstpraktijk ook de identiteit van de kunstenaar een belangrijke rol vervult. Het is van belang hierbij te verwijzen naar de visie van Hannah Arendt. Zij legt de nadruk op de betekenis van *action* – het in gesprek gaan met anderen en je mening laten horen waardoor nieuwe ideeën kunnen ontstaan – in plaats van op *product*, waar de heersende norm op gebaseerd is. En *action* is juist waar het om gaat bij participatieve kunstpraktijken.

Het verdient daarom aanbeveling voor zowel kunstenaar als opdrachtgever om aan de hand van de genoemde criteria al bij de opdrachtbespreking aandacht te besteden aan het kwaliteitsaspect, om daarmee zorg te dragen voor een bij de kunstpraktijk passende beoordeling en evaluatie. Daarbij dient nadrukkelijk rekening gehouden te worden met zowel het artistieke als het sociale aspect.

De kwestie nazorg

Het *transformatieve* aspect is een belangrijk kenmerk van participatieve kunstpraktijken. Uit de beschrijving en analyse van de *cases* 'Groeten van Geerweg' en 'Noorderling' komt naar voren dat in beide contexten sociale processen in werking zijn gezet die aanzetten tot transformatie. Het is echter niet duidelijk of deelnemers na beëindiging van de kunstpraktijk in staat zijn deze processen zelf verder vorm te geven. Het gaat daarbij om vaak complexe, sociale processen die maatschappelijke zaken aan de orde stellen of vragen oproepen, en die de intentie hebben te leiden tot nieuwe gezichtspunten of een alternatieve aanpak. De verdere begeleiding van deze in gang gezette processen behoort niet tot de rol van de kunstenaar. Het vraagt om de inzet vanuit het sociale werkveld.

Hieruit komt mijn aanbeveling voort voor zowel beleidsmakers, opdrachtgevers, kunstenaars als sociale partners. Bij (procesgerichte) participatieve kunstpraktijken in wijk of buurt is het wenselijk om vanaf de beginfase sociale wijkteams 'op afstand' bij de kunstpraktijk te betrekken en na het beëindigen van het kunstproject, als de noodzaak of wenselijkheid daartoe blijkt, de nazorg aan hen over te dragen. Daarmee wordt de mogelijkheid geboden om door middel van interactie, dialoog en reflectie samen met deelnemers en andere wijk- of buurtbewoners mogelijke vervolgcacties in te zetten. Op deze wijze wordt een duurzaam vervolg gegeven aan de door de kunstenaar in gang gezette processen, hetgeen kan bijdragen aan een succesvolle transformatie. Vanzelfsprekend vraagt het om een goede communicatie en afstemming tussen beide partijen voor, tijdens en na de projecten.

De kwestie onbekendheid en onzichtbaarheid

De eindresultaten van participatieve kunstpraktijken kunnen gezien worden als een topje van de ijsberg van opgedane leermomenten. De effecten, in de vorm van uitwerkingen en veranderingen alsmede de diepere betekenis van deze kunstpraktijken, gaan veel verder dan het eindresultaat. Het proces dat daaraan vooraf is gegaan en het beoogde doel blijven vaak onzichtbaar en onderbelicht. Dat heeft onbekendheid van het bestaan van deze kunstvorm ten gevolge en daardoor een onjuiste beoordeling en waardering.

Deze onbekendheid met en de onzichtbaarheid van participatieve kunstpraktijken lijken naast de andere kwaliteitsnormen en de onenigheid over het begrip autonomie de belangrijkste hoofdredenen van hun onderwaardering, niet alleen in de kunstwereld maar ook bij het publiek. Om tot meer waardering en erkenning van participatieve kunstpraktijken te komen is het van belang om de processen van deze kunstpraktijken vast te leggen door middel van teksten, foto's en video om daarmee de waarde en kwaliteiten van deze kunstvorm te tonen en te behouden. Openbare aandacht en publicatiemogelijkheden zijn daar onlosmakelijk mee verbonden. Het dient de aanzet te vormen tot discussie of dialoog die, op de juiste wijze gevoerd, de kwaliteit van par-

ticipatieve kunstpraktijken ten goede kan komen. Het kan bovendien gezien worden als een evaluatie-instrument.

Beperkingen van het huidige onderzoek en aanbevelingen voor vervolgonderzoek

Een kritische noot ten aanzien van te verwachten en uiteindelijke behaalde effecten van participatieve kunstpraktijken is hier op zijn plaats. Zoals in de literatuur benadrukt wordt, moeten beide niet onderschat, maar ook niet overschat worden. De te verwachten effecten vragen om reflectie van de kunstenaar en, voorafgaand aan de uitvoering van de kunstpraktijk, een goede afstemming en heldere afspraken tussen kunstenaars en opdrachtgevers. Kunstenaars dienen zich bewust te zijn van de betekenis van hun kunst en van de mate waarin dat overeenstemt met de verwachtingen van de opdrachtgever.

Na kritische reflectie komen ook bij dit onderzoek voor- en nadelen van de onderzoeks-aanpak naar voren. Als een belangrijk aandachtspunt kan aangemerkt worden dat alle onderzochte *casestudies* zonder noemenswaardige problemen zijn verlopen. Uit de analyse van de *casestudies* komen echter wel degelijk problemen naar voren die op de achtergrond gespeeld hebben, en die voor andere uitkomsten van de kunstpraktijken hebben gezorgd of hadden kunnen zorgen. Bijvoorbeeld de relatie tussen het projectteam en de kunstenaar bij 'Groeten van Geerweg', die van invloed is geweest op de invulling van de Geerwegtour, en de frictie tussen de artistieke laboratoriumaanpak van de kunstenaar van 'OpTrek Binckhorst' en de commerciële belangen van de ondernemers bij de opzet van de organische ontwikkeling van de Binckhorst.

Reflecterend op het onderzoek en de interviews met de kunstenaars concludeer ik als de belangrijkste reden hiervoor dat, in ieder geval bij deze *cases*, kunstenaars problemen als een uitdaging zien, behorend bij het creatieve proces waarvan de precieze uitkomst tevoren onbekend en ongewis is. Kunstenaars blijken in staat om in veel gevallen de problemen die zich voordoen door hun creatieve vermogens en verbeeldingskracht om te zetten in oplossingen, die tot een passend resultaat leiden. Het is mede om deze reden dat op dit aspect niet specifiek is doorgevraagd.

In het kader van vergelijkingsmateriaal zou het om bovenstaande redenen wenselijk zijn geweest als tenminste een van de onderzochte *cases* niet naar behoren zou zijn verlopen. Het zou nieuw licht kunnen werpen op de rol en betekenis van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken. Hieruit komt mijn aanbeveling voort om bij een vervolgonderzoek eveneens die kunstpraktijken te betrekken waarbij het proces om bepaalde redenen een andere wending heeft genomen, bijvoorbeeld door een conflict met de opdrachtgever of het zich voortijdig terugtrekken van deelnemers.

Een ander belangrijk onderwerp dat in dit onderzoek in (te) geringe mate aan de orde is gekomen, is het financiële aspect en de voortdurende worsteling van kunstenaars met fondsen om gelden ter beschikking te krijgen. Als reden kan worden aange-

merkt, dat voor dit onderzoek de keuze gemaakt is om kunstpraktijken te selecteren in de fase van uitvoering of afronding. De financiering van de projecten was in een eerder stadium geregeld en heeft, voor zover duidelijk is geworden, geen belemmerende invloed gehad op de ontwikkeling en uitvoering van de kunstpraktijk.

Uit de interviews met enkele kunstenaars is echter wel direct of indirect de strijd of omgang met fondsen naar voren gekomen. De problemen die **Ivo van den Baar** van **'Wandschappen DNA Charlois'** met fondsen heeft ondervonden zijn daarvan een sprekend voorbeeld. Het financiële aspect blijkt daarmee een bepalende invloed te kunnen uitoefenen op het werk van kunstenaars. Gezien de in het algemeen nog altijd weinig rooskleurige financiële situatie van kunstenaars, verdient het aanbeveling om nader onderzoek te doen naar bovengenoemde financiële worstelingen en de identiteitsconflicten die daardoor bij kunstenaars kunnen ontstaan. Een andere, daarop aansluitende vraag kan zijn naar de betekenis voor de identiteit van kunstenaars, die om persoonlijke financiële redenen instemmen met sociaal gerelateerde opdrachten zoals participatieve kunstpraktijken, die niet in overeenstemming zijn met hun visie, vaardigheden en kwaliteiten.

Uit de analyse van de *cases* zijn de korte termijneffecten van de verschillende vormen van samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers naar voren gekomen. Het geeft echter geen zicht op de effecten op langere termijn. Uit het onderzoek komt naar voren dat hierop gericht reflectieve en evaluatieve overwegingen weinig tot geen aandacht krijgen. De kunstpraktijken die langdurig zijn en waarbij *embedded* kunstenaars betrokken zijn, zoals bij **'Wandschappen DNA Charlois'** en **'OpTrek Binckhorst'** maar ook het Leids stadsgezelschap **'PS|theater'** lijken structurelere effecten te weeg te brengen dan de kortdurende praktijken waarbij de kunstenaar slechts kort betrokken is en daarna ook vertrokken is uit de betreffende context. Het verdient daarom aanbeveling om nader onderzoek te verrichten naar daadwerkelijk tot stand gekomen duurzame transformaties en factoren die daarbij een rol spelen. Het zal daarbij moeten gaan om longitudinaal onderzoek. Daarmee kan meer zicht worden verkregen op de doelgerichtheid van deze kunstpraktijken en de voorwaarden daartoe.

Uit het literatuuronderzoek is gebleken dat wetenschappelijk onderzoek naar participatieve kunstpraktijken versnipperd is. Ook uit dit empirisch gerichte onderzoek komt dit naar voren. Vanuit de verschillende disciplines wordt weliswaar onderzoek verricht, echter zonder dat naar de resultaten van elkaar en de betekenis daarvan voor de eigen discipline wordt gekeken. In mijn onderzoek heb ik me zowel op kunsthistorische, kunsttheoretische, sociologische, antropologische en agogische aspecten, als op de psychologische kanten van participatieve kunstpraktijken gericht, en meer specifiek op de betekenis voor de identiteit van de participatieve kunstenaar. Het verdient aanbeveling om, zoals eerder aangegeven, in de gezamenlijkheid van verschillende vakgebieden onderzoek te verrichten naar deze participatieve kunstvorm om te komen tot

wederzijdse bepaling van begrippen en standpunten, om daarmee recht te doen aan haar rol en betekenis, alsmede aan de rol van de kunstenaar.

Een concrete aanbeveling zou zijn om hier een (internationale) interdisciplinaire onderzoeksgroep voor te formeren die samengesteld is uit de genoemde disciplines van de kunst- en cultuurwetenschappen, de sociale wetenschappen en vanuit de discipline sociaal werk. Een eerste stap hiertoe zou kunnen zijn om zowel op landelijk als op Europees niveau de mogelijkheden tot financiering te onderzoeken.

Als laatste wordt uit het onderzoek duidelijk dat, gezien de ontwikkelingen in participatieve kunst, ook een dialoog met de kunstvakopleidingen gewenst is. Vanwege het huidige verbrede kunstenveld en de complexiteit van participatieve kunstpraktijken is het noodzakelijk studenten in het hoger kunstonderwijs helder zicht te geven op de verschillende rollen die zij als kunstenaar in de samenleving kunnen innemen. Naast aandacht voor autonome kunst verdient het aanbeveling om hen een duidelijk beeld te geven van de vaak onvoldoende belichte politieke en ook sociaal-maatschappelijke en democratische kant van participatieve kunstpraktijken.

Het is van cruciaal belang dat (toekomstige) kunstenaars zich bewust zijn van de ethische kant van participatieve kunst en de invloed die zij daarmee kunnen uitoefenen. Het is eveneens van belang om studenten goed te informeren over de verschillende rollen van de participatieve kunstenaar en de spanningsvelden die daarbij kunnen ontstaan.

Het verdient daarnaast aanbeveling om kunststudenten gericht te informeren over de bewaking van hun artistieke autonomie, en zich niet te laten ondersneeuwen in de vaak voor deze kunstpraktijken gehanteerde *evidence-based* opvattingen over de te behalen resultaten.

Een dialoog van de kunstvakopleidingen met de opleidingen sociaal werk over participatieve kunstpraktijken is eveneens gewenst, zo niet noodzakelijk. Beide beroepsgroepen tonen in hun maatschappelijke missie naast verschillen ook overeenkomsten. Uit mijn onderzoek is gebleken dat ze elkaar kunnen aanvullen en versterken in sociaal-maatschappelijke processen. Uiteraard is daarvoor afstemming nodig over de rol en inzet van specifieke kwaliteiten van beide groepen professionals.

Tot slot:

Anno 2018 vervullen kunstenaars een belangrijke en andere dan gebruikelijke rol in de huidige gefragmenteerde samenleving. Uit het onderzoek kan worden geconcludeerd dat participatieve kunstenaars door het bieden van andere perspectieven bijdragen aan het vormgeven en ontwikkelen van de samenleving, en daarmee aan het publieke en democratische debat.

Daarmee benadrukken kunstenaars hun rol in de samenleving:

We hebben kunst en cultuur nodig, gedurfde ongemakkelijke denkers en kunstenaars, we hebben utopieën nodig die ze ontwerpen, de fantasie die hen aanwakkert, het verlangen

naar een betere wereld. Ze zijn een doorn in het vlees van onze maatschappij, die verhindert dat intellectuele traagheid en politieke gemakzucht de democratie laten inslapen. (Monika Grütters, minister van Cultuur Bondsrepubliek Duitsland, 2015 Citaat uit haar toelichting bij de begroting. Tekst in het Auditorium van de Campus Den Haag, Universiteit Leiden, Turfmarkt 99, Den Haag 2016)

5.5 Nawoord

De gerichtheid van kunst op de samenleving heeft in ons land gedurende de jaren van mijn promotieonderzoek (2012- 2018) onder benamingen als *community art*, sociaal geëngageerde kunst en participatieve kunstpraktijken, belangrijke ontwikkelingen doorgemaakt. Bij de afronding van mijn proefschrift, reflecterend op deze ontwikkelingen, zijn er diverse vragen bij mij naar voren gekomen, waarop ik tijdens mijn onderzoek nog geen specifiek antwoord heb gevonden. Het betreft vragen met betrekking tot de huidige projectkwantiteit, –omvang en –gerichtheid; de kwestie autonoom en/of instrumenteel en de nog altijd *evidence-based* gerichtheid van de overheid voor deze vormen van kunst. Als bijdrage aan deze reflectie ben ik hierover in gesprek gegaan met Sandra Trienekens, ervaren en toonaangevend onderzoeker in Nederland op dit gebied, wat mede heeft geleid tot onderstaande concluderende opmerkingen.¹⁵⁸

Het eerste gespreksonderwerp betreft de projectkwantiteit. Voor de door mij geconstateerde geringe aanwas van participatieve kunstpraktijken is een aantal mogelijke redenen aan te wijzen. Trienekens benadrukt dat in de eerste plaats het bijeenkrijgen van financiële middelen hiervoor moeilijker is geworden. Dat maakt het aannemelijk dat er anno 2018 minder participatieve kunstpraktijken zijn. Daarnaast is er volgens haar een andere tendens te bespeuren. De huidige nieuwe, maar ook al bestaande participatieve kunstpraktijken zijn vaak omvangrijker en langduriger dan gebruikelijk en lijken meer contextueel ingebed. Het grootschalige programma *De Reis* van de organisatie 'Keunstwurk', in het kader van Leeuwarden-Friesland Culturele Hoofdstad 2018, dat ook na 2018 voortgezet zal worden, is daarvan een goed voorbeeld, evenals de in dit proefschrift besproken *case 'OpTrek Binckhorst'* van **Sabrina Lindemann**.

Een ander belangrijk aspect is, dat mij tijdens mijn onderzoek is gebleken dat kunstopleidingen in toenemende mate aandacht tonen voor participatieve kunstpraktijken. Naar aanleiding van onder andere projectpresentaties en aansluitende gesprekken met studenten, concludeer ik dat het goed is dat deze mogelijkheden onder de aandacht worden gebracht van kunststudenten. De voorbereiding ten aanzien van het sociale en procesmatige aspect van deze praktijken behoeft echter mijns inziens meer aandacht. Ik sluit aan bij de mening van Trienekens dat een grote mate van realisme hierbij noodzakelijk is, met name met betrekking tot de (on)mogelijkheden en onwenselijkheden ten aanzien de praktische uitvoering. Het in de praktijk uitvoeren van een dergelijke

¹⁵⁸ Het telefonisch onderhoud met Sandra Trienekens vond plaats op 13 maart 2018.

kunstpraktijk vanuit een onderwijssituatie vraagt om een gedegen voorbereiding van studenten op het artistieke en met name het sociale aspect, en ruim voldoende tijd en begeleiding van studenten in de ontwerp- en uitvoeringsfase.

Een andere zichtbare tendens is de gerichtheid op het vraagstuk van publieksontwikkeling in de kunsten, in het kader van het bereiken van een divers publiek en het creëren van een gevarieerd aanbod. Steeds nadrukkelijker worden burgers betrokken bij kunst waarvoor een diversiteit aan mogelijkheden ter beschikking staan of ontwikkeld worden. De participatieve kant gaat binnen instellingen en organisaties een steeds structurelere vorm aannemen.

Daarnaast is het van belang om samenwerking op gang te brengen tussen kleine, 'wendbare' participatieve kunstpraktijken en grote kunstinstellingen. Het biedt mogelijkheden waaruit veel wederzijds voordeel is te behalen, met name op het terrein van de inhoudelijke expertise die kenmerkend is voor kleine wendbare participatieve kunstpraktijken: hoe doelgroepen te bereiken die voor de grote instellingen moeilijk bereikbaar lijken, aldus Trienekens. Daarnaast biedt het ook mogelijkheden ten aanzien van PR en Marketing.

Als voorbeeld van een dergelijke samenwerking die al in gang is gezet, kan vanuit mijn onderzoek '**PS|theater**' worden genoemd. Dit stadstheatergezelschap heeft vanaf 2015 een partnerschap met onder andere De Leidse Schouwburg en de Stadsgehoorzaal. Het betreft locatiegebruik, inzet personeel, techniek, kaartverkoop, marketing en publiciteit en nadrukkelijk ook wederzijdse inhoudelijke inspiratie. 'Samen met de partners kijken we naar de stad en we laten ons inspireren door hun visie. Andersom geeft de sociaal-artistieke manier van werken van '**PS|theater**' de partners handvatten om zich te verbinden aan de stad'¹⁵⁹

Bovenstaande raakt aan het thema van het kunnen aantonen van effecten van participatieve kunstpraktijken. Tijdens mijn onderzoek is duidelijk geworden dat kwalitatief onderzoek niet altijd op een positieve beoordeling kan rekenen. Dat kunst (en daarmee ook participatieve kunst) wat 'doet' met de mens als individu is inmiddels wel duidelijk. Het aantonen van langdurige effecten van participatieve kunstpraktijken blijkt echter moeilijk.

Kwalitatieve onderzoeksresultaten worden vaak door buitenstaanders terzijde geschoven, is de ervaring van Trienekens. Zij betwijfelt of de effecten ooit met significante kwantitatieve data vast te leggen zijn. Het beschikbaar stellen van financiering voor een longitudinaal onderzoek naar het ontstaan van cultuurpatronen die blijvend zijn, is noodzakelijk om te komen tot een andere kijk op participatieve kunstpraktijken en hun eigen specifieke artistieke waarde, aldus Trienekens. Dit zou mijns inziens gecombineerd kunnen worden met onderzoek naar de mogelijkheid ook valide kwalitatieve indicatoren te verkrijgen.

¹⁵⁹ **PS|theater**, stadstheatergezelschap van Leiden; Beleidsplan 2017-2020, p. 20

Het zou bijvoorbeeld interessant zijn om de effecten van de kunstpraktijken in Leiden van het aldaar gewortelde stadstheater '**PS|theater**', aan een dergelijk onderzoek te onderwerpen. Ook is het aan te bevelen een dergelijk onderzoek te doen naar de betekenis van de verschillende deelpraktijken in de Binckhorst door '**OpTrek Binckhorst**', in het kader van toekomstige ontwikkelingen.

Een andere tendens die ik constateer, is het kritisch beschouwen van het huidige, nadrukkelijk op effectmeting gerichte overheidsbeleid. In lijn met Trienekens ben ik van mening dat het een juiste beslissing is om afstand te nemen van de voortdurende en nadrukkelijke vraag vanuit de neoliberale overheid naar het leveren van bewijs voor effecten als verantwoording voor toegekende subsidies, en geen onderzoek meer te doen in de vorm van effectmetingen. Deze visie lijkt steeds meer terrein te winnen, zoals blijkt uit het recent verschenen boek *Tyranny of Metrics* (2018) van economisch historicus Jerry Muller. De kern van zijn betoog is dat het bij veel van deze metingen, zoals in het onderwijs, bij de overheid en ook in de culturele sector, over de economische waarde gaat, zoals hoeveel mensen er zijn geweest en hoeveel koppen koffie er zijn gekocht, en er vaak niet gemeten wordt wat de moeite waard is om te meten. Bovendien kunnen deze metingen hoogstwaarschijnlijk geen antwoord geven op datgene wat er echt nodig is op het gebied van maatschappelijke waarden. Dergelijke metingen dienen dus alleen te worden ingezet waar dat nodig is en toegevoegde waarde heeft. Een bijkomend probleem is dat de gemeten praktijk zich gaat instellen en richten op zaken die men meet, en andere misschien veel belangrijker zaken gaat negeren.

De genoemde veranderingen maken duidelijk dat er een nieuwe fase is aangebroken in de wereld van de participatieve kunstpraktijken, namelijk die van verankering in de samenleving.

Door dit proefschrift hoop ik daaraan een bijdrage te hebben kunnen leveren. Mijn onderzoek heeft door middel van wetenschappelijk verantwoord *casestudy* onderzoek een dieper inzicht gegeven in de bijzondere en complexe rol en betekenis van de participatieve kunstenaar, zijn kunstenaarschap en de waarde ervan voor de samenleving.