

PARTICIPATIEVE KUNST

**Gewoon kunst
in moeilijke
omstandigheden**

Sandra Trienekens

Inhoudsopgave

Voorwoord • 4

Inleiding • 6

I.

Gewoon kunst: een lange geschiedenis van participatie in de kunst • 17

Inleiding • 17

Een genealogie van artistieke interesse in participatie • 18

De genealogie van theater voor verandering • 26

Anno nu: participatie lijkt alomtegenwoordig • 35

Schurende kunstbegrippen • 39

De worsteling met het kwaliteitsvraagstuk en beoordeling • 42

Wat leren we hiervan? • 45

II.

De context: moeilijke omstandigheden • 51

Inleiding • 51

De Britse voorbode • 52

De Nederlandse context: wat opvalt in het kunstenveld • 53

Het neoliberale tijdsgewricht • 67

Wat leren we hiervan? • 75

III.

Onderhandelen over de beperkingen: in dialoog met de gebruikelijke kritiek op participatieve kunst • 81

Inleiding • 81

Werkt participatieve kunst community-bevestigend? • 82

Is participatieve kunst (te) plaatsgebonden? • 90

Is participatieve kunst beleidsdienend? • 92

Is participatieve kunst te consensusgericht? • 97

Is participatieve kunst niet voldoende subversief? • 100

Is participatieve kunst een ethisch problematische praktijk? • 106

Wat leren we hiervan? • 109

IV.

'Collectieve kunst' en verandering nader verkend • 118

Inleiding • 118

Naar een taal • 118

Inzetten op verandering – ook in het gevestigde kunstenveld? • 122

Herwaardering van kernwaarden en basisprincipes van community art • 127

Naar een brede duiding • 140

Noten • 142

Voorwoord

De eerste melding van een coronabesmetting in Nederland viel eind februari 2020 min of meer samen met de punt die ik onder de eerste versie van het manuscript voor deze publicatie zette. De desastreuze gevolgen van de daaropvolgende crisis voor de cultuursector – die met name hard aankwam bij de kleine cultuurorganisaties en zelfstandigen, waaronder ook veel participatieve kunstenaars – vormen daardoor minder een rode draad door deze publicatie dan in deze tijden verwacht zou kunnen worden. Maar ook zonder deze gevolgen expliciet in de tekst te noemen, onderstrepen ze de bevindingen. De crisis vergroot de effecten uit van het jarenlang maken van neoliberale keuzen in het cultuurbeleid en maakt vragen naar wat kunst is, hoe we kunst waarderen en structureel ondersteunen nog urgenter. De crisis laat bovendien de noodzaak zien van een herijking van wat we als essentieel zien in ons leven en onze samenleving. Wie en wat is echt belangrijk? Hoe zit het met gemeenschappelijkheid, collectiviteit en solidariteit? Vanuit de aard van de praktijk zijn het bij uitstek de participatieve kunsten die niet alleen vormen van leven onderzoeken – esthetisch, sociaal, economisch, politiek – die we de moeite waard vinden, maar ons ook een concrete handreiking doen.

Ik ben veel mensen erkentelijk voor hun steun bij de totstandkoming van deze publicatie. Ik heb deze kunnen schrijven met financiële steun van Stadsdeel Oost (Amsterdam) en het Mondriaan Fonds. Ik dank Joke Brouwer (V2_) voor haar bereidheid mij dit platform voor mijn verhaal te bieden en voor haar redactionele steun. Deze publicatie kan begrepen worden als de uitkomst van een collectieve inspanning en de meeste dank ben ik dan ook verschuldigd aan Diane Elshout, Noud Verhave en Janine Toussaint van Moving Arts Project, Karolina Spaic, Sebo Bakker en collega's van ZID Theater, Roel Schoenmakers en Fiona de Bell van Casco land en Conny Groot van MusicGenerations voor de warmhartige

gelegenheid die ze me hebben gegeven om mee te kijken in hun participatieve kunstpraktijken en voor onze doorlopende gedachtewisseling over participatieve kunst. Britt Swartjes dank ik voor haar hulp bij het onderzoek naar deze kunstpraktijken en het voorwerk voor delen van deze tekst. Ik dank Ingrid Docter (LKCA), Eugène van Erven (Universiteit Utrecht), Rob Leijdekkers (AKV/St.Joost), Ramon Dekker (Hogeschool van Amsterdam) en Sylvia van der Werf (Stadsdeel Oost, Amsterdam) voor hun constructieve, verrijkende feedback op het manuscript. Ik dank Sebastian Olma voor de intellectuele uitdaging en de bevrijdende lachbuien die hij mij al twintig jaar bezorgt.

Amsterdam, april 2020

Inleiding

Sinds het begin van mijn onderzoek naar participatieve vormen van kunst, inmiddels meer dan twintig jaar geleden, heb ik me vaak verbaasd over de heftige reacties erop en het dedain vanuit het kunstenveld over community art of participatieve kunst. Het sociale en politieke element van participatieve kunst past duidelijk niet soepel in het Nederlandse kunstdiscours van kunstcritici, kunstwetenschappers en anderen die daar een bijdrage aan leveren. Het kunstdiscours is evenmin geïnteresseerd in de werking of inrichting van het kunstenveld: het invulling geven en het garanderen van samenhang tussen de verschillende functies (participatie, educatie, talent- en publieksontwikkeling, draagvlak voor de kunst vergroten, enzovoorts) zou geen taak zijn van kunstinstellingen zoals een modernekunstmuseum, maar de zorg van overheden en kunsteducatie. Het denken in het kunstdiscours gaat uit van een kunstbegrip dat sterk gericht is op kunstproductie en het scheppen van kunst vanuit het individu en de persoonlijke gedrevenheid. Dit 'kunstenarsperspectief' biedt weinig ruimte voor het perspectief van de kunstenaar die voor collectief auteurschap kiest, voor het recht van mensen om niet alleen publiek te zijn, maar kunst te kunnen maken op hun eigen voorwaarden en voor het intersectorale, multidisciplinaire en multifunctionele karakter van participatieve kunst.

Deze sterke afwijzing strookt niet met mijn ervaring als onderzoeker van participatieve kunstprocessen en aanschouwer van de artistieke resultaten die daaruit voortkwamen. Meer dan door ander kunstaanbod word ik door goede participatieve kunst geraakt, als mens, in een gedeelde artistieke ervaring met een wederzijds besef van menselijkheid als gevolg. Door de onderzoeken ben ik met de meest uiteenlopende mensen in contact gekomen, dat heeft me verrijkt. Ik heb kunstpraktijken mogen observeren waarin constructief en creatief werd samengewerkt door heel diverse groepen mensen, die zichzelf aan mij omschreven als 'familie'. Daarvan ken ik geen vergelijkbare voorbeelden elders in onze maatschappij.

Wat me ook raakte, is de sociale, maatschappelijke en politieke gedrevenheid van de betreffende kunstenaars. Ik ben ook geraakt door het artistieke werk. Het werken met niet-professionele kunstenaars eist veel van de artisticeit van een kunstenaar. Het vraagt om scherpe artistieke keuzen. Ik heb voorstellingen gezien waarin ik de 'community kunstenaar' niet van de 'professionele kunstenaar' wist te onderscheiden. Er zijn participatieve werken, ook uit een verder verleden, die nog steeds sterk tot de verbeelding spreken. Waarom is er geen werkelijk, oprecht debat ontstaan over de artistieke, filosofische of politieke kant van participatieve kunst, over hoe en waarom kunstparticipatie mensen raakt en wat dit betekent voor beleid en praktijk? Hoe is participatieve kunst in de gemarginaliseerde, maar geïnstrumentaliseerde positie beland waarin die zich momenteel in het Nederlandse kunstenveld bevindt? Hoe komen we tot een genuanceerder begrip van participatieve kunst, tot een effectievere taal die recht doet aan de praktijk, en tot een eerlijke ontwikkelingskans voor deze kunstvorm?

In de volgende vier hoofdstukken wil ik een stap zetten in het ontwikkelingsproces naar een beter begrip van en taal voor participatieve kunst:

1. De verkenning van de kunstgeschiedenis in Hoofdstuk 1 toont hoe kenmerken van participatieve kunst – zoals artistiek onderzoek naar de relatie tussen kunst en het dagelijkse leven en tussen kunstenaar en 'publiek' – in de afgelopen honderd jaar in verschillende kunstvormen zichtbaar zijn geworden. En hoe dit vanaf het begin schuring heeft opgeleverd tussen een puristische en democratische notie van kunst. Dit hoofdstuk pleit ervoor om die geschiedenis breed te bezien en om de artistieke en sociaal-maatschappelijke kant van participatieve kunst evenwichtig te beschouwen. Het hoofdstuk toont daarnaast de grote variatie aan kunstpraktijken die is ontstaan en brengt onderscheid aan tussen 'hedendaagse kunst met een participatief element', 'participatieve kunst' en 'community art'.

2. De vorm die participatieve kunst aanneemt, evenals de positie en het discours waarin deze wordt geplaatst, worden mede bepaald door de culturele en sociaal-politieke context waarin deze kunstvorm zich ontwikkelt. Hoofdstuk 2 verkent een aantal kenmerken van het Nederlandse kunstenveld en kunstdiscours en de nadelige gevolgen hiervan voor de positie en praktijk van participatieve kunst.
3. Hoofdstuk 3 gaat de dialoog aan met de gebruikelijke kritiek op participatieve kunst, door verschillende perspectieven te verkennen op een aantal terugkerende punten van die kritiek: het vermeende identiteitsbevestigende en plaatsgebonden begrip van gemeenschap, de gerichtheid op 'goed doen' en de verbondenheid met neoliberale beleidsdoelen, de consensus-gerichtheid en de problematische ethiek van de participatieve kunstpraktijk.
4. Met de uit de eerste drie hoofdstukken volgende, nieuwgevonden nuance en gegeven de urgentie van onze tijd, werpt Hoofdstuk 4 een blik op de toekomst en houdt een pleidooi voor 'collectieve kunst': een brede beweging voor verandering op basis van een herleving van een aantal basisprincipes uit het meer radicale, politieke verleden van de community art. Bij wijze van conclusie eindigt dit hoofdstuk met een voorzet voor een taal die de verbondenheid tussen artistiek en sociaal beter vangt en een bredere duiding van participatieve (inclusief collectieve) kunst.

Intentie

Centraal staat de zoektocht naar een genuanceerder begrip van deze kunstvorm en het creëren van eerlijke ontwikkelingskansen voor participatieve kunst in het Nederlandse kunstenveld. Ik zie een bredere acceptatie van het democratische kunstbegrip en van participatieve kunst als ultieme vorm van inclusiviteit in de kunstensector. Een gerelateerd doel is daarmee het vergaren van inzicht in wat hiervoor nodig is. Naast een structurele (ook financiële) inbedding in de kunstsector, is dat zoals zal blijken onder andere een meer reflectieve praktijk met sterkere, kritisch-betrokken en

ethisch-bewuste kunstenaars, die realistische, bescheiden doelen stellen en met hun kunstinterventies niet vastlopen in loze gebaren van symboolpolitiek of *'changeless change'* of zelfs met hun praktijken schade berokkenen. Kunstenaars die de radicale potentie (de ware aard) van hun participatieve kunst sterker tot uitdrukking brengen en verbinding met sociaal-politieke en andere voorvechters van verandering zoeken, om zo recht te doen aan de urgentie voor verandering. Nodig is ook een kunstenveld en culturele infrastructuur met professionals die even kritisch-betrokken en ethisch-bewust handelen als de participatieve kunstenaars die ze ondersteunen. De professionals die begrijpen wat er mogelijk is binnen de beperkingen van de context. Die voorwaarden scheppen voor de dubbele beweging naar gezamenlijkheid en het openhouden van de mogelijkheid tot kritiek en daarmee voor verandering. Die onderkennen dat hoe instrumenteler de praktijk wordt ingekapseld, hoe meer de politiek-activistische ader wordt dichtgedrukt. Die participatieve kunst bevrijden uit de instrumentele klauwen, zodat niet opdrachtgevers of financiers, maar kunstenaars en participanten samen beslissen waar het werk over moet gaan en op welke manier. Nodig voor eerlijke professionele ontwikkeling van de participatieve kunst is, ten slotte, de ontwikkeling van gefundeerde ruggensteun vanuit structureel, consistent en kritisch-constructief theoretisch en empirisch onderzoek in academische onderzoeksprogramma's in Nederland.

Positie en aannames

Het is belangrijk om mijn positie van 'kritische welwillendheid' toe te lichten, want al op dit punt in de tekst kunnen de meningen verschillen. De discussie over de relatie van kunst tot maatschappij, en of kunst een bijdrage kan leveren aan de ontwikkeling van de mens, is terug te voeren tot Plato en Aristoteles.¹ Ik vertrek vanuit het standpunt dat (ook) kunst de kracht, of tenminste de potentie, heeft om verzet te bieden en een effect te hebben, binnen het domein van de kunst en daarbuiten. Echter, dat 'impact' op een an-

dere manier moet worden geïnterpreteerd dan alleen in termen van de instrumentele opbrengst voor het individu en de samenleving. In het navolgende behoud ik mijn warme hart voor de participatieve kunstpraktijk, maar zoek ik nadrukkelijk nuance door het bruikbare uit de kritiek op deze kunstpraktijk te filteren en te verbinden met de kracht van deze kunstpraktijk om zo op te roepen tot een artistieke, inhoudelijke en politieke versterking ervan.

Daarnaast stel ik dat participatieve kunst in een lange kunsttraditie staat, bestaansrecht heeft en een eigen plaats in het kunstdiscours en kunstenveld vereist. Want participatieve kunst stoelt op een ander (democratisch) kunstbegrip, waarop de logica en kwaliteitscriteria van het (puristische) hedendaagse kunstbegrip slechts beperkt van toepassing zijn. Wat me opvalt, is dat het (Nederlandse) kunstdiscours voor een groot deel wordt bepaald door reflecties op en vanuit de beeldende kunst. Ons begrip van participatieve kunst is gebaat bij een uitbreiding van dit beeldendekunstdiscours met inzichten vanuit de geschiedenis van de podiumkunsten, met name (community) theater. Een bredere blik op participatieve kunst en dit theaterperspectief zal ik in de hoofdstukken uitwerken door veelvuldig te verwijzen naar onderzoek van bekende kunstenaars-academici van community theater zoals Jan Cohen-Cruz, François Matarasso, Tim Prentki en James Thompson, evenals naar een aantal door mij langdurig gevolgde Nederlandse participatieve podiumkunstpraktijken.

Voorbeeldpraktijken

Mijn langdurige, onderzoekmatige betrokkenheid bij de kunstpraktijken van Moving Arts Project (MAP), ZID Theater, MusicGenerations en Cascoland heeft de keuze voor deze voorbeelden bepaald. Een vluchtig oordeel is snel gevormd, maar veel van de kracht die voortkomt uit de veelvormigheid en gelaagdheid van een participatieve kunstpraktijk blijft onzichtbaar voor wie deze kunstpraktijk niet langere tijd van dichtbij in al zijn facetten volgt. Cascoland in de Kolenkit volg ik sinds 2010, MusicGenerations sinds 2012 en de

praktijk van MAP en ZID sinds 2016. Volgen betekent meerjarig of meerdere keren in de tijd verspreid kwalitatief onderzoek doen in de uitvoeringspraktijk naar werkwijzen, effecten en schuurpunten. Tussen de onderzoeken door is er sprake van regelmatig observeren, bezoeken van *happenings* of voorstellingen en een doorlopend gesprek met de kunstenaars. Door de gedetailleerde kennis van deze praktijken ben ik in staat om de dialoog met de kunstkritiek aan te gaan. Het aanhalen van deze praktijken ondersteunt zo het beter begrijpen en duiden van participatieve kunst als artistieke en sociale praktijk.

Ondanks duidelijke verschillen tussen deze vier praktijken herken ik overeenkomsten in het 'her-denken' van de kunsten en in de democratisering van de kunst door het mogelijk maken van kunstproductie en talentontwikkeling dwars door de culturele keten heen. Overeenkomst is er in hun inclusieve benadering, het non-hiërarchisch leren en het zichtbaar en bespreekbaar maken van misstanden in de samenleving en in hun continue lobby bij (lokale) overheden en sociale of maatschappelijke partijen voor verandering. Het zijn praktijken van kunstenaars die allen voor langere tijd bouwen aan betekenisvolle, duurzame verbindingen met een bepaalde plek of groep mensen. Door deze langdurig betrokkenheid lopen ze tegen vergelijkbare dingen aan in hun zoektocht naar een stevige inbedding van hun praktijken, waarin ze laveren tussen opgenomen zijn in het kunstenveld en daarbuiten geplaatst staan. Het in kaart brengen van zowel hun werkwijzen als hun onderhandelingen met de beperkingen van de context, geeft mij handvatten om participatieve kunst beter te plaatsen en onterechte kritiek erop vanuit de geleefde praktijk te pareren. Ik ben de kunstenaars dankbaar dat ze me toestaan hun werk te beschrijven. Hoogste tijd om ze te introduceren:

De stichting Moving Arts Project (MAP) is sinds 2010 gehuisvest in en verbonden aan de Transvaalbuurt in Amsterdam-Oost. MAP onderzoekt hoe ze met kunst en participatieve kunstprojecten kunnen

bijdragen aan een democratische, egalitaire samenleving. Niet als platitudo, maar als de basis van dagelijkse praktijken, om zo de potentie in de samenleving (of een buurt) te lokaliseren en te realiseren. 'Deelnemen' is voor MAP artistiek uitgangspunt, doelstelling *en* werkwijze. In hun artistieke onderzoek werken de kunstenaars van MAP bewust en actief met een inclusieve aanpak (groepen-overstijgende verbindingen), aan het faciliteren van non-hiërarchische participatie en kennisdeling, en aan het vergroten van het 'cultureel vermogen' op een locatie. Hierbij laat MAP zich inspireren door de Franse filosoof Jacques Rancière en zijn notie van de 'herverdeling van het waarneembare'. Die gaat ervan uit dat er nieuwe mogelijkheden kunnen ontstaan door het loslaten van de vooronderstellingen over afstand, de verdeling van rollen en de grenzen tussen territoria.² Voor MAP betekent dit het faciliteren van een actieve deelname aan de kunsten waarbij ze ook de stem van buiten het dominante discours een podium willen geven en waarbij binnen de kunstpraktijk de scheiding tussen publiek, performer, maker, producent en deelnemer minder strikt is. Het 'moving arts' in de naam verwijst naar het doel om mensen (letterlijk en mentaal) te bewegen én aan de beweging van MAP met hun kunst (van binnen naar buiten) naar de 'ander' toe. MAP werkt regelmatig op ludieke wijze in de openbare ruimte en baseert z'n interdisciplinaire theaterproducties op klassiekers uit het theater en de literatuur (bijvoorbeeld Shakespeare). In de ontmoetingen die MAP in de openbare ruimte creëert en in de gelaagdheid van de artistieke resultaten (interdisciplinaire theatervoorstellingen, tentoonstellingen, workshops, debatten en/of manifesten), zijn kenmerken van de historische avant-garde in participatieve kunst zichtbaar.

ZID is het Servische woord voor muur en verwijst naar de wens om de 'muur' in het theater tussen acteurs en publiek te doorbreken. In de tien jaar voordat ZID Theater zich in de Kolenkitbuurt in Amsterdam-West vestigde, maakte ZID internationaal locatietheater. Fysiek, visueel theater – verkenningen van expressie zonder taal –

voornamelijk in landen in Latijns-Amerika, op de Balkan en in Rusland. De kunstenaars van ZID brachten in de jaren '90 een tijd door bij het Odin Teatret in Denemarken, opgezet door Eugenio Barba, wiens werk voortkwam uit de context van de experimentele performance van de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw. Daar legden ze de basis voor hun latere community art-werk. Toen de kunstenaars van ZID in 2003 hun intrek namen in de Kolenkitbuurt en een 'permanente' theaterruimte tot hun beschikking kregen, voelden ze de behoefte om zich tot de omringende gemeenschap te verhouden en die bij hun werk te betrekken. Dit resulteerde in een breed scala aan artistieke werkvormen en multidisciplinaire community-theaterproducties. De artistieke drive van ZID is innovatie in (de productie van) theater, inspiratie putten uit de authentieke verhalen van community-acteurs, samen met hen werken aan een nieuwe theaertaal die de veelzijdige context van Amsterdam weerspiegelt, en de deelnemers naast een artistieke ervaring een weg naar talentontwikkeling in de kunst te bieden, evenals naar empowerment en nieuwe verbindingen. In het belang dat ZID hecht aan de democratisering van cultuur en culturele democratie (iedereen heeft het recht aan het culturele leven van een land deel te nemen, op zijn of haar eigen voorwaarden), zien we kenmerken van de vroegere, meer politiek gemotiveerde community art (theater)-bewegingen. Naast met de beweging rondom Barba, zijn er parallellen met de vroege Latijns-Amerikaanse en Britse community art. ZID is in deze context een interessante casus omdat de groep vaak kritiek heeft ontvangen op de artistieke kwaliteit van het werk, zonder dat er een debat is ontstaan over wat deze interculturele expressie ons zegt of naar welke richtlijn de artistieke zeggingskracht beoordeeld of versterkt zou moeten worden. Die van het westerse hedendaags theater, community theater-tradities, of niet-westerse theater-expressies?

Sinds 2010 heeft ook kunstenaarscollectief Cascoland, bestaande uit onder meer beeldend kunstenaars, designers en onderzoekers

uit verschillende disciplines, zijn thuisbasis in de Kolenkitbuurt. Deze buurt stond toen bovenaan de Vogelaarlijst als slechtste wijk van Nederland en werd in de jaren daarna flink op de schop genomen. Bij de start was de opdracht aan Cascoland een blijvende invulling voor de Piggelmeewoningen (rijksmonumenten die behouden zouden blijven) te creëren die tegemoet zou komen aan het thuisgevoel van de bewoners.³ In de werkwijze van Cascoland is het faciliteren van processen steeds het hoofddoel, niet het tentoonstellen van kunstwerken. De kunstenaars proberen bij elke interventie bewustzijn te creëren, percepties te veranderen en publieke ruimte te activeren door middel van publieksparticipatie, artistieke interventies en door architectonische structuren of objecten in de publieke ruimte te bouwen of te plaatsen. De interventies worden vormgegeven op basis van de informatie die de kunstenaars destilleren uit de interacties tussen hen en de bewoners, waarbij bewoners en organisaties gestimuleerd worden zelf actief te worden en eigen initiatieven te ontplooien. In de Kolenkitbuurt heeft Cascoland activiteiten opgezet variërend van het artistiek claimen van de openbare ruimte en het veelvuldig organiseren van creatieve collectieve momenten in de buurt, vaak op door de toenmalige crisis braakliggend terrein. Ook zijn er deel-economische buurtfuncties ontwikkeld met, voor en door buurtbewoners (waaronder een Loogerhuisje in een Piggelmeewoning, gerund door vrouwen uit de buurt voor gebruik door gasten van bewoners uit de buurt). Toen na de economische crisis die op de bankencrisis van 2008 volgde, begonnen werd met nieuwbouw op braakliggend terrein in de buurt, is de strijd van Cascoland en de buurtbewoners tegen het verloren gaan van publieke ruimte door stedelijke vernieuwing en daarmee gepaard gaande privatisering sterker centraal komen te staan. Ook in het werk van Cascoland zijn kenmerken van de historische avant-garde traceerbaar, waaronder het immaterialiseren van kunst tot processen zonder concrete artistieke producten, het werken in de publieke ruimte en het zich scharen achter een specifieke (lokale) strijd.

MusicGenerations is voortgekomen uit stichting Euro+ Songfestival, opgezet in 2001 toen Rotterdam culturele hoofdstad van Europa was, maar in de programmering de honderdzig nationaliteiten die de stad toen rijk was, verre van zichtbaar waren. De focus bij de start van MusicGenerations lag op culturele diversiteit en muziek als immaterieel cultureel erfgoed van migrantenouderen. De beweging naar de huidige intergenerationele talentontwikkelingsprogramma's is een organische geweest, ingegeven door de energie en wederzijdse belangstelling van jong (14 tot 25 jaar) en ouder (55 tot 90 jaar) voor elkaars muzikale bagage binnen MusicGenerations. Ook raakte MusicGenerations in de afgelopen jaren steeds meer betrokken op het terrein van (culturele) mensenrechten, onder andere door programma's in Ruhr en Istanbul, culturele hoofdsteden in 2010. Tijdens het werk in de Koerdische gebieden als onderdeel van de viering van vierhonderd jaar vriendschap met Turkije van 2012–2014, maar vooral tijdens Talent voor Vrijheid (2015) bleek hoezeer generaties een gemeenschappelijke noemer vinden in het belang dat zij aan vrijheid hechten. Gevoed door een sterke notie van culturele democratie, mensenrechten en een inclusieve benadering van talentontwikkeling, initieert en programmeert MusicGenerations ook in Nederland programma's rondom muzikale ontmoetingen tussen mensen met een passie voor muziek en verhalen – dit zijn dynamische uitwisselingen tussen Nederlanders, nieuwkomers en vluchtelingen van verschillende leeftijden, opleidingsniveaus en leefstijlen rondom thema's als vrijheid of gastvrijheid. De opzet van de programma's is helder uitgewerkt in stappen van ontmoeting, sociale en muzikale kennismaking, via het geven van kleine, lokale concerten naar een grotere eindproductie voor een breed publiek. Deelnemers worden aangesproken op hun talent, niet op hun gebrek, trauma of vluchtverhaal. Ze worden gevraagd hun favoriete muziek in te brengen, die zorgvuldig gearrangeerd wordt en tot cross-overs of nieuw repertoire kan leiden. Met deze benadering sluit MusicGenerations de rangen met vroegere voorvechters van culturele democratie, zoals Hoofdstuk 1 zal illus-

treren. Die aanpak sluit eveneens aan bij artistiek en academisch onderzoek, zoals dat van de Britse communitykunstenaar en onderzoeker James Thompson, naar hoe participatieve kunst minder instrumenteel of hulpverlenend ingezet kan worden, en dus naar hoe 'affectieve transacties' tussen betrokkenen bij participatieve kunst verbonden zijn met de totale impact van het initiatief.⁴

I. Gewoon kunst: een lange geschiedenis van participatie in de kunst

Inleiding

Beschouwd in het licht van de kunstgeschiedenis is participatieve kunst 'gewoon kunst'.¹ Verschillende kenmerken van participatieve kunst – zoals artistiek onderzoek naar de relatie tussen kunst en 'leven' (het dagelijkse leven of de verbinding met de samenleving) en tussen kunstenaar en 'publiek' – zijn in de afgelopen honderd jaar in verschillende kunstvormen zichtbaar geworden. Aan de hand van het werk van de Britse kunstwetenschapper Claire Bishop volgt dit hoofdstuk de lange lijn van participatie door de geschiedenis van de kunst. Haar genealogie maakt ook duidelijk waarin de schuarpunten in het huidige debat over participatieve kunst hun oorsprong vinden. Meer dan andere beschouwers van de relatie tussen kunst en participatie, besteedt Bishop aandacht aan ontwikkelingen in het theater. Maar als we de theatergeschiedenis nog nauwkeuriger bekijken, zien we dat er wereldwijd een vrijwel even lange historie bestaat van participatief theater dat zich inzet voor kunst, bewustwording en sociale verandering. Aan de hand van het werk van de Britse 'Theatre for Development'-onderzoeker Tim Prentki en kunstenaars-academici van community theater zoals Jan Cohen-Cruz en François Matarasso verkent dit hoofdstuk ook deze geschiedenis. Hoewel deze vaak buiten het reguliere kunstdiscours en de kunstkritiek blijft, zijn hieruit lessen te trekken die het huidige debat over participatie in de kunst kunnen voeden. Samen laten deze geschiedenissen zien dat de manieren waarop kunstenaars hun onderzoek naar de relatie tussen kunst en leven of het publiek hebben vormgegeven, een grote variatie aan kunstpraktijken heeft opgeleverd. Dit hoofdstuk trekt diffuse grenzen tussen 'hedendaagse kunst met een participatief element', 'participatieve

kunst' en 'community art'. Ook laat het zien dat aan deze vormen van participatie in de kunst, evenals aan de schuurpunten, twee kunstbegrippen ten grondslag liggen die elementen van de artistieke praktijk, zoals auteurschap, participatie of intentie, wezenlijk anders interpreteren en al een eeuw met elkaar in een ongelijkwaardige machtsstrijd verwickeld zijn.

Een genealogie van artistieke interesse in participatie

Bishop onderscheidt drie fasen waarin deze interesse sterk tot uitdrukking kwam.² Deze fasen worden gekenmerkt door politieke onrust en sociale bewegingen die naar verandering streefden: de historische avant-garde in Europa rond 1917, de zogenoemde 'neo' avant-garde in de opmaat naar 1968, en de jaren 1990–2000, die wel met de term 'social turn in the arts' aangeduid worden. Al is de 'sociale wending' in de kunst voor Bishop dus eerder een terugkeer dan een keerpunt.

Met de historische avant-garde begon het al te schuren

Aan het begin van de twintigste eeuw ontstaat op verschillende plekken om verschillende redenen een beweging in de kunst naar meer participatie. Bijvoorbeeld in het Italiaanse Futurisme dat vanaf 1910 met de conventionele modellen van publiek brak, de proletkult-theatergroepen en het arbeiderstheater die nieuwe vormen van proletarische cultuur ontwikkelden in het Rusland van na de revolutie van 1917 en in het collectief auteurschap van Dada vanaf de jaren '20 in Parijs. Hoewel in deze drie kunstpraktijken beeldende kunst, theater, poëzie en dergelijke soms samenkomen, laten ze volgens Bishop zien dat de basis van participatieve kunst in het domein van het theater en de performatieve kunst ligt in plaats van in de schilderkunst of de 'readymade' à la Duchamp.

Het futurisme zette zich af tegen het conventionele theater met een plot, karakters, kostuums, dat tot passiviteit onder het publiek zou leiden. De multidimensionale futuristische performances – *serates* vol spektakel, acrobatiek, slapstick, zang, anatomische gedrochten, etc. – zouden daarentegen een dynamisch, actief publiek uitlokken. Hier ziet Bishop het ontstaan van de tegenstelling tussen actief en passief publiek, die het discours rond participatie in de twintigste eeuw heeft beheerst. Voor het futurisme was het voldoende als de voorstelling de aandacht van het publiek vasthield en het wist te provoceren tot al dan niet gewelddadige reacties. Zolang dat het geval was, bereikte het futurisme het doel van zijn politieke, proto-fascistische project dat erop gericht was Italië de moderne wereld in te loodsen door middel van oorlog, technologie en verwoesting. Als het Italiaanse futurisme voor ‘participatieve verwoesting’ stond, dan stond de Russische collectieve cultuurproductie van na de revolutie van 1917 voor een ‘strategische bevestiging van sociale verandering’. De proletkult (afkorting van proletarische cultuur-educatieve organisatie) was in 1918 uitgegroeid tot een nationale organisatie die zich wijdde aan het vinden van nieuwe vormen van proletarische cultuur in lijn met de collectivistische doctrine. De cultuur van voor de revolutie wezen ze af omdat deze geproduceerd en geconsumeerd zou worden door individuen, in plaats van te getuigen van collectief auteurschap. De collectieven bestaande uit arbeiders boden ‘kameraadschap’ (collectieve relaties) als tegenhanger van het bourgeois leven en de vervreemding. Hierin leest Bishop het begin van het idee dat kunst zinvol is en veranderingen in de maatschappij kan bewerkstelligen. Sommige critici uit die tijd vonden de ideologisch zwaarbeladen scripts van de proletkult-theaterstukken slecht gemotiveerd en de voorstellingen saai. Ze vonden het plaatsen van de sociale inhoud van het stuk boven de artistieke vorm problematisch. Tegelijkertijd loofden de critici de realiteit en intimiteit van de stukken; daaraan zouden podiumvoorstellingen met professionele acteurs naar hun mening niet kunnen tippen. Ook het debat over de kwaliteit van participa-

tieve kunst – over de vermeende kloof tussen kwaliteit (van de productie) en gelijkheid (in boodschap en toegankelijkheid) – kent daarmee een lange geschiedenis.

In de experimenten van 'Le Grand Saison Dada' in 1921 ziet Bishop een overeenkomstige zoektocht naar het betrekken van het publiek en collectief auteurschap. Het werk kon de vorm aannemen van manifesten opgedragen in de openbare ruimte, performances die schandaal en een reactie onder het publiek uitlokten, excursies naar fabrieken en het spelen van rechtszaken. Ze wilden de openbare ruimte in om de conventies van cabaret en theater te doorbreken en situaties te creëren waarin het publiek geconfronteerd zou worden met een nieuw type artistieke actie en 'spectatorship'. In tegenstelling tot bovengenoemde voorbeelden resulteerde Dada, door de verwerping van alle politieke en morele posities, niet in politiek-ideologisch gemotiveerde participatie. De Internationale Situationisten (SI) en de *dérives*, die zich begin jaren '50 hieruit ontwikkelden, wezen het produceren van speciale 'SI-kunstwerken' (objecten) af.³ Door het ontstijgen aan het individuele auteurschap en het afwijzen van bureaucratie en consumentisme, onder meer aan de hand van de theorieën van Guy Debord, werden de situaties van de SI gezien als een oppositie tegen het kapitalisme. Net als Dada betrokken de SI de al aanwezige mensen of toevallige passanten op een bepaalde locatie in hun werk. Groep Recherche d'Art Visuel (GRAV), een andere Franse kunstbeweging uit die tijd, ondernam daarentegen consequent pogingen om een zo breed mogelijk publiek te betrekken. De poly-sensorische omgevingen en kinetische sculpturen hadden als doel om een directe invloed te hebben op het gedrag van het publiek en om het kunstwerk of de theatervoorstelling te vervangen door het creëren van situaties waaraan de toeschouwer kon deelnemen – hier werd een verband gelegd met democratisering van kunst, sociale gelijkheid en later ook met een meer emancipatoire en didactisch project. Zoals in de VS van de jaren '50, vonden ook in Europa 'happenings' plaats. Kunstenaar Jean-Jacques Lebel, bijvoorbeeld, begreep de rol van de kunstenaar

als 'moraal-overschrijder', uiting gevend aan wat in het algemeen onderdrukt wordt en aan collectieve hoop en wensen in geërotiseerde, transgressieve happenings in Parijs eind jaren '50. Voor Lebel was er geen verschil tussen performer en publiek. Zowel Lebel als Debord zochten naar authentieke, geleefde ervaringen om het alledaagse door middel van spel te intensiveren. Maar de happenings-kunstenaars deden dat door het alledaagse onderdeel van het kunstwerk te maken. Ze lieten kunst als categorie intact, maar breidden die uit naar normoverschrijdende activiteiten. Terwijl Debord en de SI juist kunst als categorie wilden ontstijgen om kunst in een verrijkt, artistiek meer bevredigend dagelijks leven te laten opgaan.

1968–1989: participatie in de kunst aan beide zijden van de Atlantische Oceaan

In de acties van kunstenaars als Oscar Masotta, Oscar Bony en Ciclo de Arte Experimental in het Argentinië van midden jaren '60, leest Bishop een keerpunt in de genealogie van participatieve kunst. Het gaat deze kunstenaars niet alleen om de wens de galerie uit en de openbare ruimte in te trekken en tentoonstellingen als een serie gezamenlijke, maar sterk geregisseerde events te begrijpen, maar vooral om een ander gebruik van 'personen als materiaal' voor kunst. De kunstenaars deinsden er niet voor terug om artistieke keuzen te maken die ten koste gingen van het comfort van de deelnemers. Zoals in Masotta's *Para inducir al espíritu de la imagen*, waarin twintig oudere mensen in een opslagruimte voor een publiek stonden en werden blootgesteld aan oorverdovende hoge tonen en verblindend wit licht, terwijl Masotta sprak over thema's als controle en het economische aspect van deze happening. Bishop noemt Masotta's werk een 'esthetiek van sociale agressie'. Masotta was kritisch op de nadruk die de media legden op de nabijheid, de directe ervaring van het publiek (ongemedieerde presentie) en de frivoliteit (entertainment) van happenings. Hij dacht dat de juiste linkse reactie zou zijn om in het geheel van happenings af te

zien en zich te richten op echte problemen (zoals honger). Daarbij waren zijn artistieke experimenten niet bedoeld als ideaal sociaal model, maar als een lens waardoor men zich op een meer directe wijze met de bestaande sociale en politieke context kon engageren.

Een ander voorbeeld is Oscar Bony's *La Familia Obrera* (1968), waarin hij een Argentijns arbeidersgezin (vader, moeder en zoon) tegen betaling acht uur per dag op een verhoging in een tentoonstelling liet zitten. Het ging hem hoofdzakelijk om het opwekken van 'morele ongemakkelijkheid' zowel bij bezoekers als het gezin. Ciclo daarentegen huurde geen mensen in als onderdeel van een sociale sculptuur, maar maakte van het kunstwerk een situatie waarin kunstenaar en toeschouwers in de realiteit samenvielen in een 'gemankeerd sociaal lichaam' om ze aan te zetten tot het bevragen van hiërarchisch opgelegde ideeën en gedrag. Ook maakte de groep samen met kunstenaars, sociologen en journalisten uit Buenos Aires in de noord-Argentijnse provincie Tucumán beeldende kunst en een tentoonstelling met antipropaganda ter verdediging van de uitgebuide arbeiders op de suikerplantages aldaar. De multi-sensorische tentoonstelling die eruit volgde, *Tucumán Arde* (Tucumán brandt), noemt Bishop een klassiek voorbeeld van een politieke tentoonstelling die even krachtig als duidelijk zijn boodschap communiceert, maar waarvoor het blijkbaar nodig was om participatie als een artistieke strategie op te offeren voor een meer conventionele rol voor het publiek als toeschouwer. Deze Latijns-Amerikaanse varianten van participatie in de kunst zetten volgens Bishop vraagtekens bij de aanname dat participatie synoniem is met democratie. Dit in de zin dat deze Latijns-Amerikaanse participatieve kunstenaars de mening toegedaan waren dat kunst geen schoonheid betreft, maar doeltreffendheid en verstoring. Ze schiepen intimiderende situaties, waarin de vrijheid van het publiek werd ingeperkt, als poëtische analogieën voor de politieke onderdrukking door de toenmalige dictaturen.

Als ze haar vizier vervolgens weer op Europa richt, dit keer op het Verenigd Koninkrijk, ziet Bishop parallellen in de zoektocht naar

een nieuwe rol voor kunstenaars in de maatschappij en in de componenten 'mensen en tijd' in de opkomende Britse community-art-beweging (hierop gaat de volgende paragraaf in) en het werk van de Artist Placement Group (APG) die in dezelfde periode kunstenaars in 'residency' bij grote bedrijven of overheden plaatste. Het ging de APG niet om kunstwerken, noch om revolutie of concrete verandering, maar om 'ideologische botsing' tussen kunstenaars en bedrijven of overheden. Zo kon kunst bijdragen aan de samenleving. Auteurschap kreeg op verschillende niveaus vorm: de grondleggers werkten vanuit een duidelijk theoretisch raamwerk, ze werkten met de praktijken en intenties van de kunstenaars en ze moesten omgaan met de bedrijven of overheden waarin de residency's plaatsvonden. Het idee van 'de context is het halve werk' paste goed in de ontwikkelingen in de kunst van eind jaren '60, toen kunstenaars hun atelier verlieten, maar in tegenstelling tot bijvoorbeeld John Cage die het publiek het werk *in* trok, dwarde de APG de kunstenaars juist naar *buiten*, de maatschappij in. Al was de wens om bedrijven of overheden met andere modellen te confronteren idealistisch en bleven de machtsverhoudingen onbevestigd, ziet Bishop artistieke verworvenheden van APG op het discursieve en theoretische vlak: het definiëren van een nieuw model van ondersteuning in de kunst op basis van een 'open opdracht' – op een meer provocatieve manier dan de 'kunstenaarsresidenties' die de Arts Council later mogelijk maakte. Bedrijven die 'open-minded' waren kregen de ruimte om hun hiërarchieën en basisaannames te laten bevragen en de APG slaagde erin om bij afdelingen van de overheid 'conflict' en 'schurend wederzijds debat' uit te lokken. Ook de curatorische bijdrage noemt ze belangrijk: het opnemen van een discussieruimte in de overzichtstentoonstelling *Inno70* en later het enkel nog presenteren van hun projecten in paneldiscussies waren voorlopers van het 'discursieve platform' als hedendaagse tentoonstellingsstrategie en het symposium als werkbaar model om niet-objectgerichte, proceskunst te presenteren.

1989–2010: de zogenoemde sociale wending in de kunst

Na 1989 en de val van de Berlijnse muur leven er nieuwe participatieve vormen van kunst op in reactie op de teloorgang van de grote politieke narratieven. In Frankrijk ziet Bishop dan een zoektocht naar 'kleine verhalen' ontstaan. Bijvoorbeeld in 'site-specific'-tentoonstellingen die *plaats* als *sociaal* geconstrueerd fenomeen beschouwden, met projecten waarin collectieven van kunstenaars in opdracht van curatoren zich in het 'sociale veld inbedden'. De projecten werden zo open-einde, onderzoek-gedreven, sociale processen in halflege flatgebouwen of gemarginaliseerde gemeenschappen. Kunst, architectuur en sociale dynamiek vloeiden samen tot een eindresultaat van meer of minder afgestemde relaties, zonder 'eindig object' en zonder dat sociale effecten het doel waren. Dit hield een aantal veranderingen in. De relatie van de kunstenaar tot het werk veranderde van product naar 'projecten rondom relaties'. Het publiek werd steeds meer begrepen als 'veelvormig', bestaande uit een combinatie van deelnemers en kijkers die uit meerdere lagen van de bevolking kwamen. Dit publiek veranderde van toeschouwer in 'flaneur' of 'toerist'. En de rol van de curator veranderde van bemiddelaar tussen kunstenaar en publiek (zoals in een museummodel) naar die van coproducent van sociaal relevante kunst voor meerdere publieken. Deze tentoonstellingen, die niet gereduceerd konden worden tot activisme of community art, werden door de kunstwereld moeizaam ontvangen. Vóór de introductie van de 'relationele esthetiek' door de Franse kunstcriticus en curator Nicolas Bourriaud, was er volgens Bishop geen gepaste taal om kunst in de sociale sfeer te duiden. Ze wijst ook op het feit dat deze projecten haast niet op een bevredigende manier visueel te documenteren zijn: hoe doe je dat als er geen duidelijk begin of einde is en hoe breng je de complexiteit van de projecten en de 'conflicterende agenda's' van de betrokkenen goed in beeld?

De Franse voorlopers van 'relationele esthetiek' trokken de veranderingen nog verder door in de jaren '90. De kunstenaars gingen de tentoonstelling zelf als creatief medium beschouwen, als een

collectief vormgegeven project. Ze voegden performance, muziek, koken of journalistiek toe, om zich zo af te keren van de conventionele tentoonstellingsopzet gericht op het presenteren van objecten voor de verkoop op de kunstmarkt. De curator werd nu een facilitator die met de kunstenaar(s) aan de tentoonstelling meewerkte. Voor het (middenklasse) publiek waren de tentoonstellingen wellicht spannend, maar enigszins onnavolgbaar door hun fragmentatie en inconsistente vorm. De tentoonstellingen en kunstinitiatieven van 'relationele' kunstenaars, die Nicolas Bourriaud wat later beschreef, waren overzichtelijker – al was het maar omdat het geen collectief werk betrof. De kunstenaars wilden 'socialiteit' creëren, kunst als 'staat van ontmoeting', zonder gericht te zijn op sociale verantwoordelijkheid.⁴

Na de eeuwwisseling komen kunst en pedagogiek steeds vaker samen in de vorm van seminars, bibliotheken, archieven, publicaties, workshops of zelfs van volwaardige scholen, zoals de kunstschool Cátedra Arte de Conducta van de Cubaanse kunstenaar Tania Bruguera. Bishop ziet hierin een parallel met de uitbouw van educatieve afdelingen van musea die bovendien verbonden raken met onderzoeksnetwerken van universiteiten of hun eigen interdisciplinaire conferenties opzetten. Ook ziet ze overeenkomst met de Pedagogie van de Onderdrukten van de Braziliaanse onderwijshervormer Paolo Freire, onder andere in het afwijzen van autoritaire onderwijsmodellen van kennisoverdracht ten gunste van collectief empowerment en (klasse) bewustzijn.⁵ Ondanks alle vragen die het oproept, bijvoorbeeld over de visuele en conceptuele uitwerking van veel van deze projecten, staat Bishop positief tegenover 'pedagogische kunst' omdat dit het 'relationele' (waarin een onbepaald samenzijn genoeg bewijs was van sociaal engagement) uitbreidt naar discursieve praktijken met een stevige intellectuele inhoud. En omdat het de relationele artistieke vraag 'hoe kunnen we het red-den met wat we hebben?' vervangt door 'hoe kunnen we iets nieuws maken?'

Gesamtkunstwerken, Alan Kaprows happenings die later de Fluxus-beweging inspireerden, Joseph Beuys' 'soziale Plastik', conceptuele kunst en het neo-conceptualisme – de genealogie van participatie in de kunst kan op verschillende manieren uitgebreid worden en er bestaan verschillende versies van.⁶ In haar genealogie traceert Bishop de schuurpunten en tegenstellingen, zoals tussen individueel en collectief auteurschap en tussen passief en actief publiek, die ook vandaag de dag zichtbaar zijn in het debat over participatie in de kunst. Bishops genealogie laat zien dat de artistieke zoektocht naar participatie in de kunst veel vormen heeft aangenomen, maar schurkt in haar keuze van voorbeelden dicht aan tegen het gevestigde kunstveld. Het zijn vaak curator-geleide kunstpraktijken, in (samenwerking met) gevestigde kunstinstellingen zoals musea, waarbij de kunstenaars kunnen rekenen op erkenning in het dominante kunstenveld. De keuze van voorbeelden toont ook haar voorliefde voor kunst met een confronterende werking. Wel beschrijft ze het werk van de Braziliaanse theaterregisseur Augusto Boal, die zijn Theater van de Onderdrukten baseerde op Freire's Pedagogie van de Onderdrukten. Ook schetst ze de opkomst van de community-artbeweging eind jaren '60 in het Verenigd Koninkrijk, evenals de 'ondergang' ervan onder druk van de neoliberalisering. Als we de theatergeschiedenis echter breder en uitvoeriger bekijken, zien we wereldwijd een tweede lange geschiedenis van collectief auteurschap en actief publiek in de kunst, namelijk die van het inzetten van theater voor bewustwording en sociale verandering, die eveneens interessant is voor de huidige discussie over participatieve kunst.

De genealogie van theater voor verandering

Ook de genealogie van kunstpraktijken die nadrukkelijk inzetten op participatie in de kunst voor sociale en/of politieke verandering is op verschillende manieren te beschrijven. Onderstaande genealogi-

sche schets is gebaseerd op het werk van Tim Prentki en aangevuld met dat van Jan Cohen-Cruz, François Matarasso en de Nederlandse community art- en literatuurwetenschapper Eugène van Erven.⁷

De grondleggers

Bertholt Brecht wordt meestal aan de basis van deze geschiedenis geplaatst. Zowel Prentki als Cohen-Cruz verkennen hoe hij brak met de lange traditie van theater dat zou resulteren in catharsis, het ervaren van een grote emotionele ontlading door het publiek (Aristoteles' *Poetica*). Brecht paste Marx' veranderingstheorie toe op theater: het gaat er niet alleen om de wereld te interpreteren, maar om deze te veranderen. Brecht ontwikkelde een theatrale esthetiek die expliciet gericht was op het maken van voorstellingen die sociale tegenstellingen onderzochten evenals waar en hoe druk om te veranderen kon ontstaan. Brechts pedagogie kwam duidelijk tot uitdrukking in zijn *Lehrstücke*, experimentele theaterstukken uit de jaren '20 en begin '30, waarvan velen plaatsvonden buiten de gebruikelijke theaterzalen in scholen, buurtcentra of tijdens vakbondsbijeenkomsten. Het einddoel was geen 'af' theaterstuk; het ging om het politiek-didactisch element. De leerstukken bestonden vaak uit losjes verbonden scènes, die onderbroken konden worden om het publiek rechtstreeks aan te spreken met bijvoorbeeld analyses of argumenten. Het doel was evenmin inclusie of theater toegankelijker te maken, maar om de theaters en het acteerwerk in handen te geven van mensen van wie Brecht het meest verwachtte dat ze het zouden inzetten voor hun eigen ontwikkeling en die van de samenleving.

Naast *Lehrstücke* ontwikkelde Brecht vanaf de jaren '30 uiteenlopende technieken, zoals episch theater en bewerkte hij klassiekers tot nieuw repertoire. Daarbij maakte hij bewuste keuzes over licht, de richting van het spel en narratief (door de 'vierde wand' heen), en ontwikkelde een dramaturgie vol tegenstellingen die simpele identificatie met een personage verhinderde, om zo het publiek op afstand tot het stuk te zetten en het een actieve, kritische

kijk te laten krijgen op belangrijke machtsrelaties en sociale strijdpunten te laten doordenken zonder letterlijk of onmiddellijk tot probleemoplossing over te gaan. Theater dus niet als 'vlucht' uit de werkelijkheid, geen abstracte reflectie los van de dagelijkse beslommeringen. Daarmee onderscheidde Brecht zich van 'aristotelische' theatergenres die feitelijk statisch waren en de wereld lieten zien zoals deze was. De term 'aristotelisch' dekte voor Brecht theatergenres variërend van werken die in wezen de status quo propageerden tot werken die wel opriepen tot transformatie van bestaande sociale instituties maar zonder dat ze deze op fundamentele wijze ter discussie stelden. Het leerstuk was daarentegen dynamisch en liet de wereld zien zoals die veranderde (of kon worden veranderd). Daartoe ontwikkelde Brecht ook 'vervreemdingseffecten' om het vertrouwde vreemd te doen lijken om zo de kritische nieuwsgierigheid van het publiek te wekken en met het verschil tussen schijn en werkelijkheid de diepere structuren van sociale ongelijkheid en onrechtvaardigheid bloot te leggen. Het mag duidelijk zijn dat het Brecht in al zijn werk om de actieve betrokkenheid van 'non-actors' ging. Brecht testte het materiaal voor zijn stukken op arbeiders, kinderen of ander 'publiek' waarmee hij werkte en paste ze aan naargelang zijn ervaringen. Want het publiek was voor hem een verzameling individuen die in staat zijn na te denken, te redeneren en conclusies te trekken, ook in het theater. Geen tegenstelling tussen acteur en toeschouwer (consument) dus, maar het openen van de 'productieve kracht van theater' voor niet-acteurs die als 'productent' actief betrokken konden zijn bij het stuk.

Brechts werk met tegenstellingen of crises als momenten waarop verandering kan plaatsvinden is een voorloper van het Forum Theater, dat Boal eind jaren '50 en begin '60 in Brazilië ontwikkelde. Hierin werd een crisissituatie aan de 'spect-actors' voorgelegd waarna zij theatraal in actie konden komen om te zien hoe ze met de situatie konden omgaan. De theatervernieuwingen van Boal onderscheidden zich van zijn Latijns-Amerikaanse tijdgenoten, die Bishop beschreef, waarin onderdrukking onderzocht werd in bij-

voorbeeld intimiderende situaties die de vrijheid van het publiek inperkten. Boal verbond onderdrukking in zijn Theater van de Onderdrukten expliciet met sociale ongelijkheid. Nadat Boal Brecht goed had gelezen, wilde hij niet alleen afscheid nemen van 'identificatie' als belangrijk theatraal middel, maar ook de relatie tussen acteur en publiek radicaal ombuigen in nieuwe typen participatieve voorstellingen – naast Forum Theater, ook Onzichtbaar Theater of Legislatief Theater – om zo het bewustzijn en de empowerment van de arbeidersklasse te vergroten. Door zoals Brecht van toeschouwers ('spectators') 'spect-actors' te maken, wilde Boal in de toeschouwer een wens losmaken om in de praktijk toe te passen wat ze in het theater hadden geoefend. Door deze theatervormen te praktiseren zou de deelnemers een gevoel van 'onvolledigheid' bekruipen dat vervulling zou zoeken in 'echte actie'. Boal wilde het publiek 'trainen in sociale weerstand', laten 'oefenen voor de revolutie'.⁸ Theater werd bij Boal educatief, maar niet op de traditionele manier van het politieke theater (theater met een boodschap gespeeld door progressieve professionele acteurs uit de middenklasse), omdat Boal zijn aanpak stoelde op Freire's Pedagogie van de Onderdrukten. Zowel bij Freire als bij Boal stonden bewustwording en het mondig maken van de 'onderdrukten' voorop evenals het gezamenlijk leren en de wederzijdse kennisdeling tussen theatermaker, acteurs en publiek. Freire begreep onderwijs als een politieke daad en stelde met zijn pedagogie maatschappelijke ongelijkheid aan de kaak en wilde mensen bewust maken van machtsmechanismen. Brecht deelde met Freire de overtuiging dat leren van de ontmoeting met geleefde ervaringen sterker is dan via het opnemen van abstracte kennis: 'Alleen door de realiteit geleerd, kan de realiteit worden veranderd'.

Boals werk is niet zonder kritiek gebleven. Vooral de regels van het Forum Theater zijn wel als te rigide en simplistisch beschouwd en deze theatervorm zou te veel het product zijn van Boals werk met de 'onderdrukten' delen van de Braziliaanse samenleving gedurende de toenmalige dictatuur. Er is ook kritisch gewezen op het

feit dat Forum Theater de verantwoordelijkheid voor sociale verandering bij de 'slachtoffers' legt, alsof niet ook degenen met machtsposities in de status quo hun houding of gedrag zouden hoeven te veranderen. Ondanks alle kritische kanttekeningen is Boals werkwijze – zoals die van Brecht – wereldwijd een bron van inspiratie voor veel theatermakers en toegepaste theatergezelschappen geweest en is dat tot op heden nog.

Van India, de Filippijnen, Afrika tot Latijns-Amerika

Prentki beschrijft het ontstaan van theaterpraktijken gericht op ontwikkeling en sociale verandering op de verschillende continenten en de invloed van Brecht en Boal hierop. Zo ontstond bijvoorbeeld nog voor de onafhankelijkheid in India het 'popular theatre' en werd in 1941 de Indian People's Theatre Association (IPTA) opgericht als culturele vleugel van de Indiase Communistische Party. Hieruit kwamen zowel straattheaterpraktijken die de communistische ideologie in het Bengaals promootten voort als de Social Action Groups (SAGs) die al snel de eenmalige workshops en events in de community achter zich lieten. De SAGs begrepen al vroeg het verschil tussen beleidsdienend werken en een meer fundamentele beschouwing op de situatie in een bepaalde locatie. Ze werkten niet zoals overheidsorganisaties of NGO's deden rond thema's als natievorming of gezinsplanning, maar richtten zich bijvoorbeeld op onrechtvaardige landrechtpraktijken die verstrekende gevolgen hadden voor de landloze plattelandsbevolking. Een nog steeds bloeiende Indiase theaterpraktijk is die van het in 1985 opgerichte Jana Sanskriti, een community-theaterinitiatief dat geïnspireerd is op de pedagogie en het theater van de onderdrukten en dat nadrukkelijk het belang uitdraagt van verbinding met andere organisaties in de strijd voor sociale verandering.

Een andere methodologisch sterk ontwikkelde theaterpraktijk die Van Erven en Prentki beschrijven, is de Philippines Educational Theatre Association (PETA), opgericht in 1967 ten tijde van de dictatuur van Marcos. Dit heeft de ervaring van de groep met het

maken van theater mede gevormd: het volstond niet langer om het belang van een culturele identiteit en het recht op een Filipijns nationaal theater te verkondigen; de organisatie zag voor theater de plicht om zich tegen de dictatuur te verzetten. Het doel was het ontwikkelen van een bevrijdende theaterpedagogie die zou leiden tot de vorming van een eigen Filipijnse dramaturgie op zowel professioneel als community niveau. De kruisbestuiving tussen deze twee niveaus is een van PETA's blijvende krachten: professioneel getrainde kunstenaars waken ervoor dat er in het werk in en door de community geen esthetische concessies gedaan worden terwijl de pedagogische eisen van het leren door theater verankerd zijn in methodologisch ver doorontwikkelde en op Freireiaanse leest geschoeide workshops en werkprocessen (de BITAW-structuur). PETA is zich sterk bewust van de noodzaak om verband te leggen tussen de workshopprocessen en de context waarin deze plaatsvinden en past daartoe in al het werk, naast de methodologische structuur, het OAO-raamwerk toe: Oriëntatie op de intentie en context van een bepaald project, Artisticiteit van de expressievormen voor een effectieve communicatie met het publiek en Organisatie, wat naar hun ervaring met collectieve werkvormen verwijst.

Prentki verkent ook de opkomst van verschillende vormen van theater voor verandering op het Afrikaanse continent met voorbeelden als de Laedza Batanani-campagne in de jaren '70 in Botswana en de oprichting in 1969 in het toenmalige Zambia van het Chikwakwa Theatre, dat verschillende vormen van theater toegankelijk wilde maken voor de plattelandsbevolking. Prentki merkt op dat in de neokoloniale landen van Afrika en het Indiase subcontinent vergelijkbare gevaren voor de theaterpraktijken dreigden, waaronder het afhankelijk worden van subsidieverstrekkers en hun doelstellingen evenals de gevolgen (zoals geweld) wanneer het theaterwerk te zeer tegen het zere been was van de machthebbers. In vergelijking met deze continenten viel de roep om sociale en politieke verandering in heel andere aarde in Latijns-Amerika, in de jaren '50 en '60. Hier had Freires pedagogie al ruim voet aan de

grond, maar ook kende dit continent al een langere geschiedenis van nationale en etnische identiteitsvorming doordat het koloniale verleden verder terug lag in de tijd. Tegelijkertijd waren boeren en arbeidersklassen op het hele continent zich in sociale bewegingen aan het verenigen in reactie op de gedeelde 'externe vijand': de Verenigde Staten, die zich met name na de Cubaanse Revolutie van 1959 vaak vergaand bemoeiden met de nationale politiek van veel Latijns-Amerikaanse landen. Deze context vormde een vruchtbare bodem voor de opkomende beweging van community-theaterpraktijken, zoals het Cubaanse Teatro Escambray dat in de jaren '60 werd opgericht. Deze en andere Latijns-Amerikaanse theaterpraktijken vallen onder de noemer Nuevo Teatro Popular en komen in hun doelen overeen met andere community-artpraktijken wereldwijd: het ontwikkelen van een andere dan de gevestigde manier van theater maken en de grenzen van theater maken verleggen naar andere dan gebruikelijke geografische gebieden en gemeenschappen, waarbij tegelijkertijd altijd de heersende normen, formules en structuren van de status quo worden uitgedaagd. Net als bij PETA is een van de krachten van de Latijns-Amerikaanse theaterpraktijken de wederzijds versterkende relatie tussen kunstprofessionals en de community art. Ook Boal zelf was eerst directeur van het Arena Theater in São Paulo voordat hij zijn Theater van de Onderdrukten ontwikkelde. In Latijns-Amerika is community theater door, met en voor de gemeenschap, maar ook nadrukkelijk *in* de gemeenschap. Het model van een langdurige verbondenheid aan een bepaalde locatie kenmerkt ook prominente, hedendaagse community-theaterpraktijken op dit halfrond, zoals Teatro La Candelaria in de gelijknamige wijk in Bogotá, Pombas Urbanas uit het Cidade Tiradentes district in São Paulo of Catalines Sur uit La Boca in Buenos Aires. Het Nuevo Teatro Popular kent verschillende vormen van collectieve processen en non-hiërarchische organisaties, waardoor de relatie met de sociale context altijd sterk is gebleven. Tegelijkertijd kent het een sterk ontwikkelde cultuur van internationale kennisdeling via conferenties en festivals en het toeren van

gezel- schappen. Cuba nam in de jaren '60 het voortouw met het organiseren van internationale festivals. Festivals zijn tegenwoordig wereldwijd verbreid, evenals Latijns-Amerika-brede netwerken als Red Latino- americana de Arte para la Transformación Social en het wereldwijde netwerk van het Theater van de Onderdrukten.

Onderwijs in Europa en de Verenigde Staten

Parallel aan de wereldwijde ontwikkelingen, komt ondertussen in het Verenigd Koninkrijk een eigen vorm van community art op. Matarasso beschrijft de opkomst van de community art daar in eerste instantie als een artistieke, geen politieke beweging. Met artistieke, theoretische en methodologische vindingrijkheid trok de beweging een decennium aan tegencultuur de heilige huisjes van de kunst in. Het bestrijden van het als universeel en objectief beschouwde kwaliteitsbegrip vormde vanaf het begin de kern van het verzet. Het ging de community-kunstenars om het claimen van het recht op het (mee)definiëren van de waarde van kunst en cultuur en van wat artistieke waarde betekent. In die zin was het een emancipatoire beweging, zonder dat deze relativistisch werd, omdat de kunstenaars artistieke waarde en kwaliteit niet afschreven, maar erop wezen dat deze subjectief zijn en dat niet één groep zijn standaard aan een andere groep dient op te leggen. De beweging stelde vragen bij de verdeling van publieke middelen en daagde de culturele autoriteiten, gerund door de Britse *upper class*, uit. Die uitgedaagde cultuursector reageerde zoals te verwachten was: ze stelde de kwaliteit van de community-artpraktijk ter discussie. Naast om deze vorm van democratisering van cultuur, ging het de Britse community-artbeweging om culturele democratie (het recht kunst te maken en op eigen voorwaarden) en om het inzetten van kunst voor sociale verandering. Waar Matarasso de periode 1960 tot 1980 de tijd van het pionieren in de Britse community art noemt – van het experimenteren en vernieuwen van de esthetiek, ideeën en methoden – stonden de jaren '80 in toenemende mate in het teken van de teloorgang van de community-artbeweging. De beweging

was intern verdeeld over theorie, politiek en zelfs over de vraag naar de sociale functie van kunst. Veel kunstenaars, moegestreden na twintig jaar vechten voor erkenning, verlieten de community art. Degenen die bleven, zagen zich gedwongen om hun werk aan te passen aan de nieuwe politiek-culturele omstandigheden van Thatchers neoliberale regime. De Britse kunstenaars die doorgingen met hun werk deden dit vanaf de jaren '90 onder de noemer 'participatieve kunst', om te ontsnappen aan de negatieve connotaties die aan de community-artpraktijk waren gaan kleven.

Ook elders in Europa ontstaan er dan community-theaterinitiatieven. In Nederland ging wijktheaterorganisatie Stut in 1977 in Utrecht van start en deze groep is daar nog steeds werkzaam. Een bredere beweging ontstond rondom Eugenio Barba, die in zijn esthetiek sterk is beïnvloed door de theater- en acteerstijl van de Poolse theaterregisseur Jerzy Grotowski. Op zijn beurt heeft Barba invloed gehad op kunstenaars over de hele wereld. Cohen-Cruz beschrijft theaterinitiatieven uit de jaren '60 en '70 in de Verenigde Staten, zoals Free Southern Theater, die ze de culturele vleugel van de toenmalige burgerrechtenbeweging noemt. Ze beschrijft ook het Mexicaans-Amerikaanse El Teatro Campesino in California evenals Bread and Puppet in Vermont, die met bijtende humor en versterkende esthetiek (maskers, poppen), politiek-progressieve (arbeiders)bewegingen uit die tijd steunden. Cohen-Cruz gaat ook uitvoerig in op onder andere Tony Kushners *Angels in America* (1991), een theaterstuk over aids en homoseksualiteit. Het Brechtiaanse aspect van dit werk zette het publiek actief aan het denken over een taboeonderwerp en naast/met sociale bewegingen werd het stuk ingezet voor acceptatie en effectieve medicatie.

Of ze nu meer of minder direct beïnvloed zijn door Brecht, Boal of Barba, en meer of minder politiek-georiënteerd, wereldwijd hebben deze verschillende theatervormen een aantal artistieke en sociale kenmerken gemeen. Ze zoeken naar manieren om kunst te maken met 'gewone mensen', naar nieuwe vormen van theater (soms ook

naar 'nieuw nationaal theater' na de onafhankelijkheid van een koloniale macht of in reactie op de dominantie van het Europese theatertraditie) en hebben vaak een sterke band met het professionele en community theater. Dit toont zowel de verbondenheid met als de reactie op de gevestigde culturele orde in een bepaald gebied op specifieke momenten in de geschiedenis. Een ander gemeenschappelijk kenmerk is het inzetten op bewustwordingsprocessen en gezamenlijk, non-hiërarchisch leren via theater met en door 'gewone mensen', verbonden aan het dagelijks leven en het via kunst toewerken naar sociale verandering en culturele democratie. Verschillende voorbeelden accentueerden het belang van het in acht nemen van de context van een theaterproject en de sociaal-politieke krachten die daarin bepalend zijn voor het ontstaan en in standhouden van ongelijkheid. De ervaring heeft verschillende theaterpraktijken geleerd dat er effectieve organisatorische netwerken nodig zijn die voor continuïteit kunnen zorgen en instanties die dat wat mogelijk in gang gezet is door het theaterwerk kunnen doortrekken naar beleid, rechten of wetgeving.

Anno nu: participatie lijkt alomtegenwoordig

Specifiek met betrekking tot community art stelt Matarasso vast dat dit ook vandaag de dag over de hele wereld verspreid plaatsvindt: in de Australische 'outback', Zuid-Afrikaanse 'townships', Mexicaans-Amerikaanse grenssteden en nieuwe steden in China.⁹ Ook in Europese landen waar community art twintig jaar geleden zeldzaam of afwezig was, neemt Matarasso nu een bloeiende praktijk waar. Hij wil de barre omstandigheden waaronder participatieve kunst in Oost- en Zuid-Europa wordt gemaakt niet verheerlijken – community art is er marginaal, omstreden en meestal ongefincierd.¹⁰ Toch ziet hij er een jonge generatie 'community artists' de community art (theorie, vorm en praktijk) vernieuwen, in collectieven waarin een scala aan professionals samenkomt en

zonder daarbij erkenning te zoeken van de dominante kunstwereld of eerdere generaties community-kunstenaars. De drijfveren zijn onveranderd: kunst maken daar waar deze betekenis krijgt en staan voor menselijke waardigheid, gelijkheid en sociale rechtvaardigheid, zoals het vermogen dat in alle mensen schuilt om zichzelf uit te drukken en betekenis toe te voegen aan de wereld.

In algemene zin spreekt Matarasso in *A Restless Art* over een 'normalisering' van een aantal principes van de participatieve kunst in bijvoorbeeld publieksontwikkeling-, educatie- of community art-programma's van culturele instellingen. Participatie is daarmee een verankerd onderdeel van cultuurbeleid en van de praktijk van culturele instellingen geworden.¹¹ In het Verenigd Koninkrijk wordt participatieve kunst bovendien erkend in sociaal beleid (onder meer gericht op ouderen) en wordt community art bijvoorbeeld ingezet in het gevangeniswezen en in een scala aan lokale gemeenschappen. Anderen spreken niet direct van een normalisering, maar zien na de 'sociale wendingen' momenteel het 'sociale' wel in het hart van de kunstwereld staan.¹² Ook de huidige bandbreedte aan participatieve kunstinitiatieven en de diversiteit in vormen, locaties en intenties die is voorgekomen uit de twee geschiedenissen, lijken daarvan te getuigen. In *Living as Form* bijvoorbeeld worden zo'n honderd participatieve kunstprojecten beschreven die tussen 1991 en 2011 over de hele wereld plaatsvonden. De projecten variëren van die van in de kunstwereld erkende kunstenaars als Ai Weiwei's *Fairytale: 1,001 Chinese Visitors*, Francis Alÿs' *When Faith Moves Mountains* (Peru) of Christoph Schlingensief's *Please Love Austria* tot community-theaterinitiatieven zoals Cornerstone Theater Company's *Los Illegals/Day Laborers Theater Without Borders* en de Los Angeles Poverty Department's *Agents & Assets* met dakloze acteurs. Van Ala Plástica's *Magdalena Oil Spill* (Argentinië) en Barefoot Artists' *Rwanda Healing Project* tot protestacties als *Angry Sandwich People* van Chto Delat? (St. Petersburg) en de kunst-activistische interventies van Mujeres Creando (Bolivia).¹³

Het mag duidelijk zijn dat het in de Nederlandse context relatief nieuwe fenomeen dus kan worden bekeken in het licht van wereldwijd verbreide, verwante participatieve kunstpraktijken.¹⁴ Er bestaat inmiddels een imposant aantal definities¹⁵ om orde aan te brengen in deze kunstpraktijk. De veelheid aan definities schept verwarring in het debat¹⁶, maar de hoop op een eenduidige en definitieve categorisering is ijdel. De Amerikaanse kunstwetenschapper Grant Kester merkt op dat de grens tussen community art of andere vormen van activistische kunst en het werk van 'mainstream'-kunstenaars als Francis Alÿs, Thomas Hirschhorn en Liam Gillick steeds vager wordt, nu ook zij in de openbare ruimte werken, sociale netwerken erbij betrekken, en dergelijke.¹⁷ Om toch enigszins woorden te hebben om de huidige kunstpraktijken te duiden – tot dat ik er in het navolgende een eigen draai aan geef – hanteer ik Matarasso's gradatie.¹⁸ Daarbij kijkt hij alleen naar werk dat door professionele kunstenaars wordt gemaakt en hij onderscheidt 'hedendaagse kunst met een participatief element', 'participatieve kunst' en 'community art'. Hij brengt gradatie aan op basis van de mate van betrokkenheid van niet-professionele kunstenaars bij het maken van het kunstwerk, en de intentie daarvan.

In deze systematiek onderscheiden 'hedendaagse kunstwerken met een participatief element' zich filosofisch, politiek en artistiek van participatieve kunst doordat ze de autoriteit van de kunstwereld accepteren.¹⁹ De kunstenaar heeft de controle over het concept, de planning, de organisatie en het aanwakkeren van het initiatief waaraan mensen later uitgenodigd worden deel te nemen in een helder afgebakende rol. De kunstenaar is de 'auteur', het verhaal bij het werk biedt het perspectief van de kunstenaar en het werk wordt begrepen door de kunstwereld als een statement van de kunstenaar en als deel van zijn/haar oeuvre. Voor zover een dergelijk werk een politiek-sociale boodschap als intentie heeft, wordt deze meteen weer ter discussie gesteld door de plek die het werk in de kunstwereld inneemt. Matarasso geeft het (oudere) voorbeeld van Antony Gormley's *Field for the British Isles* (40.000 kleisculp-

turen die hij samen met schoolkinderen maakte) waarmee hij de Turner Prize won.

Met 'participatieve kunst' verwijst Matarasso naar de recente praktijk (vanaf de jaren '90) die professionele en niet-professionele kunstenaars verbindt in cocreatie. Ook in deze praktijk gaat het om het creëren van kunst, want zonder dat zou het educatie of sociale ontwikkeling zijn. Het maken van kunst vraagt om een raamwerk van waarden, ideeën en referenties, de toepassing van kennis en kunde, een bepaalde looptijd, enige vorm van presentatie en een esthetische vorm. Samen maakt dit het mogelijk om uit de gezamenlijke creatieve activiteit tot iets te komen dat zelfstandig kan bestaan: een kunstwerk. Deze creatie bestaat los van kwaliteit. In lijn met Grant Kesters concept van dialogische kunst, ziet de Zweedse curator Maria Lind in participatieve kunstpraktijken bovendien een esthetiek in het organiseren, een compositie in de bijeenkomsten, een choreografie in de activiteiten en heel veel praktisch werk met mensen.²⁰ Nog altijd draait de intentie van het werk in de kern om het herformuleren van traditionele relaties tussen kunstwerk en degene die het bekijkt, tussen productie en consumptie en tussen zender en ontvanger. Met het idee dat iedereen kunst kan maken en kunst iets is wat je 'doet', wordt het verlichtingsidee van kunstenaar als iets wat je 'bent' verlaten.

Onder de brede noemer van participatieve kunst valt ook 'community art', maar die term reserveert Matarasso voor de inmiddels meer dan vijftig jaar oude kunstpraktijk met de nadruk op (mensen)rechten en het streven naar emancipatoir sociaal engagement met het oog op sociale verandering. Community art is het maken van kunst door professionele en niet-professionele kunstenaars, die elk vanuit hun eigen rol en expertise maar als gelijken bijdragen aan het proces. De doelen en standaarden (wanneer vinden ze bijvoorbeeld dat het doel is bereikt?) leggen zij samen vast, dat is niet aan buitenstaanders om te bepalen, al zal het publiek zich er uiteindelijk een oordeel over vormen. Het proces, product of de uitkomst kan niet vooraf bepaald worden, want, zegt Matarasso, het

is geen partituur die wordt opgevoerd, maar improvisatie, zoals in jazz. Ook aan community art ligt het *maken van kunst* ten grondslag; het is geen sociale of politieke 'daad', al kan de 'artistieke daad' wel sociale of politieke gevolgen hebben. Culturele democratie vormt de ideologische basis onder de community art: het gaat niet om uitgenodigd worden om deel te nemen aan een bestaand kunstwerk, maar om het maken van kunst als mensenrecht, om samen met anderen iets nieuws te maken op gezamenlijk overeengekomen voorwaarden.

Schurende kunstbegrippen

De verschillen tussen 'hedendaagse kunst met een participatief element' aan de ene kant en 'participatieve kunst' en 'community art' aan de andere kant komen voort uit het verschil in kunstbegrip dat leidend is in de kunstpraktijken. Het ene kunstbegrip is het verlichte of romantische kunstbegrip; Matarasso spreekt over het 'puristische' kunstbegrip waarmee hij refereert aan het idee dat kunst als esthetisch domein op afstand van en onbezoedeld door 'het leven' moet blijven.²¹ Dit kunstbegrip vat kunst op als de autonome uiting van een autonome kunstenaar. Het ontstaan van het idee van 'autonome kunst' wordt geplaatst in de ontwikkelingen van het Europese modernisme en de rationalisering van de verlichting in de achttiende eeuw. Kunst was in deze benadering duidelijk gerelateerd aan vormen (beeldende kunst) of objecten (beeldhouwwerk). Het verlichtingsidee van 'de schone kunsten' is volgens Matarasso zo krachtig omdat het kunstenaars de gelegenheid gaf om een stap terug te doen van hun cultuur en hun eigen visie te volgen. Nadat kunst los kwam te staan van religie, politiek en andere vormen van ondersteuning, en aangemoedigd door filosofen, vulden kunstenaars die visie steeds vaker in als kritische reflectie op de samenleving en begonnen ze hun rol als relatieve buitenstaander ('kritisch ondergewaardeerd genie') te koesteren. Ook

vandaag de dag is het puristische kunstbegrip nog sterk vertegenwoordigd in het kunstenveld en kunstvakonderwijs en wordt de kunstenaar gezien als een individuele producent van objecten die ons een spiegel zouden voorhouden, het kunstwerk als een eindig, draagbaar en verkoopbaar product, en het publiek als 'kijker' of 'toeschouwer'. Ook nu stuiten we op het 'geloof' dat kunst 'nutte-loos' moet zijn.

Tegenover het puristisch kunstbegrip staat het 'democratisch' kunstbegrip waarin de kunstenaar wordt opgevat als 'samenwerker' en producent van *situaties*, het kunstwerk als een doorlopend of langetermijnproject zonder duidelijk begin of einde en het publiek als coproducent of participant. Het faciliteren van participatie gaat echter gepaard – net als in het puristische kunstbegrip – met een honger naar schoonheid en kwaliteit. Maar in het democratisch kunstbegrip kan kunst naast om esthetiek ook om 'nut' gaan. Een van de centrale waarden van dit kunstbegrip is de democratisering van cultuur: het verbreden van toegang tot kunst. De andere is culturele democratie, ofwel het recht en de capaciteit om volwaardig, vrij en gelijkwaardig deel te nemen aan het culturele leven van de gemeenschap, om kunst te genieten en artistiek werk te creëren, publiceren en distribueren. Deze definitie verwijst naar Artikel 27 van de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens en vult die aan door erop te wijzen dat je je recht moeilijk kunt uitoefenen zonder capaciteit – burgers die geen toegang hebben tot kennis, training, ruimte, tijd en middelen om aan kunst deel te nemen worden feitelijk hun rechten ontnomen. De definitie wijst er bovendien op dat deelname aan het culturele leven ook kunst *maken* betekent. De toevoeging 'volwaardig, vrij en gelijkwaardig' legt de lat hoog. Ten slotte is het punt dat dit kunstbegrip maakt niet cultuurrelativistisch, maar het stelt dat waarden en standaarden niet autoritair opgelegd kunnen worden. Zoals alle ideeën in een democratie, moeten die verdedigd worden met argumenten, overredingskracht en onderhandeling.

De ongelijkwaardige strijd tussen deze tegengestelde kunstbegrippen is zo oud als de begrippen zelf. Centraal in de strijd staan, zoals Bishop traceerde, de (vermeende) tegenstellingen tussen de kernelementen die de 'autonome kunst' en de 'participatieve kunst' uitmaken: passieve versus actieve toeschouwers, egocentrische versus samenwerkende kunstenaars, geprivilegieerde versus behoeftige gemeenschappen, esthetische complexiteit versus eenvoudige expressie, 'afstandelijke' autonomie versus 'betrokken' gemeenschap.²² Participatie vormde lange tijd een onderscheidend element, wat nu door de bovengenoemde 'normalisering' – ook in het huidige Nederlandse kunstbeleid zoals Hoofdstuk 2 laat zien – begint te vervagen. Toch betekent dat vooralsnog niet dat ook de ongelijkwaardige machtsstrijd tussen de kunstbegrippen begint te verdwijnen. Door de dominantie van het puristische kunstbegrip valt het positieve kwaliteitsoordeel nog steeds vaak ten gunste uit van het eerste aspect van de tegenstellingen en dat maakt dat participatieve kunst in het kunstenveld maar moeilijk als 'kunst' wordt geaccepteerd. Hoe diep de dominantie is ingesleten in de kunstinfrastructuur maakt de Mexicaanse antropoloog en kunstcriticus Néstor García Canclini duidelijk aan de hand van Pierre Bourdieus veldtheorie.²³ Die laat zien dat de kunsten al vroeg een 'autonoom veld' werden toen er, met de opkomst van het kapitalisme en de secularisering in de achttiende eeuw, specifieke instanties in het leven werden geroepen die zich met kunst gingen bezighouden. Zij die kunst maakten en zij die kunst 'bemiddelden' raakten nauw verbonden en maakten zich steeds verder los van externe factoren. Deze instanties ontwikkelden criteria om kunst te beoordelen die afweken van de criteria die voorheen door politieke of religieuze machten werden toegepast (bijvoorbeeld vorm boven functie). De smaak en criteria van deze kunstwereld werden in toenemende mate als 'universeel' gezien. Bourdieus veldtheorie liet daarmee begin jaren '80 zien hoe het werk van kunstenaars en de praktijk in het kunstenveld worden bepaald door de specifieke relaties waarin spelers en instanties gespecialiseerd in het maken, tentoonstellen,

verkoppen, beoordelen en toe-eigenen van kunst interacteren. Op vergelijkbare wijze liet de Amerikaanse (cultuur)socioloog Howard S. Beckers in *Arts Worlds* rond dezelfde tijd zien dat kunstvormen die te veel afwijken van de heersende conventies niet worden geaccepteerd in de dominante kunstwereld.²⁴ Maar dergelijke sociologische inzichten in het functioneren van het kunstenveld (of de kunstwereld) hebben de dominantie van het puristische kunstbegrip – het romantische idee van het individualistisch genie die onverwachte vormen van kennis ontdekt en uitzonderlijke, innovatieve werken creëert – niet weten te verminderen. Integendeel, zegt Matarasso, dit kunstenveld heeft door zijn verwaarlozing van andere functies van kunst (verlichten, verbinden, collectieve ervaring) altijd het risico gelopen om een alternatieve tirannie te worden. En de artistieke smaak van een vaak antidemocratische elite heeft een dominante waarde gekregen, waardoor de ‘schone kunsten’ alle andere vormen van kunst naar de tweede rang verdrongen of buiten de deur hielden. Waarmee gesteld kan worden dat ‘de kunst’ eigenlijk niet bestaat, maar er sprake is van meerdere kunstwerelden met eigen conventies.

De worsteling met het kwaliteitsvraagstuk en beoordeling

De schuring tussen de kunstbegrippen heeft ook het artistieke kwaliteitsvraagstuk rondom het artistieke onderzoek naar participatie vanaf het begin begeleid. Critici van toen én nu lijken in hun oordeel, soms onbedoeld, een ‘verlicht’ of puristisch kunstbegrip te hanteren. Ze zijn kritisch als participatie in het werk, in hun ogen, belangrijker lijkt dan de ‘bekijkbaarheid’ van het werk, het theatraal effect of de techniek.²⁵ Ze waarderen (prefereren) uiteindelijk artistiek leiderschap, gelaagdheid en abstractie in het werk. Die elementen maken in hun ogen dat het kunstproject in zijn geheel, en

het proces en 'presentatiemoment' afzonderlijk, interessante kunst wordt voor een breder publiek.

Matarasso en Bishop beschrijven hoe de Britse community-art-beweging in de jaren '70 niet op kwaliteit in ging omdat het synoniem zou zijn aan de toenmalige heersende culturele hiërarchie, die cultuur voor en door 'gemarginaliseerden' (minderheden, arbeidersklasse, vrouwen, LHBT+, etc.) automatisch als 'lachwekkend' en 'wars van kwaliteit' beschouwde. Door het kwaliteitsvraagstuk te mijden, heeft de community art volgens Bishop moeilijkheden over zichzelf afgeroepen: het benadrukken van het proces (niet het product) heeft niet tot een nieuw raamwerk voor evaluatie geleid en zo de indruk gewekt dat 'goede intenties' blijkbaar niet op breder (artistiek) vlak interessant zijn. Doordat het werk vaak alleen plaatselijk te zien was, zou community art niet geproduceerd worden met een kritisch publiek in het achterhoofd en ontstond er geen discussief raamwerk waarin het werk kon worden besproken, geanalyseerd en afgezet tegen vergelijkbare projecten. Een dergelijke vergelijkende evaluatie zou wellicht een hiërarchie oproepen die haaks staat op het onderliggende principe van gelijkheid, maar volgens haar is 'het prioriteren van de individuele expressie boven kritisch zelfonderzoek, ironisch genoeg, een van de belangrijkste redenen waardoor community art in de jaren '80 in een "getto" zijn beland: het gebrek aan kritisch, publiek discours garandeerde dat de lat laag bleef en de community art geen gevaar vormde voor de sociale of culturele stabiliteit'.²⁶

Hoewel participatieve kunstenaar-onderzoekers deze 'nalatigheid' van hun sector erkennen, zetten ze er ook een andere visie tegenover. Ook participatieve kunst kan tot een interessant overkoepelende conceptualisering van en verrassende keuzes in het auteurschap, gebruik van materialen, locatie en eindresultaat komen.²⁷ Daarnaast spreken zij op hun beurt professionals uit de kunstinfrastructuur aan op hun verantwoordelijkheid om tot een toegankelijk kunstenveld en een beter begrip van participatieve kunst te komen. Zo merkt Matarasso droogjes op dat privilege in de

status quo vaak gemaskeerd wordt door het verdedigen van dominante normen (in dit geval: kwaliteitsnormen). De dominante gedachte dat community art niet van hoogwaardige artistieke kwaliteit is of niets om kwaliteit zou geven, noemt Matarasso 'meer dan cynisch': mensen in derderangsomstandigheden derderangskunst bieden, zou ingaan tegen alles waar community art voor stond en staat. Community artists hechten evenveel waarde aan kwaliteit, maar het werken vanuit een democratisch kunstbegrip levert een esthetisch beeld op dat afwijkt van dat wat we van reguliere kunstvormen gewend zijn. Participatieve kunst kan bijvoorbeeld minder talentvol of vakkundig lijken; soms wijkt het af van wat er op dat moment in de kunstwereld actueel is. Het zijn de principes achter de community art die het een, esthetisch gezien, specifieke praktijk maken. Bijvoorbeeld het principe dat niet-professionele kunstenaars zelf op het toneel staan of de kunst maken. Hun authenticiteit geeft hen een morele autoriteit, die wellicht niet kan worden geëvenaard door een professioneel kunstenaar, maar het esthetisch resultaat is anders. Daarnaast reflecteert de kwaliteit van de werken of producties vaak de realiteit van de omstandigheden waaronder deze zijn gemaakt (in de buitenlucht, in een asielzoekerscentrum, met te weinig budget, etc.). Matarasso constateert dat gebrekkige financiële steun de artistiek-inhoudelijke effectiviteit van participatieve kunst beperkt, wat vervolgens het afwijzen van aanvragen door fondsen legitimeert – een cirkelredenering die hij 'een veelvoorkomende vorm van machtsmisbruik' noemt. Tegelijkertijd kan deze kunst, zoals gezegd, krachtig, origineel en urgent zijn en verfrissende beelden opleveren omdat zij de manier laat zien waarop de niet-professionele maker zich op dat moment kan uiten, ongehinderd door kennis over 'hoe het zou moeten'. De meeste deelnemers willen geen professioneel kunstenaar worden en het is daarom onjuist om naar hun werk te kijken alsof ze dat waren of wilden zijn. Zoals alle kunstenaars willen community-kunstenaars en hun deelnemers dat hun werk fair wordt beoordeeld – met een open houding en op de eigen merites. Als dat betekent dat

de criteria en normen uit de hedendaagse beeldende kunst of het puristisch kunstbegrip niet op een participatief kunstwerk kunnen worden toegepast, is dat volgens Matarasso niet vanwege het werk dat uit de samenwerking tussen professionele en niet-professionele kunstenaars voortkomt, maar vanwege de criteria en normen zelf. Ernaar kijken door de bril van 'fine art' is wat hem betreft zinloos.²⁸

Wat leren we hiervan?

Gewoon kunst

Beschouwd in het licht van de kunstgeschiedenis is participatieve kunst dus 'gewoon kunst'. Al zijn niet alle kunstuitingen met een participatief element uit beide genealogieën te reduceren tot 'participatieve kunst', ze tonen een overeenkomstige verkenning van het betrekken van mensen bij een kunstwerk als artistieke vorm, van participatie als artistieke strategie.²⁹ Samen signaleren ze een aantal verschuivingen in de kunst: van object- naar procesgerelateerde praktijken, de toenemende interesse voor interactie met de beschouwer, het veranderende concept van de esthetische ervaring (van onmiddellijk naar langdurig) en het verplaatsen van het uitvoeren en presenteren van kunst op kunstpodia en musea naar andere locaties in de samenleving.³⁰ De beschreven kunstuitingen delen een opmerkelijke continuïteit in de ideeën over de rol en de waarde van kunst evenals in het verzet tegen het idee dat kunst een 'heilig domein' zou zijn dat tegen het alledaagse beschermd zou moeten worden.³¹ Als de zoektocht naar de relatie tussen kunst, publiek en leven blijkbaar inherent aan kunst is, dan kan participatieve kunst niet bij voorbaat als 'niet-kunst' gediskwalificeerd worden. Daarnaast is duidelijk geworden dat de manier waarop participatie in de kunst wordt ingezet, kan verschillen in de mate van betrokkenheid van het 'publiek' en de intentie naargelang het onderliggende kunstbegrip. Al staan de puristische en democratische kunstbegrippen vaak lijnrecht tegenover elkaar in het

kunstenveld, toch is de vraag niet welke van de twee het beste is of welke alleen behouden moet blijven. De vraag is hoe die twee naast elkaar kunnen bestaan met elk de volwaardige support die een eerlijke ontwikkeling mogelijk maakt.

Gewoon kunst en meer dan dat

Het bovenstaande laat zien dat participatieve kunst gewoon kunst is, maar ook meer dan dat. Het is bijvoorbeeld kunst en educatie of kunst en sociale gerechtigheid. Het is vaak intersectoraal van aard. Zoals Hoofdstuk 2 zal verkennen, bestaat de neiging om participatieve kunst aan één domein te willen toeschrijven: kunst, educatie of het sociale domein. Cohen-Cruz vindt het tijd om over de vooringenomenheid dat kunst of het een of het ander moet zijn heen te komen.³² De vraag is waarom we moeten willen dat die domeinen strikt gescheiden blijven en kunst beschermd blijft tegen het 'leven'. De vraag is ook of scherpe grenzen markeren wel kan. Matarasso constateert dat het maken van onderscheid tussen kunstparticipatie als leerervaring, een kunstwerk dat participatie inzet als artistieke strategie of een sociale interventie die kunst inzet als sociale strategie vaak een kwestie van oordeel is.³³ Hij vindt de porreuze grenzen juist behulpzaam: doordat participatieve kunst grenzen doorsnijdt, maakt zij ons bewust van de restricties van en de grenzen aan bestaande vormen, disciplines en bijbehorende concepten waarin onze samenleving is georganiseerd.³⁴ Door op de randen van normatieve structuren te werken, wordt de veiligheid van die vormen uitgedaagd en kan er meer zelfbewustheid ontstaan. Hij voegt toe dat het verlaten van restricties en veilige vormen niet betekent dat kunst zelf wordt verlaten, maar wel de manier waarop kunst normaliter wordt gemaakt, ontvangen en beoordeeld. Ook Bishop pleit ervoor geen strakke scheidslijn te trekken tussen kunst en bijvoorbeeld educatie, omdat anders de deur naar het ontstaan van nieuwe criteria, voortkomend uit het snijvlak, bij voorbaat wordt dichtgegooid.³⁵

Laat participatieve kunstenaars een esthetische positie innemen

Bishop heeft een punt als ze stelt dat de legitimatie van participatieve kunstpraktijken of community art vaak vooral normatief was en is – op basis van het ‘goed’ dat de praktijk doet. Bishop en Matarasso wijzen erop dat het in het verleden fout ging in de Britse community art en dat deze kunstpraktijk in een sociaal discours belandde, omdat participatieve kunstenaars de waarde van hun kunst niet duidelijk genoeg aan culturele organisaties, lokale overheden en overige betrokken instanties wisten te communiceren. Beiden analyseren ook de gevaren voor de participatieve kunst van het neoliberale kunstbeleid (hierop gaan Hoofdstuk 2 en 3 verder in). Op basis daarvan concludeert Bishop dat een goed begrip van de *kunst* in participatieve kunst, en het duiden van zowel de sociale als de *artistieke* kant van deze kunstpraktijk, essentieel is voor het voortbestaan van deze praktijk. Het laat zien dat participatieve kunstenaars hun werk niet alleen sociaal maar ook sterker esthetisch-artistiek dienen te legitimeren. Gegeven de positie van participatieve kunst – in elk geval in het Verenigd Koninkrijk, maar ook in Nederland – mag van participatieve kunst worden verwacht dat deze scherper de eigen esthetische criteria ontwikkelt (ook los van maatschappelijke intenties) en die ook durft te hanteren. Dat kunstenaars hun artistieke zoektocht en hun artistieke keuzen daarin inzichtelijk maken. Dat ze de uitdagingen die zich daarbij voordoen uitdrukkelijk formuleren. Bijvoorbeeld: hoe kan het faciliteren en organiseren zelf ook als kunstwerk worden gezien of kunst blijven? Hoe kan collectief auteurschap in de participatieve kunst verder ontwikkelen? En: wat kunnen ze daarbij leren van de wereldwijde community-theaterpraktijk? Maar ook: laat participatieve kunstenaars nadenken over de positie die ze in het bredere kunstenveld willen innemen. Zo raadt Bishop participatieve kunstenaars aan hun praktijken (proces en product), evenals de complexiteit en de beperkende factoren daarbinnen met betrekking tot auteurschap, vormen en intenties, beter te documenteren. Want het is vaak de

documentatie die een leven krijgt binnen het gevestigde kunstenveld. Ook Cohen-Cruz bespreekt de mogelijkheid om 'lokaal werk' te bewerken om het zo op meerdere plekken en ook in gevestigde kunstcircuits te kunnen presenteren.³⁶ De gedachte van bredere zichtbaarheid is interessant om te verkennen, de vraag is naar het doel ervan. Hier zit de paradox van het zich onderscheiden van de dominante orde en de wens om erkenning en waardering daarvan. Het bovenstaande heeft duidelijk gemaakt dat het streven daarbij niet zal zijn om te worden opgenomen in het puristische kunstbegrip. De gewenste erkenning richt zich op de acceptatie van en ruimte voor het democratisch kunstbegrip in het kunstdiscours en de culturele infrastructuur, op de behoefte aan eerlijke ontwikkelingskansen voor deze kunstpraktijk en op de bijdrage die participatieve kunstenaars kunnen leveren aan het bredere 'her-denken' van de kunsten dat momenteel ook in het dominante kunstenveld aan de gang is.

Gedeelde betekenisgeving

Het bestaan van tegengestelde kunstbegrippen betekent ook dat het leggen van een stevigere (esthetische) basis onder participatieve kunst, inclusief de duiding en beoordeling daarvan, een proces is van gedeelde betekenisgeving. Het vraagt om een gelijkwaardige uitwisseling tussen gesprekspartners uit het brede kunstenveld, die zich bewust zijn van (de betrekkelijkheid van) het eigen perspectief, participatieve kunst als kunst accepteren, culturele democratie willen waarborgen en weten dat kwaliteitscriteria van het puristische kunstbegrip niet volledig toepasbaar zijn op participatieve kunst. De Amerikaanse retorica en onderzoeker performance studies Shannon Jackson merkt voor de Noord-Amerikaanse context op dat constructieve uitwisseling tussen verschillende kunststromingen zelden plaatsvindt, zelfs niet wanneer deze dezelfde dominante kunstconventies willen herzien: 'expanded theater'-kunstenaars spreken met andere expanded theater-kunstenaars en worden gerepresenteerd door een internationaal festivalcircuit. 'Post-visual'-

kunstenaars spreken met andere post-visual-kunstenaars en worden gerepresenteerd door het biënnale- en galerie-verzamelaarscircuit.³⁷ Ook in de Nederlandse context vindt die uitwisseling in het kunstenveld weinig plaats.

Voorbij het eigen oordeel

De bestaande schuring tussen het puristische en democratische kunstbegrip vraagt van professionals in de kunstinfrastructuur, collega-kunstenaars en kunstcritici dat deze onderkennen dat deze begrippen elk hun eigen vormen, intenties, criteria en normen kennen. Dat ze zich bewust zijn van hun smaak en het kader van waaruit ze een participatief werk of de intentie van een community-artorganisatie interpreteren. Jackson wijst erop dat onze impuls om een kunstwerk te beschrijven als ironisch of serieus, elitair of plat, kritisch of sentimenteel, aangeeft hoe we allemaal emotioneel en conceptueel verbonden zijn aan verschillende graadmeters die een esthetische interventie op verschillende wijze de maat nemen en de rol van bijvoorbeeld functionaliteit of begrijpelijkheid in een sociaal-geëngageerd werk verschillend evalueren. Het moeilijkste voor alle betrokkenen is, zoals altijd, te komen tot een bereidheid om voorbij het eigen eerste oordeel te denken.³⁸ Op het moment dat we ons terdege bewust zijn van onze smaak en gesitueerdheid, wordt het voor Jackson en Matarasso pas interessant, want dan kan er een uitwisseling ontstaan en op een meer vruchtbare manier op een participatief kunstwerk worden gereageerd.³⁹ Dan wordt de vraag 'Is het kunst?' minder interessant dan vragen naar de betekenis, onze reactie op het werk en de waarde ervan. Dat zijn legitieme vragen om over kunst te stellen, maar die kunnen alleen gesteld worden, zo merkt Matarasso fijntjes op, als we iets ook als kunst erkennen.

Nadat we ons eigen oordeel hebben opgeschort, hoe beoordelen we participatief werk dan het beste? Hier lopen de meningen uiteen. Bishop breekt een lans voor het niet evalueren van een participatief werk op basis van vooraf bepaalde morele criteria (het

‘goed’ wat het doet), maar op basis van de artistieke keuzen die aan de conceptualisering van bijvoorbeeld een voorstelling ten grondslag liggen.⁴⁰ Als we alleen naar het voorbereidende proces kijken, zegt ze, dan missen we de unieke keuzen van de kunstenaar(s) over welke specifieke artistieke consequenties dit proces zou moeten krijgen en de bredere vragen waar de kunstenaar zich in het werk mee engageert. Waar Bishop aandacht vraagt voor de artistieke keuzen en de gevolgen daarvan voor het artistieke eindresultaat, zou het volgens de Amerikaanse schrijver en curator Nato Thompson helpen om juist uit te zoomen van de gebruikelijke focus op esthetiek. Als de aandacht uitgaat naar hoe een kunstwerk het sociale benadert (methodieken), in plaats van naar hoe het eruit ziet, dan kan daarmee volgens hem een taal ontstaan om de verschillende vormen van engagement te benoemen.⁴¹ Matarasso poogt een uitweg te vinden door kunst te beschouwen als een ‘act’ met specifieke intenties: een creatieve ‘daad’ of ‘handeling’ die ‘iets’ in het leven roept dat er voordien niet was en een bepaalde betekenis communiceert.⁴² De act is de kunst, niet het ‘iets’ wat er uitkomt (object, compositie, voorstelling, verhaal, symbool, ervaring, etc.). Een betekenisvolle beoordeling van de kwaliteit van participatieve kunst vraagt volgens hem dus ook om begrip van de intenties en de processen en hij doet een handreiking voor beoordelingscriteria.⁴³ Mij lijkt, gezien het veelzijdige karakter van de participatieve kunst, dat er meerdere lijnen onontbeerlijk zijn waarlangs deze kunst geduid en uiteindelijk ook beoordeeld kan worden. Daarbij gaat het onder meer om de intenties, de manier waarop het werk het sociale benadert, het proces, het artistieke eindresultaat én de artistieke waarde van het initiatief voor de kunsten. Ik kom hierop terug in het laatste hoofdstuk.

II. De context: moeilijke omstandigheden

Inleiding

De voorbeelden die in het vorige hoofdstuk werden aangehaald, laten er geen twijfel over bestaan: de vorm die participatieve kunst aanneemt, evenals de positie en het discours waarin deze wordt geplaatst, worden ook bepaald door de sociaal-politieke context waarin de kunstpraktijk zich ontwikkelt.¹ In dit hoofdstuk schets ik een aantal kenmerken van het Nederlandse kunstenveld en kunst-discours, onder andere aan de hand van de geleefde ervaringen van de onderzochte participatieve kunstpraktijken. De vorm van de nationale sociaal-politieke context wordt tegelijkertijd bepaald door het tijdsgewricht en daarom licht dit hoofdstuk ook een aantal gevolgen van neoliberalisering voor de kunsten en het cultuurbeleid uit. Bij wijze van inleiding begint dit hoofdstuk met een schets van de ontwikkeling van de community art in het Verenigd Koninkrijk, als een soort 'Britse voorbode' waaruit lessen hadden kunnen worden getrokken – ook over hoe het *niet* moet – voor de Nederlandse context. Dat de Nederlandse context een groot deel van de Britse ervaring weerspiegelt, ondanks de veel recentere opkomst van participatieve kunst op grotere schaal in Nederland, is omdat participatieve kunst hier meteen, zonder pioniersfase, onder neoliberaal gesternte het levenslicht zag. Dit hoofdstuk is daarom toegepaster en praktischer van aard dan het vorige. Het laat de omstandigheden zien waaronder participatieve kunstenaars in Nederland hun werk maken en de schuurpunten die zich voordoen. Niet om te argumenteren dat als enkel de beperkende omstandigheden van de context en tijd ingecalculeerd worden, er geen kritiek op participatieve kunst meer mogelijk is, maar om aangrijpingspunten te identificeren om tot een goede duiding van en eerlijke ontwikkelingskansen voor deze kunstpraktijk te komen.

De Britse voorbode

Matarasso analyseert hoe, naast interne onvolkomenheden in de Britse community-artbeweging, de positie van de community art in het Verenigd Koninkrijk sterk is gevormd door politieke en economische keuzen door overheden en fondsen.² Hij beschrijft hoe, na de opkomst van community art en de jaren van experiment en artistieke ontwikkeling, de gevolgen van Thatchers deïndustrialisatie, decentralisatie en privatiseringspolitiek hard ingrepen op plaatsen waar community-kunstenaars werkten. Hun werk werd daardoor misschien urgenter, maar tegelijkertijd ook kwetsbaarder. Publieke middelen voor de kunstsector krompen gedurende de jaren '80 steeds verder en de sector kreeg de opdracht zich op sponsors uit het bedrijfsleven te richten. De community art vond nieuwe partners in sectoren als stadsvernieuwing, onderwijs, sociaal domein, zorg en gevangeniswezen. Terwijl in die sectoren de (instrumentele) waarde van kunst voor hun werkveld steeds meer werd onderkend, zag de Arts Council in de steun vanuit dergelijke budgetten reden om de culturele steun voor participatieve kunst nog verder terug te draaien.

Stadsvernieuwingsprogramma's bijvoorbeeld boden weliswaar nieuwe kansen, maar weinig ruimte voor politiek of gemeenschapsontwikkeling. Sterker nog, noodlijdende lokale overheden van ge-deïndustrialiseerde steden gaven de voorkeur aan onomstreden, decoratief werk dat voortbouwde op de lokale geschiedenis. De pragmatische herlabeling van community art tot 'participatieve kunst' markeerde daarmee ook een transitie van een politiek-activistische praktijk naar een gedepolitiseerd, op het individu gericht kunstprogramma. Kon de community-artbeweging in de jaren '70 bovendien nog discussiëren over esthetiek en culturele democratie, directeuren van scholen of zorgcentra hadden daar geen boodschap aan. In de zoektocht naar een nieuwe taal verscheen de notie van 'sociale impact' ten tonele. In dezelfde tijd poogden de Arts Council en (opdracht)onderzoekers steeds nadrukkelijker met

economische argumenten aan te tonen dat kunst niet alleen een prijs, maar ook waarde heeft. Die economische logica stond echter haaks op de ideeën van de community art over empowerment, diversiteit, culturele democratie en sociale gerechtigheid. En al die tijd bleef het kwaliteitspunt zodanig een issue, dat in de jaren '90 de enige reden om community art te subsidiëren was dat het 'een bepaalde lokale, sociale waarde' kon hebben.

Als gevolg van gebrekkige middelen belandden de participatieve kunst in een projectencarrousel en werd het steeds moeilijker om lange tijd op een bepaalde plek te werken. De geografische community's uit de jaren '70 raakten daardoor vervangen door 'communities of interest' op basis van identiteit, gender, seksualiteit, leeftijd of beperking. Doordat opdrachtgevers en fondsen hun doelgroepenbeleid aanscherpten tot groepen die ze als 'probleematisch' zagen, zoals jonge (potentiële) delinquenten of dak- en thuislozen, legden zij een steeds grotere verantwoordelijkheid bij kunstenaars om de deelnemers op de 'juiste manier' te laten veranderen. De 'probleemoplossende managementbenadering' liet nauwelijks nog ruimte voor gelijkheid of een op rechten-gebaseerde notie van culturele democratie. De extra middelen die in de tweede helft van de jaren '90 de Britse kunstsector, inclusief de participatieve kunst, versterkten,³ waren welkom, maar betekenden geen einde aan de impactmetingen of instrumentalisering. Sinds de community art zo instrumenteel is ingekapseld, gebeurt er volgens Matarasso's niet meer genoeg aan vernieuwing van de esthetiek, ideeën en methoden in de community art.

De Nederlandse context: wat opvalt in het kunstenveld

De strijd om de beleidsmatige en financiële inbedding van participatieve kunsten, de sterke sociale interpretatie van deze kunstpraktijk, het instrumentele karakter en de focus op doelgroepen vormen

een aantal elementen die met de Nederlandse sociaal-politieke context overeenkomen. De onderstaande paragrafen tonen dergelijke overeenkomsten, evenals specifieke kenmerken van de Nederlandse context.

Geen duidelijk positie in de inrichting van het kunstenveld

De manier waarop de Nederlandse kunstsector is georganiseerd, laat weinig ruimte voor een multidisciplinaire, veelvormige en 'multifunctionele' kunstpraktijk als participatieve kunst. Dit is indicatief voor het Nederlandse denken over kunst: het kunstdiscours is mischien niet geheel 'puristisch', maar kent een sterk dominant perspectief van de 'individuele professionele kunstenaar'.⁴ Zo is op nationaal niveau de kunstsector pragmatisch ingericht in beleid en fondsen die de productie van kunst bevorderen (de focus ligt op kunstenaars) en beleid en fondsen die kunstparticipatie stimuleren (de focus ligt op deelnemers). Verder zijn nationale en lokale kunstfondsen onderverdeeld naar kunstdiscipline waarin veelal gedacht wordt vanuit de kunstenaar en (individuele) kunstproductie. Bij aanvragen zijn de individuele belangen van de kunstenaar (zoals ontwikkeling) dominant en worden individuele verworvenheden (zoals naamsbekendheid, tentoonstellingen en publicaties) als meetinstrumenten gehanteerd. Behalve het Fonds Cultuurparticipatie, ondersteunen nationale publieke cultuurfondsen soms participatief werk, maar vrijwel uitsluitend van kunstenaars die in de gevestigde kunstsector erkend worden (bijvoorbeeld Thomas Hirschhorn of Adelheid Roosen).

Daarentegen voert het deelnemersperspectief de boventoon in het Nederlandse kunstdiscours over participatieve kunst. Bij de eerste introductie van community art in het nationale cultuurbeleid werd het meteen onder de noemer amateurkunst of kunsteducatie geplaatst – vanuit een notie van deelname of cohesie, niet vanuit het perspectief van culturele democratie. Als publieke en private cultuurfondsen (ook) participatie steunen, dan doen ze dat in afzonderlijke regelingen voor cultuureducatie, talentontwikkeling, of

voor cultuurparticipatie door doelgroepen als ouderen of kwetsbare jongeren en willen ze dat participatie deze doelgroepen wat maatschappelijks oplevert. Ook het in 2009 opgerichte Fonds Cultuurparticipatie kent specifieke, maar elkaar opvolgende regelingen met een wisselende focus op vormen van participatie en doelgroepen. In zo'n veld kan participatieve kunst moeilijk 'landen': de innige verwevenheid tussen kunstproductie en -participatie vormt het hart van deze praktijken: het betreft geen kunstdiscipline, de praktijken zijn veelal multidisciplinair en de deelnemers vaak niet tot één doelgroep te reduceren. Het ene fonds wijst een aanvraag af omdat het om participatie zou gaan, het andere fonds accepteert het om die reden wellicht, maar biedt geen ruimte aan artistieke ontwikkeling wanneer die niet direct in een eindproduct of effect resulteert.

Instabiele financiële basis

Na de opkomst van participatieve kunst op grotere schaal (rond 2004–2005) maakten sociale cohesiegelden en kort daarna Wijk-aanpakgelden verdere groei mogelijk. De financiële en economische crisis, die uiteindelijk ook in de bezuiniging van OC&W op cultuur in 2013 resulteerden, strooiden kort daarna roet in het eten. Ook anno 2020 is de ondersteuning van participatieve kunst niet samenhangend of in volle breedte uitgewerkt in de financiering van het Nederlandse kunstenveld. Daardoor draaien veel participatieve kunstorganisaties mee in de 'projectencarrousel' en bungelen ze regelmatig op de rand van de financiële afgrond.

Een schetsmatige impressie: nationale financiële impulsen zoals de regeling The Art of Impact 2015–2016, waren van tijdelijke aard. De bezuiniging vergrootte na 2013 ook de druk op de fondsen, die met kleinere budgetten en grotere aantallen aanvragen te maken kregen. Ze gingen hun (doelgroepen) criteria steeds strenger toepassen en plaatsten daarbij innovatie vaak boven duurzaamheid.⁵ Het Fonds Cultuurparticipatie kent in tegenstelling tot andere nationale fondsen alleen structurele subsidies voor festi-

vals. Toonaangevende makers uit de participatieve kunst kunnen niet voor een langere periode worden gesteund, buiten de vierjarige programma's om. Het Amsterdams Fonds voor de Kunst biedt de mogelijkheid om onder 'community art' geld aan te vragen voor projectsubsidies maar niet voor vierjarige subsidies. Er zijn private fondsen, zoals het Prins Bernhard Cultuurfonds, die openstaan voor participatieve kunst, terwijl Stichting DOEN ronduit zegt: 'Wij steunen geen community art.'

Het is op de grens tussen kunst en het sociaal-maatschappelijke domein dat er momenteel ontwikkelingen zichtbaar zijn die positief kunnen uitwerken voor de financiële steun aan en de inbedding van participatieve kunstpraktijken. Zo is bijvoorbeeld bij het VSB Fonds het onderscheid tussen de cultuur en maatschappelijke programmalijnen vervaagd. Het Fonds Cultuurparticipatie lanceerde recentelijk de Regeling Samen Cultuurmaken Verbreden, ter stimulering van de samenwerking tussen de culturele sector en het sociaal domein. Ook op gemeentelijk niveau ontstaat ruimte voor inbedding als gevolg van agenda's en regelingen gericht op democratisering en het stimuleren van integraal maatschappelijk initiatief, die aandacht hebben voor hoe de kunsten hieraan kunnen bijdragen. De vraag daarbij is of de steun en inbedding van meer structurele aard zullen zijn. De vraag is ook in hoeverre deze kansen, zoals in het Verenigd Koninkrijk, gepaard gaan met meer impactmetingen en instrumentele inkapseling en minder ruimte voor vernieuwing van de esthetiek, ideeën en methoden van de Nederlandse participatieve kunst.

De oneigenlijke tegenstelling tussen artistiek en sociaal

Eugène van Erven merkt op dat participatieve kunst een relevante ontwikkeling is in de hedendaagse kunst, die zich zowel in culturele als in sociale termen wil doen gelden.⁶ Maar ondanks de sociale wending in de kunst is de tegenstelling tussen artistiek (kunst als doel) en sociaal (kunst als middel) al gauw gemaakt in het Nederlandse kunstdiscours. De kunstsector zet participatieve kunst vaak

weg als ‘te sociaal en/of te instrumenteel, dus geen kunst’. Nog te vaak krijgen participatieve kunstenaars te horen van de lokale afdeling Kunst en Cultuur dat ze maar bij de collega’s van Sociaal Domein moeten aankloppen.⁷ De Nederlandse publicist Arie Altena vindt niet direct iets mis met het feit dat kunst instrumenteel kan zijn; waar het hem te ver gaat – en dit zien velen als overlooppunt – is het moment dat de kunstpraktijk een probleemoplossend karakter krijgt, het instrumentele de boventoon gaat voeren, en kunst het antwoord of de oplossing moet leveren voor complexe maatschappelijke vraagstukken.⁸ Dit is een van de kritiekpunten die in Hoofdstuk 3 worden uitgewerkt en die ook de meeste participatieve kunstenaars te ver gaat. Ze trachten het overlooppunt te vermijden, maar wijzen er tegelijkertijd nadrukkelijk op dat de tegenstelling tussen kunst en sociaal meestal een oneigenlijke is. Die gaat voorbij aan het feit, zoals we in het eerste hoofdstuk zagen, dat participatie en het sociale als artistieke strategie deel zijn van de filosofie én werkwijze van participatieve kunstenaars. MAP ziet beleidsmakers de logica omdraaien: ‘MAP maakt verbinding en het middel is kunst’, terwijl MAP zelf zegt: ‘Ons doel is kunst maken en het middel is mensen daarbij betrekken’. MusicGenerations vindt ‘kunst als middel’ een neerbuigend uitgangspunt, omdat de ervaring in de praktijk uitwijst dat het parallelle, elkaar versterkende processen zijn. Als kunst niet óók het doel is, kan het nooit een sterk sociaal instrument zijn. Wel speelt het sociale een andere rol dan in maakprocessen waarin enkel professionele kunstenaars samenwerken (deels op basis van zakelijke afspraken). Bij deelnemers aan participatieve kunstprojecten is de basis vrijwilligheid; mensen doen mee omdat ze het leuk vinden en deelname op een of andere manier voldoening geeft. Dat vraagt een ander soort ‘relatiebeheer’.

‘Sociale kunst’ zou niet kwalitatief hoogstaand zijn

De beoordeling ‘te sociaal’ is bovendien in het Nederlandse kunstdiscours al gauw synoniem voor ‘dus geen kunst’ of anders ‘kunst

van mindere kwaliteit'. Soms kan dit een terechte conclusie zijn: ook binnen de participatieve kunst bestaan sterke en minder sterke praktijken. Ook valt een voorstelling soms op een bepaalde locatie minder sterk uit dan elders. De kwaliteit van de kunstenaars en de beperkingen van de context beïnvloeden de kwaliteit, maar er speelt meer. Zoals Matarasso voor de Engelse cultuursector beschreef is 'niet kwalitatief hoogstaand genoeg' een gebruikelijke reactie van de gevestigde kunstsector op nieuwe ontwikkelingen of beleidseisen: het willen bewaken van de artistieke kwaliteit is een eufemisme voor niet willen meegaan in de verandering. In Nederland zagen we deze reactie bijvoorbeeld op het diversiteitsbeleid van staatssecretaris van Cultuur Rick van der Ploeg rond de eeuwwisseling. In tijden van financiële overvloed is het bovendien als kunstsector makkelijker om gastvrij te zijn, maar momenteel betekent elke nieuwkomer in een cultuurplan of fondsenprogramma dat een andere cultuurinstelling moet wijken. Zelfverdediging lijkt dan al snel een goede strategie.

Als een participatieve kunstpraktijk eenmaal het stempel 'het kan artistiek sterker' heeft, komt het daar niet snel van af. Dat blijft echoën tussen betrokken beleidsmakers, financiers en collega-organisaties in de kunstsector. In interviews met vertegenwoordigers hiervan vielen hiaten op in hun kennis over individuele participatieve kunstorganisaties: niet alle voorstellingen worden bezocht waardoor de laatste stand van de artistieke ontwikkeling niet bekend is en er ontbreekt zicht op hoe de breedte van een participatieve kunstpraktijk – alle lokale, nationale en internationale projecten die ze opzetten – de artistieke kwaliteit een impuls geeft. Deze inspanning mag je in elk geval van financiers (overheden en fondsen) verwachten. Omgekeerd ligt er voor de participatieve kunstpraktijken de dringende taak hun artistieke praktijk helderder te documenteren, maar vooral om hun eigen artistieke criteria te ontwikkelen en te communiceren.

Ook in het kunstenvelddiscours geen erkenning van het volle potentieel

Naast het kunstdiscours over kunstproductie betreft het 'kunstenvelddiscours' alle functies die daarnaast vervuld moeten zijn in een gezonde culturele infrastructuur, zoals educatie, talentontwikkeling, participatie of publieksontwikkeling. In dit kunstenvelddiscours is er ook aandacht voor het vergroten van de spreiding, toegang en draagvlak voor de kunsten. Hoewel participatieve kunst aan al deze elementen raakt, is ook in dit discours de positie hiervan niet goed doordacht en wordt de kracht van participatieve kunst niet ten volle benut. Want naast een eigenstandige artistieke waarde in het kunstenveld heeft participatieve kunst een complementaire werking in de culturele infrastructuur. Door de werkwijze, manier van produceren en keuzen voor presentatielocaties – in het geval van MAP samengevat als 'interdisciplinaire locatietheaterprojecten vanuit het hart van de wijk' – zijn de deelnemers en bezoekers gemiddeld gezien niet gelijk aan de geijkte cultuurbezoeker in het centrum van de stad. Daarnaast beweegt een participatieve kunstorganisatie als MAP door de schotten van de 'culturele keten' heen om het kennismaken met en deelnemen aan de kunsten in verschillende richtingen mogelijk te maken. De rollen (publiek, deelnemer, maker) kunnen op verschillende momenten ingenomen worden en de betrokkenheid kan gedurende het proces transformeren. Langlopende participatieve kunstpraktijken kunnen ook een schakel zijn in de culturele infrastructuur, bijvoorbeeld in de keten van talentontwikkeling van de basis ('humuslaag') tot de top van de culturele hiërarchie. Ze kunnen fungeren als overgangsorganisaties waarnaar mensen kunnen doorstromen als ze op een andere dan de gebruikelijke wijze als talent de sector inkomen. Ook bieden ze de rest van het kunstenveld interessante inzichten in effectieve publieksontwikkeling, doordat diversiteit en 'marketing' simpelweg logische gevolgen zijn van hun filosofie en werkwijze. Door de manier waarop ze zich aan de samenleving binden, bereiken ze mensen van alle sociaaleconomische groepen en leeftijden en leveren ze

een andere aanwas aan talent (en publiek) dan reguliere structuren. Zo vergroten langlopende participatieve kunstinitiatieven als MAP en ZID de toegankelijkheid van de kunst en stimuleren zij wellicht en passant het cultureel bewustzijn en het draagvlak voor (publieke steun aan) de kunsten.

Participatieve kunstorganisaties kunnen dus zorgen voor dynamiek in de culturele keten en samenhang in de culturele infrastructuur, maar kunnen ook partner zijn van gevestigde kunst(educatie)-instellingen. Bijvoorbeeld als die zich meer aan hun omgeving willen binden, maar daar nog niet voldoende in slagen, kan de expertise van participatieve kunstenaars in het genereren van betrokkenheid en een divers bereik reden zijn om hen als samenwerkingspartner te benaderen.⁹ Participatieve kunstorganisaties zijn bedreven in de 'inclusieve benadering'. Voor ZID gaat het dan niet om het aantal mensen van 'niet-Nederlandse afkomst' op het toneel, kantoor of in de schoonmaak. Het gaat niet om mensen die daar normaliter niet komen als publiek naar de schouwburg te halen. Inclusiviteit spreekt voor ZID en de andere onderzochte praktijken uit de manier waarop een organisatie denkt dat ze georganiseerd moet zijn, wie er meebeslist over programmering of thema's van producties, wie betrokken moet worden, enzovoort. De inclusieve benadering betekent ook het aantrekken van en werken met onder andere mensen met en zonder ervaring met het maken van kunst, mensen die hoog en minder hoog zijn opgeleid, en mensen die wel en niet kwetsbaar zijn. Niet omdat het moet, niet omdat het beleid inclusiviteit voorschrijft, maar omdat het de realiteit is in de samenleving.

Uit de onderzoeken naar MAP, ZID en MusicGenerations blijkt aan de ene kant enthousiasme onder vertegenwoordigers van cultuurinstellingen, gemeenten en fondsen over de samenwerking tussen participatieve kunstpraktijken en instellingen uit de culturele basisinfrastructuur (BIS) en over doorstroming van spelers tussen culturele organisaties. Aan de andere kant is er soms achterdocht over de motivatie: 'Die BIS-instelling zal wel met ons willen

werken omdat ze moeten van hun subsidiënten!’ Of geslotenheid bij cultuurinstellingen waar participatieve kunstpraktijken zelf aankloppen: ‘We hebben vorige jaar al wat voor vluchtelingen gedaan.’ In tegenstelling tot de kruisbestuiving tussen de gevestigde professionele kunst en de community art, zoals Hoofdstuk 1 schetste voor verschillende internationale community-theaterpraktijken, is de gedachte van partnerschap in de Nederlandse cultuursector nog niet wijdverbreid.¹⁰ MusicGenerations ervaart dat het succes van het werken op een locatie te vaak afhangt van gedreven individuen binnen de samenwerkende organisaties. Het individu, niet de organisatie, deelt de filosofie van wederkerigheid in samenwerking en kennisdeling. De samenwerking gaat goed, ondanks beperkingen in tijd en middelen, als er sprake is van artistiek-cultureel verwantschap en de inzet gelijkwaardig partnerschap en wederzijdse versterking is.

Participatieve kunstpraktijken worden vaak hoofdzakelijk gelezen als sociale wijkprojecten, maar ze zijn meer dan dat. Naast kunstpraktijken met kunstproducties, kunnen ze een versterkende werking hebben voor het kunstenveld en begrepen worden als complementair aan bijvoorbeeld het aanbod van centra voor de kunsten of (jeugd)theaterscholen. In de praktijk schuurt het omdat de erkenning voor deze complementaire werking er niet in voldoende mate is, participatieve kunstpraktijken niet naadloos in de bestaande kaders van het kunstenvelddiscours passen – zoals voor talentontwikkeling¹¹ – en de samenwerking slechts gedeeltelijk op gang komt. Naast een bredere uitwisseling in het kunstenveld over deze kant van participatieve kunst, zouden participatieve kunstenaars zich nadrukkelijker als avant-garde kunnen ontwikkelen om ook bij te dragen aan een herziening van dit veld en aan het herdenken van wat kunst vandaag de dag kan zijn.

Een kort lokaal institutioneel geheugen

Participatieve kunstenaars werken vaak samen met plaatselijke overheden en instanties in de wijk. Sommige medewerkers van de

lokale overheid zijn sterke partners, bereid om zich in vele bochten te wringen om participatieve kunstprojecten te helpen verwezenlijken. Maar het schuurt ook. Intersectorale participatieve kunstpraktijken lopen vast in de sectorale indeling van overheidsprogramma's. En valt die ene enthousiaste medewerker weg, dan valt vaak ook het intern geheugen en/of de wil om de participatieve kunstpraktijk voor te zetten weg binnen de betreffende afdeling van de lokale overheid of welzijnsorganisatie. Hierin schuilt een van de grote dilemma's. Het vele werk dat verricht wordt is onbekend, de uitkomst nog minder en het inkomen vaak vrijwel nihil. Het onderliggend belang is echter groot. Deze disbalans is daarbij vaak permanent.

Juist omdat participatieve kunstpraktijken vaak niet in de gebruikelijke kaders passen, is dit institutionele langetermijngeheugen essentieel. Neem het punt van continuïteit. MAP hoort vaak van de lokale overheid dat ze niet in staat zouden zijn om continuïteit te bieden, door het stadsdeel begrepen als wekelijks terugkerende lessen of inloopuren voor specifieke doelgroepen. Maar wat is continuïteit? De kunstenaars van MAP maken programma's waarvan ze denken dat die op dat moment urgent zijn en waarmee ze sinds 2010 een vast gezicht en aanspreekpunt in de wijk zijn. Dat is ongelooflijk lang vergeleken met de gemiddelde tijd dat jongerenwerkers zich aan een wijk mogen committeren voordat ze verplaatst of ontslagen worden. Ook buiten kunstprojecten om steken de kunstenaars veel eigen uren in hun contacten in de wijk en vormen ze een continue factor in lokale netwerken op verschillende niveaus. MAP biedt dus continuïteit doordat hun afzonderlijke programma's op elkaar aansluiten, vaak een spin-off in andere activiteiten krijgen, door hun betrokkenheid bij programma's van andere lokale partijen en door hun langdurige relatie met een netwerk van bewoners, instellingen en organisaties in de wijk. Maar het institutioneel geheugen met betrekking tot dit soort continuïteit, ontstaat maar niet bij lokale partners. In aanvraagformulieren of door aanvullende vragen van (steeds weer nieuwe) stadsdeelmede-

werkers, moet bijvoorbeeld telkens weer uitgelegd worden hoe mensen uit de buurt bij de projecten worden betrokken. Soms hebben deze medewerkers er geen idee van dat met vergelijkbare initiatieven in een nabijgelegen buurt andere afspraken zijn gemaakt. Het verloop maakt de toch al helse klus van relatiebeheer voor de vaak kleine participatieve kunstorganisaties met een intersectorale werking nog helser: het onderhouden van zakelijke relaties met ambtenaren op meerdere plekken in het culturele en sociale domein op lokaal niveau en dat van het centrale stadsbestuur kost buitensporig veel tijd.

Doelgroep-denken

Claire Bishop merkt in haar beschrijving van het werk van SI, GRAV en Lebel op dat geen van deze collectieve inspanningen nadrukkelijk aandacht besteedde aan *wie* het publiek zou moeten zijn, terwijl de huidige participatieve kunst zo nadrukkelijk gericht is op achtergestelde of marginale groepen in de samenleving.¹² Met participatie als 'buzzword' in het sociale insluitingsdiscours zou, in de Angelsaksische context, participatie feitelijk 'het effectief verwijderen van storende elementen' zijn gaan betekenen en deelname aan de maatschappij zijn gelijkgeschakeld aan het hebben van werk en inkomen (zelfredzaamheid). In de Nederlandse context komen we de zelfredzaamheid ook tegen en ligt bij cultuurparticipatie de nadruk daarnaast sterk op ouderen, jongeren, of mensen met een beperking, en het doel op het vlak van zorg, welzijn, of cohesie. Voor beide contexten geldt de conclusie die Bishop eraan verbindt: zelfredzaamheid of zorg betreft een heel andere functie dan de zelfrealisatie en collectieve actie waar participatie in de participatieve kunst voor staat.¹³ Dat maakt het doelgroep-denken in alle contexten problematisch, evenals het extern bepalen door kunstenaar en/of curator van welk onderscheidend kenmerk bepaalt wie de deelnemers en daarmee de 'community' van een bepaald project zijn, zoals Hoofdstuk 3 verder uitwerkt.

Een medewerker van Internationaal Theater Amsterdam (ITA) zei eens tegen mij: 'Doelgroeptheater mag voor ons nooit een opdracht zijn.' Nog afgezien van het feit dat ITA een duidelijke doelgroep ('cultuurminnaars') bedient, is het vooral de vraag waarom dat voor andere cultuurorganisaties wel een opdracht zou zijn. MAP, ZID, en MusicGenerations kiezen expliciet voor een inclusieve benadering. Door niet doelgroepen en hun problematiek (armoede, sociale uitsluiting, etc.) als vertrekpunt te nemen, schuren de aanvragen van deze participatieve kunstpraktijken met de programma's van de fondsen. Zoals gezegd, maken publieke en private fondsen door de krimpende budgetten scherpere keuzes voor welke 'kwetsbare' doelgroep ze hun middelen inzetten. Hierdoor ontstaan er gekunstelde aanvragen, waaruit dan moet blijken dat de participatieve kunstprojecten óók de door het fonds beoogde kwetsbare mensen bereiken, maar als onderdeel van een breder kunstproject. Gedwongen in te zetten op problematiek, ligt het voor de hand deze participatieve kunstpraktijken vervolgens af te rekenen op hun vermogen de problematiek op te lossen. Het doelgroep-denken schuurt niet alleen praktisch, het signaleert ook een fundamenteel verschil in visie op hoe je burgers benadert. MAP onderzoekt in haar artistieke praktijk wat participatie allemaal kan zijn, maar wil haar projecten niet starten vanuit kwetsbaarheid en ervaart ook dat 'kwetsbaren' helemaal geen zin hebben in een project speciaal voor kwetsbaren. MusicGenerations leerde uit hun werk met vluchtelingen, dat zij zich in een kwetsbare groepspositie in de Nederlandse samenleving bevinden, maar als persoon vaak verre van kwetsbaar zijn (getalenteerd, gedreven, etc.). Deze groep als kwetsbaar bestempelen, is hen meteen op achterstand zetten in de voor hen nieuwe maatschappij. Programma's voor 'kwetsbare mensen' rieken bovendien al snel naar programma's voor 'artistiek minderbegeefde mensen' en dus met 'minder artistiek hoogstaande producten'. Dat werkt averechts. James Thompson stelt dat als iedereen in de samenleving – inclusief zichzelf – als wederzijds afhankelijk kan beschouwen, het niet langer nodig is om alleen bepaalde groe-

pen als kwetsbaar te bestempelen. Hij ziet dit als een urgente tegenhanger van de 'me first'-cultuur.¹⁴

(Stereo)typische verwachtingen

De dominante interpretatie van wie kwetsbaar is, en dus op wie de participatieve kunst zich moet richten, gaat gepaard met verwachtingen over hoe 'kwetsbaren' aan kunst willen deelnemen. Dat geldt voor professionals werkzaam in de culturele infrastructuur, bij overheden en in de sociale sector. James Thompson fileert meedogenloos dominante aannames over het soort kunst dat 'niet-westerse community's' zouden willen maken. We verwachten bijvoorbeeld van vluchtelingen voorstellingen over hun ingrijpende vluchtervaring en dat dit de traumaverwerking ten goede komt.¹⁵ Daarnaast wordt kunst vaak ingezet (gesubsidieerd) als instrument voor herinneren en om te gedenken wat een individu of groep is overkomen. Thompson wijst erop dat storytelling als specifieke kunstvorm vooral in Noord-Amerika en Noord-Europa veelvuldig wordt toegepast, terwijl in andere landen of culturen het niet vanzelfsprekend is dat men pijn of trauma via het verhaal te boven komt.¹⁶ Thompson maakt zich er hard voor dat mensen ook hun recht om te vergeten evenals hun recht op stilte kunnen claimen. Ze hebben recht de vorm en inhoud van het kunstwerk mee te bepalen (culturele democratie). Die vorm kan ook 'gewoon' een dans- of muziekproject zijn, uiting gevend aan de behoefte aan schoonheid, waardigheid, speelsheid of verzet tegen het lelijke van het leven in oorlog – zoals in het geval van MusicGenerations. Dwingende verwachtingen spelen ook elders in de kunsten, bijvoorbeeld wanneer van zwarte kunstenaars verwacht wordt dat ze 'urban art' maken of in hun werk identiteitsvraagstukken aanboren (ook wel de 'last van representatie' genoemd). Het punt dat Thompson en de onderzochte participatieve kunstpraktijken maken is dat beleidsmakers, commissieleden van fondsen, makers en publiek zich bewust dienen te zijn van hun dominante (westerse) perspectief. Ze dienen de eigen aannames goed tegen het licht te houden en hun oor te luisteren te

leggen bij de mensen in kwestie om na te gaan of de ideeën over wat voor een soort kunst er gemaakt gaat worden, overeenkomen.

Opleidingsinstituten

Matarasso beschrijft in zijn schets van de 'normalisering' van participatieve kunst in het Verenigd Koninkrijk verschillende opleidingen, netwerken en faciliteiten die deze kunstpraktijk helpen versterken. Een dergelijke infrastructuur is essentieel om de ontwikkeling, kwaliteit en kracht van een sector te waarborgen, en om kunstenaars op te leiden of bij te scholen. De participatieve kunst is hier geen uitzondering op. Ondanks de lange geschiedenis van het opbouwen van deze Britse infrastructuur, ziet Matarasso dat die sterker kan. In Nederland staat deze infrastructuur aan het begin van zijn ontwikkeling. De meeste kunstopleidingen zijn nog vooral gericht op het aanleren van de benodigde technieken voor de kunstproductie door het individu. Studenten hebben vaak slechts een beperkt politiek bewustzijn, dat vooral gebaseerd is op hun individuele status en identiteit. De geboden theorie wordt vaak instrumenteel ingezet om de eigen praktijk te onderbouwen, terwijl kunstopleidingen bij uitstek de plekken zijn om te experimenteren, bijvoorbeeld met andere vormen van collectief auteurschap. In relatie tot mede-kunststudenten, maar vooral in relatie tot het betrekken van niet-kunstenaars is de vraag: hoe kan auteurschap losser gehanteerd en breder geïnterpreteerd worden en wat betekent dat voor vormen van organisatie, die anders zijn dan een stichting of gezelschap? Kunstopleidingen zijn ook de plek waar (esthetische en ethische) criteria fundamenteeler onderzocht en uitgewerkt kunnen worden. En, uiteraard, zijn het de plekken waar vakkennis voorhanden moet zijn: waar kun je je bijvoorbeeld bekwamen als toneelschrijver voor participatief theater – dat lokaal krachtig is en kan toeren?¹⁷ Aan de inbedding van participatieve kunst in het kunstvakonderwijs en de bijkomende vragen wordt op verschillende plekken in het kunst-hbo gewerkt. Maar vooralsnog krijgt deze zoektocht vooral zijn beslag in een enkel minor-programma of als speci-

alisatie binnen een enkel master-programma.¹⁸ Van een structurele opname in het curriculum, laat staan van een doorlopende leerlijn, is nog geen sprake.

Het neoliberale tijdsgewricht

Kunstenaars als ondernemers en neoliberale subjecten

Ook de Nederlandse kunstsector (inclusief de participatieve kunst) opereert momenteel in een context waarin het neoliberale denken over kunst en participatie zijn weerslag in het cultuurbeleid heeft gekregen. De commodificatie van cultuur in creatieve-industriebeleid en citymarketing, de aanmoediging van sociale innovatie-initiatieven van burgers of groepen zzp'ers en de ontwikkelingen naar een participatiesamenleving hebben het beeld van de kunstenaar opnieuw ingekleurd: het zijn instrumenteel inzetbare, ondernemende neoliberale subjecten geworden. Veel onderzoekers zien de relatie tussen neoliberalisme en creatieve industrie- en/of kunstbeleid rond de eeuwwisseling voortkomen uit het beleid van de toenmalige Britse New Labour-regering en uit academische concepten zoals Joe Pine's beleveniseconomie en Richard Florida's creatieve klasse, die de link tussen economie en creativiteit legden.¹⁹ De schrijver en cultuursocioloog Sebastian Olma beschrijft de aantrekkelijkheid van de belofte, waar menig stadsbestuur of andere overheid dan ook voor viel: wanneer kunstenaars, designers en andere 'creatieven' – die bij uitstek vaardig zijn in het creëren *ex nihilo* – zichzelf opnieuw zouden uitvinden als creatieve ondernemers en aan hen een prominente economische positie kon worden toegeschreven (een eigen sector), zou de creatieve industrie als het ware uit het niets economische waarde genereren en de economie vlot-trekken.²⁰ Olma stelt dat de vermarkting van de cultuursector in het creatieve industriebeleid werd ingegeven door een liberaal geloof in de markt, evenals door de hoop dat het bij elkaar brengen van economie en kunst tot verrassende ontmoetingen en synergie

zou leiden. De kunstsector zou zo een sterkere economisch basis vergaren en de economie een positieve prikkel krijgen als gevolg van de onverwachte uitkomsten van de ontmoeting met artistieke creativiteit. Kunst werd al langer als katalysator in gentrificatieprocessen ingezet. Daarnaast wijst de Koreaans-Amerikaanse kunsthistorica Miwon Kwon op de toenemende coöptatie van kunstenaars in citymarketingagenda's, door de dubbele werking van het effect van plaats op het kunstwerk en dat van het werk op de plaats: de sociale, historische en geografische specificiteit geeft de kunstenaar de mogelijkheid een uniek, onherhaalbaar werk te maken, terwijl het kunstwerk wordt ingezet om het unieke van een plaats te promoten.²¹ Het gevolg van de dominante logica van de neoliberale instrumentalisering is, volgens Olma, dat we inmiddels nauwelijks nog in staat lijken om onderscheid te maken tussen kunst als kapitaal (markt) en kunst als waarde (publiek domein). Hij noemt het problematisch als kunstwerken – of delen van de kunstpraktijk die niet op de markt kunnen overleven – alleen nog als waardevol gezien worden indien ze nadrukkelijk sociale en politieke doelen dienen. Het gevaar is volgens Olma dat we gewend raken aan het idee dat kunst en cultuur gebruikt kunnen worden om allerlei problemen op te lossen, terwijl we vergeten dat deze zelf onze zorg nodig hebben, willen ze – óók als een op zichzelf staande, florerende sector – blijven bestaan.

De creatieve strategieën voor economische groei zijn weinig effectief gebleken. Het nu vrijwel mondiale fenomeen van het promoten van steden als 'creatieve ruimten' en van creativiteit als motor voor economische groei rust meer op beleidsdiscours dan op gedegen theorie of empirisch bewijs.²² Maar inmiddels worden kunstenaars gezien als 'instrumenteel inzetbare entrepreneurs' en bestempelen verschillende kunstenaars zichzelf (deels) als 'innovators', 'change-makers' of 'pioniers' die de wereld willen verbeteren.²³ Hun kunstpraktijken op basis van collectief werken, meewerken en samenwerken, vertonen volgens Maria Lind een duidelijke parallel met het

hedendaagse ideaal van ondernemerschap. Ze ziet participatieve kunst dan ook als indicatief voor zowel de 'sociale' als de '*collaboratieve*' wending in de kunst.²⁴ Ook Bishop analyseert hoe de participatieve kunst in de jaren '60 nog een radicale omwenteling van tastbare, draagbare kunst naar 'social agency' in de kunst beoogde, terwijl vanaf de jaren '90 ondernemerschap en interactievaardigheden centraal zijn komen te staan. Dergelijke persoonlijke kwaliteiten van de kunstenaar leken soms belangrijker dan de kwaliteiten om sterk visueel werk te maken of ideeën te produceren.²⁵ In deze kwaliteiten ligt de overlap tussen de culturele ondernemer en de 'sociale innovator', beiden begrepen als personen die creatieve actie ondernemen om een sociaal probleem op te lossen. De intentie om 'goed te doen' dient dus te worden vertaald naar actie – hier is een parallel te trekken met participatieve kunst²⁶: naar 'agency' van de 'veranderaar' én naar het vergroten van handlingskracht van de deelnemers aan de sociale of kunstinitiatieven. Dat worden de 'veranderaars' verondersteld te doen door gebruik te maken van hun flexibiliteit, behendigheid, creativiteit, open instelling, vindingrijkheid, alertheid op kansen, lef om risico te nemen, vermogen grenzen te verleggen en ingesleten gedrag- en denkpatronen los te wrikken, hun sterke geloof in de waarde die ze toevoegen en hun (retorisch) vermogen anderen te overtuigen dat actie nodig is.²⁷ Dergelijke interpretaties van culturele en sociale ondernemers resoneren bovendien met de neoliberale notie van de 'goede burger', die eveneens begrepen wordt als een proactief persoon die zich inzet ter verbetering van het welzijn van zichzelf en anderen.²⁸ Ook de neoliberale burger wordt geacht zelfredzaam, calculerend en flexibel te zijn, verantwoordelijkheid te nemen en zelf problemen op te lossen, sinds de invoering van New Labour's *Big Society* in het Verenigd Koninkrijk²⁹ en de 'participatiemaatschappij' in Nederland. Met andere woorden: sinds sociale innovatie voorgesteld wordt als de normatief goede manier om aan sociale uitdagingen tegemoet te komen en openbaar bestuur te transformeren.³⁰ Door de uitbreiding van het idee van wie er zoal

‘ondernemer’ kan zijn, is de ‘entrepreneur’ niet meer ‘een oprichter van een onderneming, maar een algemeen idee over hoe organisaties en individuen dingen voor elkaar moeten krijgen’.³¹ Olma wijst op abstracter niveau naar het gevaar dat in een dergelijk ogenschijnlijk onschuldig concept van innovatie schuilt: doordat de kleine, particuliere initiatieven gegeven hun omvang en positie niet in staat zijn werkelijke veranderingen te bewerkstellingen, lopen we het risico dat ze slechts het sociale en mogelijk politiek activisme normaliseren als ‘puur gebaar’, als symboolpolitiek.³² Concreet heeft dit de al precaire positie van kunstenaars verslechterd: waren ze voor de bezuinigingen van 2013 in dienst (van bijvoorbeeld een centrum voor de kunsten), werden ze daarna als zzp’er ingehuurd, worden ze nu vaak geacht hun werk als vrijwilliger te doen. Want als alle burgers zich actief maar onbetaald voor wijk en medemens moeten inzetten, waarom zou de kunstenaar daar dan voor betaald krijgen in de participatiemaatschappij? Het werk – het veroorzaken van sociaal en artistiek hoogwaardige participatieve kunst – is een beroep en zou als zodanig erkend en gehonoreerd moeten worden. Een ander gevolg, zo geven verschillende onderzoeken aan, is de schuring tussen de structurele transformaties (het samenvloeien van neoliberaal subject, actief burger en cultureel entrepreneur) en hoe de kunstenaar zichzelf en zijn/haar werk begrijpt.³³ Gegeven de schuring tussen institutionele intenties en die van kunstenaars is het niet vreemd dat er momenteel veel nagedacht wordt over hoe kunst ook sociaal kan zijn, en wat autonomie in de kunst vandaag de dag betekent.

Onrealistische doelen en verwachtingen

De geschetste ontwikkelingen hebben niet alleen geleid tot instrumentalisering van participatieve kunst voor (sociale of economische) beleidsdoelen, maar er ook voor gezorgd dat deze doelen overmoedig worden geformuleerd. Beleidsmakers, opdrachtgevers en participatief kunstenaars koesteren vaak hoge verwachtingen over de ‘opbrengst’ van participatieve kunst. Ook hier is de parallel

zichtbaar met sociale innovatiepraktijken waarin de pijlen eveneens vaak op een onrealistisch schaalniveau worden gericht en de kansen op verandering worden overschat. Voor zover er uit onderzoek positieve effecten van participatieve kunst blijken, manifesteren die zich voornamelijk in individuele deelnemers aan participatieve kunst of in groepen op lokaal niveau. Maar 'transfer'³⁴ is niet gegarandeerd, waardoor verandering in een individu niet per definitie tot sociale verandering leidt. Omgekeerd is de vraag of verandering in het individu kan voortbestaan als de omstandigheden die de verandering noodzakelijk maakten, niet mee-veranderen. Zonder aandacht voor de structurele omstandigheden, en dus zonder systeemverandering, verbetert men de wereld niet. De kritiek op veel te grote beloften (sociale verandering, innovatie, bijdragen aan een betere wereld) lijkt me terecht en enige nuchterheid is vereist. Ook Cohen-Cruz ziet een bescheidener, maar in haar ogen wel degelijk significant vermogen van participatieve kunst om iets te bewegen. De voorbeelden in haar boek dragen niet meteen een deeloplossing aan voor een probleem dat boven de macht van een individueel kunstinitiatief uitstijgt, maar kiezen eerder voor een variatie op Brechts *Lehrstücke* of Boals educatief-pedagogisch theater. Daarin is de eerste stap het leren begrijpen van de eigen positie, de bredere omgeving en de machtsverhoudingen daarin, en de tweede stap het publiek laten leren.

Overspannen verwachtingen zijn er eveneens onder onderzoekers naar participatieve kunst. Een voorbeeld vormt de Amerikaanse kunstwetenschapper Carolina Blatt-Gross, die in een artikel over community art in het onderwijs de relatie legt tussen vervreemding als gevolg van de teloorgang van het gemeenschapsgevoel en de toename van geweld op scholen in de VS. Als daarin de oorzaak schuilt, schrijft ze, dan kan het antwoord gevonden worden 'in het herstellen van de gemeenschap die ons verbindt, en kan de oplossing in het klaslokaal beginnen'. In haar artikel zet ze community art neer als een grootschalige, collaboratieve en publieke inspanning en 'een mogelijke manier om die betere toekomst te

bereiken'.³⁵ Waar het wringt, is dat dergelijke analyses door kunstenaars en academici te beperkt zijn. Want hoe zit het naast verlies van een gevoel van gemeenschappelijkheid, om bij dit voorbeeld te blijven, met de invloed van sociale media op het gevoel van vervreemding en van de liberale omgang met wapenbezit op het geweld op scholen? Dat het herstel van veiligheid op Amerikaanse scholen óók iets met een gemeenschapsgevoel te doen heeft, mag duidelijk zijn, en dat een gezamenlijk kunstproject daar mede een impuls aan kan geven ook, maar een echte oplossing zal er pas komen nadat meerdere factoren op verschillende terreinen en politieke schaalniveaus veranderen. Al starten (ook Nederlandse) participatieve kunstenaars en onderzoekers meestal wel met (voor)onderzoek in de directe omgeving van het project, grotere verbanden worden vaak over het hoofd gezien. Naast nuchterheid en bescheidenheid met betrekking tot de bijdrage die participatieve kunst kan leveren, is dus ook bredere reflectie gevraagd op het micro-, meso- en macroniveau van de context waarin het werk plaatsvindt. Een les, zoals Hoofdstuk 1 aangaf, die ook verschillende internationale theaterpraktijken in hun inmiddels lange bestaan hebben geleerd.

Hyperinstrumentele benadering en impactcircus

Vanaf de doorbraak van participatieve kunst in Nederland wordt het sociale aspect in toenemende mate hyper-doelmatig toegepast. We zijn in rap tempo gegaan van de goede bedoelingen in 'ontmoetingskunst', via oplossingen bieden op een aantal deelterreinen à la Cultuur Nieuwe Stijl, naar 'zonder social design en ontwerpend onderzoek geen toekomst'.³⁶ Ook de teneur in het cultuurbeleid veranderde in diezelfde periode van het 'samenbindende vermogen van cultuur' en 'de grote waarde van cultuur voor de maatschappij' naar 'samenwerking met andere sectoren'.³⁷ Onder invloed van de neoliberale toonzetting en de Nederlandse voorliefde voor weinig politiek engagement in de kunst, is er een praktisch, oplossingsgericht participatief kunstveld ontstaan dat

meebeweegt op de golven van de beleidsagenda's waarin thema's als sociale cohesie, duurzaamheid, het opnemen van vluchtelingen en de zorg elkaar opvolgden. Tegelijkertijd heeft de pragmatische, institutionele invulling van participatieve kunst (kunst als middel) een 'impactcircus' gegenereerd: concrete opbrengsten moeten aantoonbaar en meetbaar zijn zodat de overheid 'evidence based'-beleid kan voeren en cultuurfondsen hun steun aan participatieve kunstorganisaties kunnen legitimeren.

Zo kon de rare situatie ontstaan waarin aan de ene kant de (participatieve) kunst in toenemende mate gedwongen wordt om haar sociale opbrengst hard te maken, terwijl aan de andere kant de onderzoeksresultaten maar geen effect lijken te hebben op beeld- of beleidsvorming ten aanzien van de participatieve kunst en de structurele inbedding daarvan in de kunstsector. De internationale, wetenschappelijke bewijsvoering in ogenschouw nemend, lijken er in elk geval twee sociale terreinen te zijn waarop een 'soft impact' zichtbaar wordt: het stimuleren van intra-groep relaties (interactie tussen mensen die elkaar spontaan niet snel zouden ontmoeten)³⁸ en de empowerment van individuen of groepen³⁹, ook al is hierover de discussie nog niet uitgewoed.⁴⁰ Matarasso beschrijft hoe het lot van een uitblijvend effect van de onderzoeksresultaten op de beeld- of beleidsvorming ten aanzien van de participatieve kunst, de Britse participatieve kunstsector al in de jaren '90 trof.⁴¹ In die periode kwam er met de genoemde extra middelen voor de kunst ook meer vraag naar onderzoek naar de sociale impact van participatie in de kunst. Hij verwijst onder andere naar het, vaak verguisde, onderzoeksrapport *Use or Ornament?* dat hij met twintig onderzoekers op basis van hun 'mixed-methods'-onderzoek in 1997 presenteerde. Het rapport laat onder meer zien dat de onderzochte cultuurparticipatie aantoonbaar een sociale opbrengst heeft, dat de participatieve ervaring uniek en significant is, maar dat de sociale impact complex is en niet per definitie alleen een positieve kant heeft. Het rapport biedt een constructieve, overwegend positieve maar ook kritische basis voor het uitbouwen

van de steun voor participatieve kunst. Er spreekt echter teleurstelling uit Matarasso's beschrijving van de reacties op dit rapport. Een debat over de artistieke, filosofische of politieke kant van participatieve kunst, evenals cruciale vragen over hoe en waarom kunstparticipatie mensen raakt en wat dit betekent voor beleid en praktijk, bleven uit. In plaats daarvan kwam er kritiek die niet aantoonde dat de uitkomsten fout waren, maar vraagtekens zette bij hoe ze in de onderzoeken geproduceerd waren. In de kritiek op de onderzoeksmethodiek werden maatstaven uit de natuurwetenschappen (nulmeting, controlegroepen, impact) toegepast op *kunst* zonder de vraag te stellen of dat valide was. Bovendien toonden criticiasters weinig (zelf)reflectie op hoe zij zelf hun onderzoeken uitvoeren, vanuit welke theoretische invalshoek en referentiekader. Net als het spelen van de kwaliteitskaart om participatieve kunst niet als kunst te hoeven accepteren, leest Matarasso deze reactie vooral als een manier om de sociale opbrengst van de participatieve kunstpraktijk niet te hoeven accepteren.

Matarasso's teleurstelling is herkenbaar. Ook in Nederland rekent men kwalitatief sociologisch onderzoek naar participatieve kunst – inclusief onderzoek van mijn hand – vaak af op basis van kwantitatieve onderzoeksmaatstaven, zet men het eigen onderzoek er positiever tegenover en pleit men voor 'dubbelblind, longitudinaal en multidisciplinair onderzoek' zonder daar zelf in bevredigende mate aan bij te (kunnen) dragen of samenwerking toe te zoeken.⁴² Ik ben het ermee eens dat er – ook door mij – soms te generoos gegeneraliseerd is op basis van positieve resultaten op microniveau (de casus van één specifiek participatief kunstproject). Of effecten op individueel niveau te enthousiast geëxtrapoleerd zijn naar die op collectief niveau (van versterkte persoonlijke capaciteiten naar maatschappelijke opbrengst). In plaats van mijn of anderen onderzoek te verdedigen, denk ik dat het belangrijker is om hier twee andere punten te maken. Als collega-onderzoekers, vanuit verschillende disciplines, maar met een warm hart voor participatieve kunst, elkaar al niet weten te vinden omdat het 'weten-

schappelijk steekspel' de boventoon voert, dan mag het niet verbazen dat professionals uit de culturele infrastructuur de onderzoeksrapporten en resultaten niet oppakken. Een tweede, belangrijker punt is dat het de gebrekkige onderzoekinfrastructuur blootlegt die er in Nederland bestaat op het vlak van de relatie tussen kunstparticipatie en sociale impact. Terwijl er in andere landen langlopende onderzoeksprogramma's bestaan,⁴³ wordt hier de bulk van het empirisch onderzoek verricht door (kleine) private onderzoeksbureaus in opdracht van community art-organisaties, hun financiers en/of betrokken overheden, met alle beperkingen van dien. Deze onderzoekers draaien in een vergelijkbare, deels overlappende, projecten-carrousel mee met de participatieve kunstenaars van wie ze de praktijken onderzoeken. Nodig zijn structurele onafhankelijke onderzoeksprogramma's waarin tijd en ruimte is voor de conceptualisering van 'kunstparticipatie' en van de verschillende sociale opbrengsten (zoals empowerment of gemeenschapsontwikkeling), voor de kritische reflectie op en theoretisering van het verband tussen kunstparticipatie en de sociale concepten en voor vernieuwing in de onderzoeksmethodologie en -instrumenten.⁴⁴ De basis van zulke programma's dient een breed gevoerde, fundamentele discussie te zijn over de wenselijkheid van impactmetingen en over wanneer een verband – als er dan toch gemeten wordt – bewezen geacht mag worden, gegeven het feit dat het slechts een bescheiden culturele prikkel in een complexe sociale werkelijkheid betreft.

Wat leren we hiervan?

Moeilijke omstandigheden

Net als in het Verenigd Koninkrijk gaat het ook in de Nederlandse context bij participatieve kunst om het maken van kunst onder moeilijke omstandigheden. In de intersectoraliteit, multidisciplinariteit en 'multifunctionaliteit' ligt de kracht van participatieve kunst, maar daar ligt ook de kwetsbaarheid, zolang de kaders van

de culturele infrastructuur, lokale overheden en fondsen zo scherp sectoraal of doelgroepgericht afgebakend blijven als ze nu zijn. Participatieve kunst kan zich niet goed ontwikkelen zolang de oneigenlijke tegenstellingen tussen het kunstenaars- en deelnemersperspectief en tussen artistiek en sociaal gevoed blijven en de speelruimte zo sterk instrumenteel ingevuld blijft. Daarnaast is duidelijk geworden dat de *inrichting* van de culturele infrastructuur weinig ruimte laat voor participatieve kunst. Ook in het kunstenvelddiscours over participatie, educatie en toegang tot kunst, past participatieve kunst niet in de gangbare kaders. Participatieve kunstorganisaties beschikken over complementaire expertise in de kunstsector, op het vlak van kunstproductie en participatie, maar zitten in een positie van weinig macht, een oneerlijke concurrentiepositie, en een continue overlevingsmodus. Ook participatieve kunstpraktijken hebben duurzame ambities. Ze willen niet zozeer hun organisatie in omvang laten groeien, maar continuïteit in hun programma's en samenwerkingsrelaties kunnen bieden. Naast het handelen vanuit eventuele beperkingen die voortkomen uit het werken met niet-professionele kunstenaars, is de kunst van participatieve kunst dus ook het handelen vanuit de beperkingen van de context. Er zijn positieve bewegingen in de kunstsector te onderscheiden, maar we zijn nog ver verwijderd van een structurele inbedding van deze kunstpraktijken op basis van hun eigen merites in de culturele infrastructuur en van een goed begrip van de kansen en beperkingen die met deze praktijk verbonden zijn.

Acceptatie van het democratisch kunstbegrip als ultieme vorm van inclusiviteit

Idealiter is er voor een brede variatie aan kunstpraktijken en verschillende kunstbegrippen ruimte in de gesubsidieerde kunstsector. Dat is voor participatieve kunst in de Nederlandse kunstsector momenteel niet structureel het geval. Ook zijn we in Nederland niet gewend publieke steun aan participatie, laat staan aan kunstpro-

ductie, te legitimeren op grond van culturele democratie. Internationaal heeft community art vanaf het begin gestreden tegen de dominantie van het als universeel en objectief beschouwde verlichte of puristische kunstbegrip. Daarmee vormt de erkenning van participatieve kunst als de kunstproductie van *professionele* kunstenaars en van de waarde van culturele democratie (het recht van burgers om als niet-professionele kunstenaars kunst te maken zoals zij dat willen), met als gevolg het ruimte maken voor het democratische kunstbegrip, een ultieme vorm van inclusiviteit in de gesubsidieerde kunstsector.

Er is momenteel een beweging gaande in de kunstinfrastructuur waarin er een besef ontstaat dat enige democratisering nodig is, zoals is terug te zien in het cultuurbeleid gericht op inclusiviteit en nieuwe makers. Onder invloed van het neoliberale cultuurbeleid (gestoeld op ondernemerschap en effectiviteitsdenken) is er ook in de bredere publieke kunstsector een ontwikkeling waarneembaar naar het maken van bijvoorbeeld theaterstukken met 'gewone mensen' of rondom thema's als de opvang van vluchtelingen. Gevestigde instellingen en gezelschappen worden gevraagd te doen wat participatieve kunstenaars al jaren doen. Maar al vervaagt een van de onderscheidende elementen van de participatieve kunst nu er door een toenemend aantal reguliere kunstorganisaties en gezelschappen werk met niet-kunstenaars wordt gemaakt, kritiek op de sociale en participatieve elementen in deze kunstpraktijken blijven in het bijzonder op de participatieve kunst gericht. Het zou de kunstcritici sieren als ze uitgebreider zouden nadenken over de mate waarin 'hedendaagse kunstuitingen met een participatief element' van participatie kunst weten te maken, en over in hoeverre die kunst wel transformatief of subversief is. De 'normalisering' maakt tegelijkertijd de vraag naar duidelijke eigen esthetische criteria en een toepasbaar duidings- en beoordelingskader met betrekking tot werk vanuit een democratisch kunstbegrip, des te dringender.

Wat gelijkwaardige ontwikkelingskansen en inclusiviteit zoal vragen

Gevraagd is een bevrijding van participatieve kunst uit de instrumentele klauwen, zodat niet opdrachtgevers of financiers, maar kunstenaars en participanten samen beslissen waar het werk over moet gaan en op welke manier. Het vraagt besef in de culturele infrastructuur en daarbuiten dat hoe instrumenteler de praktijk wordt ingekapseld, hoe meer de politiek-activistische ader wordt dichtgedrukt. Het vereist beter kijken naar en ruimte maken voor de ware intenties van participatieve kunstenaars. En het besef dat de kracht van participatieve kunst, onder andere gelegen in de intersectoraliteit, multidisciplinariteit en 'multifunctionaliteit' (productie, presentatie, ontwikkeling, toegang, educatie, participatie, etc.), beter tot uiting kan komen als de culturele infrastructuur, lokale overheden en fondsen hun sectoraal of doelgroepgericht beleid en overige gangbare kaders soepeler toepassen en een minder rigide scheiding in de infrastructuur tussen kunstproductie en kunstparticipatie hanteren. Er zou een levendiger debat mogen ontstaan over hoe participatieve kunstorganisaties – vaak kleine, wendbare organisaties, die de inclusieve benadering goed in de vingers hebben – niet alleen een complementaire, maar ook verbindende rol kunnen spelen en wellicht zelfs een schakel tot 'vernieuwing' van het dominante kunstenveld kunnen zijn.

Naast ruimte inrichten voor participatieve kunst in het bredere kunstenveld, gaat het ook om het maken van mentale ruimte. Dit betreft bewustzijn van de eigen 'situatedness' en het accepteren van het democratisch kunstbegrip, zoals Hoofdstuk 1 toonde, maar ook erkenning, vertrouwen en een andere vorm van evaluatie.⁴⁵ Bijvoorbeeld de *erkenning* dat participatieve kunstorganisaties veel werk in intensieve processen verzetten met veel minder steun dan andere organisaties in de publiek gesubsidieerde kunstsector. En de erkenning dat de 'democratisering' zal stokken als er geen structurele verandering plaatsvindt in hoe participatieve kunst wordt gesteund. De consequentie hiervan is ook concreet ruimte maken in

beleid, fondsen en middelen. Participatieve kunstenaars kunnen met toewijding en verbeeldingskracht veel doen, maar de kwaliteit van hun werk kan niet los worden gezien van het beschikbaar zijn van materiaal, apparatuur, faciliteiten, training, tijd en middelen. Daarnaast is *vertrouwen* nodig. Als een in het reguliere kunstenveld erkende curator of choreograaf bij een cultuurfonds aanklopt bestaat er a priori gedeeld vertrouwen in de intrinsieke waarde van hedendaagse kunst of dans en wordt hun oordeel over creatieve keuzen vertrouwd. Volgens Matarasso kunnen participatieve kunstenaars daarentegen zelden op een gelijkwaardige bejegening rekenen en stuiten ze op hardnekkig wantrouwen ten opzichte van de intrinsieke waarde van hun kunst. Omdat fondsen- en beleidsmedewerkers een gebrek aan directe ervaring en kennis van dit veld hebben, vragen zij vooraf garanties door de (sociale) waarde te laten evalueren. Participatieve kunstenaars moeten erop kunnen vertrouwen dat fondsen- en beleidsmedewerkers die inderdaad weinig directe ervaring met en kennis van dit veld hebben, zich op dit vlak informeren en bijspijkeren. *Evaluatie* in de vorm van *reflectie* van participatieve kunstenaars op hun werk is belangrijk, maar het is onnodig ieder individueel participatief project te evalueren. Impactmetingen zijn het gevolg van de misvatting dat participatieve kunst 'eenduidig, meetbaar nut' heeft, waarbij er een direct verband tussen oorzaak en gevolg verondersteld wordt. Om de participatieve kunst bewegelijk en effectief te houden is daarentegen juist ruimte en aandacht nodig voor het informele, voor vrijheid binnen ontwikkeling, voor het onvoorspelbare van creatieve processen en voor erkenning van onzekerheden en bescheiden verwachtingen. Evaluatie-inspanningen in opdracht van overheden of fondsen dienen daarom bij voorkeur beleidsgericht te zijn: de vergaarde, relevante kennis verschaft dan een solide basis voor hun toekomstige besluiten met betrekking tot de ondersteuning van het (participatieve) kunstenveld.

Gevraagd is ook professionele ontwikkeling gesteund door opleidingen en onderzoek

Op het moment dat er middelen en steun voor en vertrouwen in participatieve kunst bestaan, kan de zwakte van de praktijk – de professionele ontwikkeling – bij de horens genomen worden. Als dit volgens Matarasso en Bishop al geldt voor de Britse context met zijn lange traditie van participatieve kunst, dan geldt het zeker voor de Nederlandse context, waarin participatieve kunst nog niet structureel is ingebed in curricula van kunstvakopleidingen en in academische onderzoeksprogramma's. Nodig zijn de uitbreiding en versterking van de mogelijkheden voor opleiding, training en nascholing van kunstenaars in de participatieve kunst. Hierbij zijn bovendien goede voorbeelden gevraagd die een ander toekomstperspectief kunnen geven, een dat breder is dan hoofdzakelijk gericht op individuele kunstproductie. Daarnaast vereist de professionele ontwikkeling van participatieve kunst en het genereren van eerlijke ontwikkelingskansen daarvoor steun van gedegen onderzoek. Er is er weliswaar veel geschreven over bijvoorbeeld de Britse community art, maar toch merkt Bishop op dat er weinig academische teksten zijn, er weinig theorievorming is en de beschikbare teksten en rapporten vaak weinig kritisch zijn.⁴⁶ Vaak worden de kunsten in academische onderzoeksprogramma's ingezet als een illustratie in vorm en handeling van de geponeerde veronderstellingen, of omgekeerd, laten kunstenaars zich 'verklaren' door academici. Dit hoofdstuk pleit daarentegen voor de ontwikkeling van een gefundeerde basis onder participatieve kunst vanuit structureel, consistent en kritisch-constructief theoretisch en empirisch onderzoek.

III. Onderhandelen over de beperkingen: in dialoog met de gebruikelijke kritiek op participatieve kunst

Inleiding

Het voorgaande hoofdstuk liet zien dat participatieve kunst genoodzaakt is te handelen binnen de beperkte speelruimte, zoals die wordt bepaald door de verwachtingen, waarden, voorwaarden en voorkeuren van de culturele en sociale institutionele en financiële context. Naast de aan haar toegewezen positie in de kunstsector, is een aanvullende beperking dat participatieve kunst doelwit is van 'een continue strijd' in zowel het academische debat als het kunstdiscours.¹ Deze kunstpraktijk wordt omringd met kritiek en vele vragen: Hoe verhouden effectiviteit en pedagogie zich tot het symbolische, esthetische element van deze kunstvorm? Wanneer zet een kunstenaar het participatieve of sociale toch eigenlijk vooral ter bevordering van de eigen carrière in? Zijn participatieve kunstprojecten niet te veel (onbewust) doordrenkt van de heersende waarden, zodat ze kwetsbaar worden voor instrumentalisering door overheden of bedrijven, waardoor ze de bestaande orde alleen maar bevestigen? Dit hoofdstuk maakt een begin met het tegen elkaar afzetten van verschillende perspectieven op een aantal terugkerende punten van kritiek op participatieve kunst. Waar schieten de analyses van critici door, van (academische) kritische afstand naar het neerkijken op, of zelfs veroordelen van participatieve kunstpraktijken? Worden de momenten waarop het goed gaat en de (subversieve) kracht zichtbaar, als de beperkingen van de positie en context ingecalculeerd worden en er niet alleen maar gefocust wordt op de onvolkomenheden? Dit hoofdstuk werkt toe naar een evenwichtiger beeld op een aantal kritiekpunten: dat community art te vaak zou uitgaan van een essentialistisch, bevestigend en

plaatsgebonden begrip van gemeenschap, te veel gericht zou zijn op 'goed doen' waardoor zij steeds dreigt te worden ingezet voor het bereiken van neoliberale beleidsdoelen en een digestieve, consensusgerichte werking zou hebben.² Daarnaast ga ik in op de problematische ethiek van de participatieve kunstpraktijk.

Werkt participatieve kunst community-bevestigend?

Veel critici vallen over het 'community'-element van participatieve kunst. Alvorens de discussie met de kritiek aan te gaan, analyseer ik een aantal risico's die aan 'community' kleven aan de hand van het werk van Miwon Kwon.³ Zij concludeert dat de basis van het probleem het uitblijven van een goede analyse van het problematische karakter van het begrip community is. Niet alleen is het begrip verre van eenduidig. Met de Amerikaanse politieke wetenschapper Iris Marion Young wijst Kwon erop dat het ideaalbeeld van community er een is van verlangen naar relaties op basis van wederzijdse identificatie (herkenning) en sociale geborgenheid (geslotenheid). Misschien een verleidelijk beeld in een wereld vol vervreemding, onzekerheid en verdeeldheid. Maar, zegt Young, dat ideaal is onhoudbaar omdat het eenheid boven verschil stelt, nabijheid boven mediatie, en sympathie boven de grenzen aan iemands begrip van andermans standpunt. Het ideaal van bevestiging, geslotenheid en wederkerigheid betekent dat het begrip community ook uitsluiting van anderen inhoudt, waardoor de hang naar 'gedeelde identificatie' (homogeniteit) niets anders zou zijn dan dat wat aan etnisch chauvinisme en racisme ten grondslag ligt.

Daarnaast is er het risico op mogelijk beperkende identificatieprocessen in participatieve kunstprojecten. De kunstenaar en/of professionals uit de kunstinfrastructuur construeren een 'community' door mensen met een bepaald overeenkomstig kenmerk aan te wijzen als potentiële deelnemers – ze zijn bijvoorbeeld vrouw,

achtergesteld, of wonen in een bepaalde buurt. De eendimensionale identificatie negeert andere kenmerken van een persoon en overstemt verschillen binnen de 'community' die zowel belangrijker als interessanter kunnen zijn. Als de kunstprojecten vervolgens worden gepresenteerd als het tot uitdrukking brengen van de 'community-identiteit', dan verwordt de voor het project geconstrueerde identiteit tot een zelfbevestigende, gedeelde identiteit. De vraag is ook of identiteiten in groepen en individuen volledig gekend kunnen zijn en überhaupt wel aan anderen gepresenteerd kunnen worden. Problematisch wordt het ook als het presenteren van geconstrueerde identiteiten het onderscheid tussen de community en de rest van de maatschappij slechts onderstreept en 'community' synoniem wordt aan sociaal gemarginaliseerde en achtergestelde groepen.

Een ander, verwant risico is dat de bemiddelende kracht van culturele en andere institutionele kaders die de gemeenschappelijke identiteiten produceren, vaak niet zichtbaar is in de uiteindelijke kunstprojecten. Doordat community's extern geconstrueerd worden, kan ook de plank behoorlijk worden misgeslagen. Kwon geeft het voorbeeld van het beeldende kunstproject *Full Circle* (Suzanne Lacy, 1993), waarin rotsblokken in de openbare ruimte van Chicago werden geplaatst met op elk blok een plaquette die verwees naar een bepaalde vrouw uit Chicago. Comités van lokale vrouwen werden gevormd om vrouwen te nomineren, met als richtlijn dat het vrouwen moesten zijn die vanwege hun ondersteunende en opvoedende aard bijdroegen aan het corrigeren van onrechtvaardigheid en het promoten van gelijkwaardigheid. Dat is, zacht gezegd, een bedenkelijke manier om vrouwen te framen en bij te dragen aan emancipatie. Het ging mis, schrijft Kwon, omdat de curator en kunstenaar bepaalden wie de community was en welk kenmerk daarin doorslaggevend zou zijn. De vrouwen op de plaquettes noch die in de comités hadden hier een stem in.

Een ander punt van kritiek is dat participatieve kunst vaak niet voldoende verwijst naar structurele omstandigheden die de positie

van een community mede verklaren, doordat de community-identiteit en het persoonlijke verhaal (ervaring) als uitgangspunt fungeren. Als bijvoorbeeld structurele ongelijkheid, uitsluiting, armoede of werkloosheid in de gepresenteerde analyse in het artistiek eindproduct buiten beeld blijven, is de problematische conclusie al snel getrokken dat mensen de maatschappelijke positie krijgen die zij op grond van hun (morele) gedrag verdienen. 'Community-based art' zou de dominante orde slechts dienen en bevestigen vanwege de afhankelijkheid van de dominante bureaucratische kaders (goedkeuring, financiering). Omdat deze orde de collectieve kunstervaring rationaliseert en instrumentaliseert, menen sommige kunstenaars en critici dat deze kunstvorm nooit deze orde kan uitdagen. Hierin ziet Kwon een kern van waarheid, maar zij vindt het voorbarig en defaitistisch om te stellen dat er dan maar geheel van deze kunstvorm moet worden afgezien.

In hoeverre zijn deze punten van kritiek op participatieve kunst altijd steekhoudend? Een eerste nuance komt van de Vlaamse cultuursocioloog Pascal Gielen en collega's, die, hoewel ook niet wars van kritiek op participatieve kunst, argumenteren dat cultuur (in antropologische zin) hoe dan ook een bindende werking heeft en dat ook de cultuursector via socialisatie, kwalificatie en subjectivering voortdurend meekneedt aan een 'sociaal gemeen' en vormgeeft aan het samen leven.⁴ Met dien verstande dat mensen via socialisatie en kwalificatie de spelregels leren om aan een cultuur te kunnen deelnemen, maar via subjectivering juist leren (in de cultuursector, in de breedste zin van het woord) om hierin een zelfstandige, onafhankelijke – soms kritische – positie in te nemen. Vrij vertaald: ook in de beweging naar gemeenschap en gezamenlijkheid draait het om de kunst de mogelijkheid voor kritiek en dus voor verandering open te houden.

Daarnaast neem ik ook andere benaderingen van 'community' waar, als ik mijn oor te luisteren leg bij community-kunstenaar-onderzoekers en scherper naar concrete (goede) participatieve

kunstpraktijken kijk. Dan wordt men precies dat gewaar wat verschillende (kunst)critici participatieve kunstpraktijken verwijten niet te erkennen, namelijk dat er geen vaststaande gemeenschap bestaat en dat goede community art nooit kunst kan zijn die deelnemers leert deel uit te maken van (of integreert in) een bestaande gemeenschap.⁵ Want bij nader inzien wordt geen hang naar eenheid en geborgenheid, maar de inclusieve benadering die veel participatieve kunstpraktijken toepassen zichtbaar. De daaruit ontstane divers samengestelde, veelstemmige groepen functioneren zelden conflictvrij, maar wonderbaarlijk wel als 'toekomstbestendige, dynamische en open gemeenschappen'. Ze werpen in mijn ogen eerder licht op de enorm remmende werking van de identiteitspolitiek en het assimilerende integratiediscours van veel andere, dominante partijen in de samenleving, dan dat ze daaraan bijdragen.⁶ Laat me de inclusieve benadering toelichten.

MAP, ZID, Cascoland en MusicGenerations werken met mensen die op zo'n beetje alle vlakken verschillen: in leeftijd, gender, seksuele geaardheid, leefstijl, etnisch-culturele en sociaaleconomische achtergrond, smaakvoorkeuren, opleidingsniveau, wel/niet werkloos, wel/niet sterk door het leven uitgedaagd, altijd al in Nederland of sinds kort, enzovoort. Wat onmiddellijke herkenning geeft, is een gedeelde passie voor een bepaald type kunst, een gedeeld belang of interesse in het thema. Door langere tijd samen te werken, ontstaat er een groepsgevoel ('familie'), maar bevestigende identificatieprocessen zijn in deze (weliswaar eveneens geconstrueerde) community's niet te ontwaren. Iemand die zoekt naar de geborgenheid van de homogene groep zal er weinig van zijn/haar gading vinden. ZID waardeert juist het ontbreken van een dominant cultureel-artistieke referentiekader in zo'n diverse groep deelnemers. Want ZID verlangt geen integratie van zijn buurtacteurs in het dominante westerse culturele kader, maar wil met hen gezamenlijk werken aan een nieuwe theatertaal.

MAP, ZID en MusicGenerations werken bovendien met de meestemmenigheid van de divers samengestelde groep niet-kunstenaars

en ontstijgen (deel)identiteiten rondom een thema; het doel van hun artistieke onderzoek is niet het tot uitdrukking brengen van de collectieve identiteit. Ook de inhoud van de participatieve werken getuigt zelden van eenheid. Een divers samengestelde groep jongeren uitte in de multimediale voorstelling WAAG (MAP 2017) uiteenlopende, soms tegengestelde ervaringen, ideeën en wensen. Cohen-Cruz geeft een voorbeeld van een geografisch gedefinieerd participatief kunstproject en stelt dat de stedelijke identiteit door de kunstenaars niet begrepen werd als statisch of nostalgisch.⁷ Ook streefden ze niet naar het laten opleven van homogeniteit of het aanscherpen van grenzen tussen 'wij' en 'zij'. Ook in dit soort projecten komen volgens haar uiteenlopende perspectieven tot uitdrukking en kan de verscheidenheid zowel een bron van rijkdom als van conflict zijn. Dat dit evengoed het geval kan zijn in een groep met een gemeenschappelijk cultureel element, laat de voorstelling *Familie a la Turca* zien, waarin de dilemma's van en tussen verschillende generaties Turkse Nederlanders centraal stonden.⁸

Er bestaat participatieve kunst waarin de culturele 'roots' en cultuurspecifieke tradities van bepaalde groepen centraal staan. In Canada en Australië vinden we voorbeelden van participatieve kunstprojecten van/door de oorspronkelijke bevolking. Deels hebben deze voorstellingen als doel om de jonge generatie vertrouwd te maken met hun culturele achtergrond of met minder bekende (pijnlijke) hoofdstukken uit de geschiedenis van hun volk. Tegelijkertijd zijn ze politiek gemotiveerd, bijvoorbeeld om het narratief in nationale geschiedenisboeken inclusiever te maken, stereotype beeldvorming van de dominante cultuur over hun cultuur te bevechten en/of om hun rechten op te eisen.⁹ Voor zover het hier om cultuurbevestigende, essentialistische praktijken zou gaan, is dat in elk geval een keuze door de groep zelf geweest. Maar vaker dan de cultuurspecifieke tradities van één groep, nemen participatieve kunstpraktijken de culturele tradities van meerdere bevolkingsgroepen als *ingang* tot contact en samenwerking. Cohen-Cruz noemt het een van de sterkste manieren om mensen bij kunstprojecten te

betrekken, vanwege de collectieve betekenis van de vorm en inhoud.¹⁰ Maar deze tradities zijn in goede participatieve kunstprojecten nooit het einddoel. Zo is in ZIDs *Bread & Songs* de ingang de muziek van religieuze groepen en zijn het in MusicGenerations de muzikale smaakvoorkeuren van een divers samengestelde groep deelnemers, maar in de samenwerking ontstaat repertoire dat soms cultuurspecifiek, soms cross-over en soms nieuw werk betreft.

Wel betekent de aandacht richten op een groep tot op zekere hoogte altijd een bevestiging van (bepaalde kenmerken) van die groep. In zoverre participatieve kunstwerken achterstand of verschil met andere delen van de samenleving benadrukken, nodigen ze tegelijkertijd uit tot dialoog. De signalerende (soms agenderende) werking wordt zichtbaar als we dergelijke werken lezen tegen de bredere politiek-maatschappelijke context waarin ze plaatsvinden. Neem bijvoorbeeld *The Bilborough Trilogy*, van de Britse kunstenaars Andy Barrett en Julian Hanby, waarin ze mensen bij elkaar brengen rondom de geschiedenis van of hun relatie met de plek waar ze wonen. De werking is deels community-versterkend, onderscheidend en mogelijk zelfs identiteit-bevestigend. Tegelijkertijd zit er een politiek element in, wat een academische analyse van de *Trilogy* duidt als het 'opnieuw toekennen van lokale betekenissen aan een plek die grotendeels is gekleurd door nationale, dominante representaties van apathie, sociale misère en achterstand'.¹¹ Het is in deze lokale betekenisgeving dat structurele omstandigheden (denk aan de weggetrokken industrie die ooit in de plaatselijke werkgelegenheid voorzag) bespreekbaar en zichtbaar worden. Het nodigt uit tot dialoog over representaties van deze locaties en over de aanpak om mensen in dergelijke wijken vooruit te laten komen. De vraag is aan de ene kant in hoeverre het politieke element intentioneel is, expliciet wordt en de dialoog actief wordt vormgegeven. Als dat uitblijft dan is de kritiek terecht dat de verschillen alleen worden benadrukt en er te weinig wordt verwezen naar structurele omstandigheden. Aan de andere kant is het de vraag of de dominante partijen tot luisteren en dialoog bereid zijn.

Wat duidelijk is geworden, is dat de werkwijze die aan participatieve kunst ten grondslag ligt een deel van de risico's die aan het 'community'-element van participatieve kunst kleven, ondervangt. In de inclusieve benadering van participatieve kunst schuilt minder risico om 'achterstand' te benadrukken, want in dergelijke 'geconstrueerde community's' is niet iedereen kwetsbaar, heeft niet iedereen een migratiegeschiedenis of is niet iedereen gebonden aan dezelfde buurt. Deze vorm van participatieve kunst loopt ook minder risico omdat deze niet het verhaal van de 'community-identiteit' vertelt, maar vanuit een belang of thema vertrekt. Doordat deelnemers een stem in het proces hebben, is de kans op eendimensionale identificatieprocessen of stereotype beeldvorming kleiner. Matarasso zou dan ook het door Kwon aangehaalde voorbeeld van *Full Circle* categoriseren als 'hedendaagse kunst met een participatief element', omdat de signatuur van de kunstenaar de overhand had en het deelnemende publiek enkel een beperkte, vooraf bepaalde rol speelde. Goede participatieve kunstwerken bieden bovendien, zoals gezegd, naast de beweging naar bevestiging en gemeenschappelijkheid tegelijkertijd een beweging of opening naar iets nieuws of naar verandering.

Maar ondanks dat de werkwijze van participatieve kunst de risico's voor een deel ondervangt, moeten we concluderen dat er goede en slechte participatieve kunst bestaat, evenals meer en minder analytisch scherpe, ethisch handelende kunstenaars en curatoren. Want wat het bovenstaande ook duidelijk maakt, is dat het voorkomen van de risico's om zelfkritische begeleiders van kunstprocessen vraagt, die zich ervan bewust zijn dat ze niet neutraal zijn. En dat de 'ontvangers' van participatieve kunst in staat moeten zijn deze op verschillende manieren te lezen. Mijns inziens hebben academici en curatoren – zowel voor- als tegenstanders van participatieve kunst – in hun publicaties te vaak eenzijdig de focus gelegd op participatieve kunstenaars die in hun relationele esthetiek of ontmoetingskunst met 'engelachtig experimentalisme' reageerden op de 'crisis van gemeenschappelijkheid'.¹² Denk aan kunstenaars van

wie Bourriaud hun werken omschreef als relationele esthetiek, maar ook aan Nederlandse reflecties op het werk van onder andere Alicia Frames, Renée Kool en Roé Cerpac.¹³ Uiteraard is 'gemeenschap' een actueel maatschappelijk thema waarop ook vanuit de kunst wordt gereageerd, maar de analyses van dergelijke, veelal beeldende kunstpraktijken kunnen niet worden gegeneraliseerd naar de participatieve kunst als geheel. Niet alleen ontstond er al vroeg kritiek op de relationele esthetiek,¹⁴ ook heeft zich door de geschiedenis van participatieve kunst heen, vooral in het community theater zoals Hoofdstuk 1 liet zien, een veel rijker palet aan artistieke en sociaal-politieke drijfveren ontwikkeld rondom verschillende uitingen van maatschappelijke ongelijkheid en het bewust worden van machtsmechanismen. Nato Thompson traceert ook in de honderd+, recentere participatieve kunstvoorbeelden in *Living as Form* frequent terugkerende politieke thema's als onderwijs, werk, milieuproblematiek, huisvesting, gender, ras/ethniciteit, kolonialisme, gentrificatie, immigratie, detentie, oorlog en grenzen. Ook Cohen-Cruz' voorbeelden van participatieve kunstpraktijken in *Engaging Performance* lezen als één grote, bijna politiek-activistische aanklacht met hun strijd tegen onmenselijkheid in het gevangeniswezen, tegen politieke nalatigheid in de nasleep van orkaan Katrina in New Orleans, voor gepaste zorg voor aidspatiënten, of voor meer sociale gerechtigheid en democratie. De kunstenaars van MAP werken in 2020 tien jaar in de Amsterdamse Transvaalbuurt en hebben er een netwerk ('community') opgebouwd, maar onderzoeken en verbeelden in hun participatieve kunstpraktijk niet 'de community' maar Rancière's 'herverdeling van het waarneembare'. Door het sterke accent op 'community' in hun analyses van community art lijken critici de 'art' van community art bovendien te vergeten en dat het opveren van participatieve kunst ook altijd een reactie op en een dialoog met het dominante kunstenveld is, zoals Hoofdstuk 1 eveneens heeft laten zien.

Is participatieve kunst (te) plaatsgebonden?

De kritiek op het plaatsgebonden begrip van gemeenschap vertoont een duidelijke parallel met die op het community-bevestigende, stereotype begrip daarvan. Ik vat daarom alleen het devies uit de literatuur samen, waarvan ik denk dat het belangrijk is voor participatieve kunstenaars en betrokkenen om ter harte te nemen. Net als voor het begrip van community geldt voor het begrip van plaats (wijk of lokaliteit): erken dat plaats en daaraan toegeschreven identiteiten niet statisch zijn. Zelfs voor families die generaties lang op dezelfde plek wonen, hoeven plaats en identiteit geen simpele correlatie te vormen. Opteer in participatieve kunst niet (altijd) voor nostalgische of historische benaderingen van plaats, maar zoek en toon ook de spanning in de gelaagdheid van 'lokale materiële en immateriële culturele, sociale, historische en ruimtelijke bronnen'.¹⁵ Liever sta ik stil bij hoe de plaatsgebonden interpretatie die gangbaar is onder opdrachtgevers, beleidsmakers en fondsen een complicerende factor is voor participatieve kunstpraktijken *zelf*. Het feit dat er meer middelen van buiten de kunst naar participatieve kunst vloeï(d)en, zoals wijkaanpak- en sociale-cohesiegelden, heeft de ontwikkeling en groei gestimuleerd van *kunst in de wijk* – participatieve kunstpraktijken die nog een stap verder van de gevestigde kunstwereld kwamen te staan. De sociaalmaatschappelijke context van opdrachtgevers en financiers heeft deze kunstpraktijk gegijzeld in de lokale gemeenschap (vooral de achterstandsbuurt) en in een lokaal ambtelijk systeem dat aan de ene kant de artistieke expertise niet serieus neemt en aan de andere kant de artistieke praktijk afrekent op het 'goed' dat het doet voor de lokale, niet-culturele beleidsagenda. Schuurpunt is dat participatieve kunstpraktijken zich aan de ene kant juist bewust lange tijd in een bepaalde wijk ophouden omdat dit een essentieel onderdeel vormt van hun werkwijze, filosofie en artistieke praktijk. Aan de andere kant worden zowel kunstenaars als deelnemers beperkt in hun artistieke zoektocht en menselijke beweging als er door overheden,

samenwerkingspartners en fondsen niet flexibel met het gegeven 'wijk' wordt omgegaan. Voor praktijken zoals die van ZID en MAP is 'de wijk' waaraan ze zich langdurig hebben verbonden, in eerste plaats vindplaats. Daar ontmoeten en werken de kunstenaars met een verscheidenheid aan mensen met ervaring met de sociale en politieke uitdagingen waaraan de kunstenaars zich vanuit artistiek oogpunt en politiek engagement verbinden. Voor deze mensen is het een realiteit; ze hebben geen *keuze* om zich wel of niet tot deze uitdagingen te verhouden. Hoewel Kwon voor- en nadelen ziet aan zowel de 'outsider' als de lokaal geïntegreerde kunstenaar, is de sleutel betrokkenheid en het zorgvuldig opbouwen van duurzame wederkerige relaties. Ook volgens Cohen-Cruz en anderen vraagt participatieve kunst om weloverwogen, niet om toevallige relaties met de mensen van wie de levenservaring de basis vormt van het 'engaged performance'-proces. Zij ageren tegen de trend van de 'rondtrekkende professional', die van plaats naar plaats en project naar project gaat, terwijl het tijd en ruimte vergt om via dialoog tot een standvastige relatie te komen.¹⁶ De langdurige betrokkenheid bij de wijk geeft MAP de mogelijkheid om het niet-chronologisch doorlopen van de culturele keten door spelers daadwerkelijk waar te maken in hun kunstpraktijk. Want dat signaleert de wijk in de tweede plaats: het is de plek waar de non-hiërarchische, inclusieve ideeën en kunstvormen in samenspraak worden getest. Na de ontwikkelingsfase en lokale presentatie, denken de kunstenaars van MAP en ZID bewust na over waar ze hun artistiek werk willen tonen: op locatie in andere wijken, maar ook op podia als de Meervaart, Podium Mozaïek, Laaktheater, Pakhuis de Zwijger en de Stadschouwburg. Voor de vier onderzochte participatieve kunstenaarsgroepen zijn geografische grenzen niet interessant: ze verbinden zich aan lokale culturele en sociale partners, aan centrale gezelschappen als ITA en bewegen lokaal, stedelijk, nationaal en internationaal.

Ook deelnemers nemen hun talenten en contacten vanuit de wijk mee naar elders, naar waar *zij* dat goed achten. ZID werkte in

eerste instantie in de Kolenkitbuurt (in opdracht) inderdaad aan het versterken van relaties in de lokale gemeenschap. Maar liet dat doel varen toen al snel duidelijk werd dat een wijkfocus contraproductief zou werken, alleen al vanwege het contrast met de geleefde ervaringen en ambities van de deelnemende wijkbewoners, die ver boven de wijk uitstijgen. Voor zover ZID nu aan 'community' bouwt, betreft het een internationale theatergemeenschap van professionele en niet-professionele theatermakers en acteurs. Hoe logisch het ook is dat de wijk in de ambities van zowel de participatieve kunstenaars als de deelnemers geen einddoel is, toch schuurt de geografische dynamiek van de kunstpraktijken met de gerichtheid op het lokale van institutionele structuren. Soms lopen ZID en MusicGenerations financiering mis bij stedelijke (cultuur)fondsen, omdat ze naast multidisciplinair, intersectoraal en inclusief (niet met doelgroepen) óók op meerdere geografische schaalniveaus werken, terwijl lokale financiers lokale 'impact' verwachten. De dynamiek strookt ook niet met die van plaatsgebonden samenwerkingspartners, zoals welzijns- of bewonersorganisaties. Die willen dat er lokaal meer samengewerkt wordt en beklagen zich soms als een participatieve kunstorganisatie plaatselijk tijdelijk minder zichtbaar is door een project of toer buiten de buurt. Participatieve kunst is dus gebaat bij een breder, dynamischer begrip – zowel binnen als buiten het kunstenveld – van 'plaatsgebondenheid'. Ook zou de wederzijds versterkende uitwisseling en sterk ontwikkelde lokale, nationale en internationale dynamiek van de Latijns-Amerikaanse community-theaterpraktijk een inspiratiebron kunnen zijn.

Is participatieve kunst beleidsdienend?

Er zijn talrijke redenen om met 'mensen als materiaal' te werken: om conventionele kunstcriteria uit te dagen door het alledaagse tot performance te vervormen, om zichtbaarheid te geven aan bepaalde gemeenschappen en deze daarnaast meer complex, onmid-

dellijk en fysiek present te maken, om esthetische effecten als toeval en risico in het werk te brengen, om tegenstellingen te problematiseren (zoals live-gemedieerd, spontaan-geënceneerd, of authentiek-kunstmatig), of om de vorming van collectieve identiteiten te onderzoeken en de mate waarin mensen altijd weer aan deze categorieën ontsnappen.¹⁷ Maar deze vaak artistiek gemotiveerde redenen worden overschaduwd door het beleidsdienende karakter dat (kunst)critici toeschrijven aan 'het werken met mensen' in participatieve kunst. Want al is participatieve kunst ook geprezen als een sociaal progressieve vorm van kunst,¹⁸ vaker wordt het in verband gebracht met neoliberalisering en kapitalisme.

In de kritiek op het beleidsdienende karakter kunnen meerdere elementen onderscheiden worden. Ten eerste, de inkapseling van participatieve kunst in de neoliberale beleidsagenda, waardoor de kunstpraktijk 'digestief' zou zijn. Digestieve kunst is volgens Gielen conformistisch en bevestigt bestaande regels en machtsverhoudingen in een gebied of samenleving.¹⁹ De zienswijze dat sociaal engagement in de kunst een knieval voor het heersende systeem is, doet het volgens Altena goed onder sociale en kunstwetenschappers en wordt gretig overgenomen door de kunstkritiek.²⁰ Ten tweede zou participatieve kunst te consensusgericht zijn. Zowel Bishop als Kwon menen dat veel participatieve kunstenaars liever handreikingen doen ter verbetering van een bepaalde situatie dan dat ze tegengestelde (strijdige) sociale waarheden tonen.²¹ Hierdoor zou participatieve kunst, ten derde, dus te weinig subversief zijn. Deze kanten van het vermeende beleidsdienende karakter werk ik achtereenvolgens in deze en de volgende twee paragrafen uit.

Gielen noemt als voorbeeld van digestieve kunst kunstinterventies gericht op sociale integratie in gevangenissen in de VS vanaf eind jaren '70. Voor Gielen heeft digestieve kunst – vaak onbewust – dezelfde 'corrigerende' werking in achtergestelde gebieden of gemeenschappen als dienstverleners die mensen 'het juiste pad'

wijzen (zoals de inspectie, psychologen of sociaal werkers).²² Ook kan participatieve kunst digestief genoemd worden als het hoofddoel een beleidsdoel is (zoals sociale cohesie) of het verzachten van de gevolgen van neoliberale politiek. Zeker gedurende de wijkaanpak zijn verzachtende initiatieven geïnitieerd en/of in opdracht gegeven, variërend van het verfraaien van hekken rondom bouwputten tot het artistiek begeleiden van het afscheidsproces van bewoners van hun huizen in wijken die werden gesloopt. Zelfs als participatieve kunst tracht het 'systeem' te bestrijden als tegenkracht, zien sommige onderzoekers elementen van het neoliberale systeem terug in deze kunstpraktijken. Zo kennen participatieve kunstenaars waarden aan hun werk toe (of krijgen die toegekend), zoals het bestrijden van individualisme en vermarkting, zonder te erkennen dat aspecten van diezelfde kunstpraktijk naadloos aansluiten op uitingsvormen van het neoliberalisme, zoals netwerken, mobiliteit, projectwerk, affectieve arbeid of ondernemerschap en opportunisme (bijv. wanneer kunstenaars gebruik maken van pop-upruimtes vanwege gebrek aan structurele locaties of middelen).²³ Zelfs als het niet de intentie van de kunstenaar is, kunnen participatieve kunstpraktijken neoliberale agenda's in de hand werken. Bij sommige kunstpraktijken, zoals 'social design', lijkt dat zelfs expliciet het doel.²⁴ De creatieve industrie in bredere zin kan hier genoemd worden, evenals het herbestemmen van panden in 'achterstandswijken' tot broedplaatsen met het oog op gentrificatie.²⁵ Dat lokale bewoners hiermee weinig opschieten, mag duidelijk zijn, al kan betwijfeld worden of een kleinschalig participatief kunstininitiatief, dat met een divers samengestelde groep bewoners werkt, eenzelfde gentrificerend effect op een buurt heeft als dergelijke grootschalige ingrepen.²⁶

De sociaal-politieke agenda van participatieve kunst kan dus worden opgevat als een *symptoom* van de neoliberale wereldorde (de 'kunstenaar als 'veranderaar') én als een *tegenkracht* (een manier om deze orde te bestrijden). Maar in beide gevallen zit participatieve kunst (hoe subversief de uitwerking ook is) per definitie

dicht op neoliberale agenda's, omdat het artistiek onderzoek betreft naar actuele, urgente thema's en vraagstukken en middelen van deze 'orde' ontvangt. Deze spanning is inherent verbonden aan het gecombineerde artistieke en sociale karakter van deze kunstvorm. Als er participatieve kunstprojecten in verzorgingscentra worden uitgevoerd met dementerende ouderen, dan is dat óók omdat deze centra door bezuinigingen minder leefbaar zijn geworden. Als kunstpraktijken bewust een inclusieve benadering aanhangen, dan stappen ze op kleine schaal in de rol die eigenlijk zou moeten worden vervuld door overheden, welzijnsorganisaties, AZCs of andere instanties die polarisatie in de samenleving moeten tegengaan en die mensen (Nederlanders én nieuwkomers) daarin op eigen voorwaarden hun plek moeten laten vinden. Als Gielen in zijn kritiek op digestieve vormen van community art stelt dat kunst met gemeenschappen er niet is om de problemen die het neoliberalisme en kapitalisme hebben gecreëerd op te lossen, maar om 'de leemte die het heeft achtergelaten op een betekenisvolle manier te bezetten',²⁷ dan heeft dit 'bezetten' dus altijd óók een dienende, digestieve kant. Voor een deel dweilt participatieve kunst altijd wat van de troep op die het neoliberale beleid en kapitalistische systeem maken. Als de context vertrekpunt is, is er geen ontkomen aan de context. Tegelijkertijd is het een extreem en weinig geïnformeerd standpunt om te stellen dat participatieve kunst per definitie slaafs, dienend of digestief is.²⁸ Denk alleen al aan de voorbeelden die tot nu toe de revue gepasseerd zijn, gericht op het aan de kaak stellen van onrecht, uitsluiting, ongelijke machtsverhoudingen en het trainen van het publiek in sociale weerstand. De uitdaging ligt er mijns inziens dus veeleer in om binnen de beperkende omstandigheden waarin participatieve kunst plaatsvindt, ruimte te maken voor tegenkracht en vervolgens bereid te zijn de subversiviteit ervan te willen zien. Kunstenaars daarentegen zullen heel robuust hun onafhankelijkheid moeten uitonderhandelen voordat ze een subsidie of opdracht accepteren.

De conclusie kan dus niet zijn dat participatieve kunst 'van nature' digestief is, maar dat in een niet-reflectieve toepassing ervan wel kan zijn. Belangrijker nog is de constatering dat participatieve kunst sterk in de digestieve hoek is gedrongen. Dat er in Nederland meer middelen van buiten de kunst naar participatieve kunst vloeiden, heeft ertoe geleid dat er een overwegend 'sociaal wijkdiscours' rondom deze praktijken is ontwikkeld waarin het 'beleidsbevestigend'-element dominant is geworden, want alleen zo kan een ambtenaar zonder kunstportefeuille een investering in een kunstproject verantwoorden. Gielen noemt het opvallend dat juist waar in het eerste decennium van dit millennium in Nederland op het vlak van sociale voorzieningen veel is bezuinigd, community art werd gestimuleerd door beleidsmakers, woningcorporaties en dergelijke (door de wat hij de 'systeemwereld' noemt).²⁹ In deze vorm van 'normalisering' van participatieve kunst liggen kansen voor kunstenaars met een hart voor participatieve kunst en voor deelnemers die zo kunst kunnen maken. Maar het risico van het oprukken naar het 'centrum' is, volgens Matarasso, dat participatieve kunst een nieuwe arm van institutionele controle wordt. Het risico van een dwingend systeem is vervolgens een dienende kunstvorm, waarin de beweegredenen en methoden van buitenaf worden gedictieerd, in plaats van uit-onderhandeld door de direct betrokkenen. Of een praktijk die 'misbruikt' of geïnstrumentaliseerd wordt door mensen die de onderliggende waarden en processen niet voldoende kennen.³⁰

Bishop en Matarasso schetsen hoe dit lot de Britse community-artbeweging al vroeg ten deel viel. Zo dicht op de overheid en welzijnsinfrastructuur opererend, werden de community-kunstenaars een soort (goedkope) sociale professionals of overheidsdienst en vielen ze ten prooi aan managementcontrole. Community art veranderde van een activistische kracht die campagne voerde voor sociale rechtvaardigheid (in de vroege jaren zeventig) tot een onschadelijke tak van de verzorgingsstaat (eind jaren tachtig): 'De vriendelijke mensen op wie men kan vertrouwen dat ze opvangen wat de

regering aan verantwoordelijkheid van zich afgooit.³¹ Community-artinitiatieven verwerden tot educatieve programma's gericht op toegang tot en participatie in de 'gevestigde' culturele sector, terwijl het doel ooit was om die culturele hiërarchie te ontbinden. Bishop haalt Owen Kelly aan, die stelt dat de community-artbeweging hieraan evenzeer debet was als de overheid en publieke infrastructuur: de beweging had geen duidelijk begrip van haar eigen geschiedenis, geen consistente set definities om haar activiteiten te duiden, alleen een ethische notie van wat 'goed doen' betekende en een impliciet politiek standpunt om zich niet uit de subsidie-markt te prijzen.

Is participatieve kunst te consensusgericht?

Daarnaast is de veelgehoorde kritiek dat community art zich te moreel en te weinig artistiek zou rechtvaardigen. Het werk zou vaak een te behoudend karakter hebben en zelfcensuur toepassen omwille van de deelnemers of financiers. Het kiezen van een zachte strategie om mensen te verbinden en het niet aangaan van de confrontatie, zou de zwakke plek van participatieve kunst zijn.³² Bishop voegt toe dat we ervoor moeten waken dat het 'humanisme' – in de vorm van consensus, dialoog, gevoeligheid voor diversiteit en verschil – de nieuwe repressieve norm wordt, met als gevolg dat artistieke strategieën gericht op ontregeling als 'onethisch' worden beschouwd en alle oneigenlijke tegenstellingen in stand blijven. Ook waarschuwt ze voor zelfcensuur en argumenteert dat ongemakkelijkheid, frustratie, tegenstellingen, angst, vreugde of absurditeit eveneens cruciaal kunnen zijn in de impact van een kunstwerk. Bovendien is ze wars van een arrogante onderschatting van de deelnemers, en gelooft dat deze een meer complexe benadering van de sociale realiteit echt wel aankunnen.³³ Als voorbeeld van een in haar ogen geslaagd participatief kunstproject beschrijft ze *The Battle of Orgreave* (2001) van de Britse kunstenaar Jeremy

Deller, over de gewelddadige confrontatie tussen stakende mijnwerkers en de politie in deze stad in Yorkshire in 1984. In dit project zou Deller niet de rol van zelf-censurerende kunstenaar-facilitator hebben aangenomen. Bishop prijst de gelaagdheid en het ongrijpbare van het project, zowel in vorm (het naspelen van een opstand, het aanleggen van een archief, etc.) als in politieke of ideologische positie die het inneemt. Of we het met Bishops analyse van dit werk eens zijn of niet, het voorbeeld illustreert dat 'een goede participatieve kunstenaar zijn' voor haar betekent dat deze het artistieke handelen niet aanpast uit angst voor confrontatie (de arbeidersklasse was wellicht niet zo happy met de rol van de middenklasse in het project), maar ook dat 'subversiviteit' betrekkelijk subtiel is.

Misschien vindt de kritiek op consensus, net zoals de kritiek op het community-bevestigende karakter van veel participatieve kunst, wel hoofdzakelijk zijn oorsprong in de reactie op de relationele esthetiek waarmee kunstenaars in de jaren '90 reageerden op het postmoderne individualisme en waaruit een hang naar ontmoeting, harmonie, liefde, intimiteit, vriendschap en verbondenheid sprak. Néstor García Canclini vat de kritiek op de relationele esthetiek samen.³⁴ Die concentreert zich op toevallige relaties, nooit op structurele, en mijdt conflict. Het zijn relaties die pretenderen los te staan van de sociale structuren die ze mogelijk maken of van de strijd over de toe-eigening van het werk dat in die structuren circuleert. De installaties en projecten vonden hoofdzakelijk plaats binnen het reguliere kunstcircuit, in galleries en musea en op biënnales. Evenals Bishop verwijt García Canclini Bourriaud het werk van andere kunstenaars die met relaties werken buiten beschouwing te laten, zoals de installaties of performances van Thomas Hirschhorn of Santiago Sierra. Deze werken zouden veront-rusten en ongemakkelijkheid oproepen en daarmee de tegenstrijdigheden tonen die werk met relaties onvermijdelijk in zich draagt.³⁵ De kritiek dat participatieve kunst consensusgericht is, kan niet zonder meer op de volle breedte van de participatieve

kunst toegepast worden. Ook hier is nuance vereist. Er zijn ongetwijfeld participatieve kunstprojecten, zoals sommige 'kunst in de wijk'-projecten ten tijde van de wijkaanpak, die (te) vrijblijvend hebben ingezet op het 'iets leuks doen' voor een buurt of op positieve relaties in een wijk. Toch zijn er ook in Nederland gelaagde voorbeelden van participatieve kunst te vinden – ook op grotere afstand van de gevestigde kunstsector – die schuring op een bepaald onderwerp tot uiting brengen. Denk aan *Tegenstanders – Een Requiem* van Opera Theater Amsterdam (2016), waarin vluchtelingen het podium deelden met verwoede tegenstanders van migratie, zoals leden van veteranenverenigingen en Pegida-Nederland.

Tegelijkertijd zijn participatieve kunstenaars, zoals die van MAP, zich ervan bewust dat een participatief werk altijd iets aan scherpte op artistiek en conceptueel niveau inlevert in vergelijking met een kunstenaar die als individu een kunstwerk of statement maakt. Participatieve kunstenaars en deelnemers zoeken tenslotte samen naar wat als *groep* neergezet kan worden. Zoals vuistregel is daarbij dat de kunstenaar de *mogelijkheid* creëert voor mensen om betrokken te raken; die kunnen ze accepteren of afwijzen.³⁶ Wat ik in mijn onderzoeken zie, is 'hard op de inhoud, zacht op de persoon': participatieve kunstenaars willen mensen niet bij voorbaat afschrikken om deel te nemen, maar willen dat ze zich juist uitgenodigd voelen om betrokken te raken, *waarna* verschillende visies kunnen botsen.³⁷ Botsende visies op het thema, visies waarmee de kunstenaars en/of andere deelnemers zich niet vereenzelvigen, kunnen een plek krijgen in het uiteindelijke werk. Hetgeen dit werk tot uitdrukking brengt, kan bovendien schuren met ingeroeste aannames (over de groep of het thema) en/of met dominante structuren – zoals ook het gelaagde voorbeeld van WAAG (MAP), en de hieronder toegelichte voorbeelden van het 5eKwartier of Saskia Korsten laten zien. Cohen-Cruz merkt bovendien op dat een extreem activistische politieke cultuur vaak weinig overleggend is. Liever, zegt ze, zouden we moeten streven naar het creëren van contexten waarin er waardering voor conflict is evenals een balans

tussen overleg en actie.³⁸ Conflict bestaat, het is een teken van bestaande tegenstellingen. De status quo is het ontbreken van de erkenning daarvan. De hoofdvraag is voor Cohen-Cruz dan ook hoe we het beste met conflict kunnen werken om de status quo uit te dagen. Hoewel dus niet de hele participatieve kunst als conflictmijndend afgeserveerd kan worden en goede participatieve kunst zowel een beweging richting gezamenlijke inspanning (het statement van de groep) als ruimte voor dissensus kent, lijkt het me zinvol om bij de zoektocht van Cohen-Cruz aan te sluiten. Het omgaan met conflict mag nadrukkelijker en op bredere schaal worden verkend door Nederlandse participatieve kunstenaars en kunstinfrastructuurprofessionals – om zo het werk *artistiek* en *sociaal-politiek* te versterken.

Is participatieve kunst niet voldoende subversief?

Bishop lijkt het meest gecharmeerd van ‘een kunst van formele vernieuwing die ook relevantie heeft buiten het directe historisch moment en in staat is lokale en mondiale publieken aan te spreken’ en van werken die geen consensus maar conflict oproepen met het publiek. Doordat participatieve kunst vaak lokaal gericht bleef, zegt ze, had die vooral daar impact en had niet tot gevolg dat ook een gevestigde cultuurstelling zijn hiërarchie bevroeg, dat resultaten bewaard bleven en/of op andere locaties met een ‘tweede’ publiek werden gedeeld.³⁹ Ook onder andere (kunst)critici lijkt een duidelijke voorkeur te bestaan voor performancekunst die het publiek hard confronteert. Die voorkeur kleurt ook hun beoordeling van participatieve kunst.⁴⁰ Elders schrijven sociaal wetenschapper Dirk Willem Postma en ik dat ook in de Nederlandse kunstsector ‘in het denken over kunst nog sterk de strijdkeuren van de avant-garde doorklinken: kunst moet schuren, ontregelen, verontrusten, vervreemden, choqueren, ontwrichten, confronteren, ons op het verkeerde been zetten, de macht bevragen, ons bevrijden van ons

valse bewustzijn'.⁴¹ Maar hoe wordt er vanuit de participatieve kunst zelf gekeken naar subversiviteit?

Alvorens inhoudelijk in te gaan op subversiviteit, is het belangrijk drie dingen vast te stellen. Ten eerste kan men zich afvragen of kunst altijd moet choqueren om (interessante) kunst te zijn. François Matarasso, Grant Kester en anderen zijn daarover een andere mening toegedaan; zij wijzen op aspecten als het vermogen van kunst om een collectieve ervaring te bieden of dialoog tot stand te brengen.⁴² Ten tweede moeten we ons realiseren dat de definitie van subversiviteit sterk contextafhankelijk is. Het is wezenlijk iets anders in oorlogsgebieden, in Nederland, of in China, waar bijvoorbeeld 'gemeenschapskunst' een volstrekt andere betekenis heeft. In oorlogssituaties kan het spelen van een scène uit een klassiek theaterstuk een dekmantel zijn voor maatschappijkritiek. In China staan de massa-cultuuractiviteiten nog centraal en verkeert community art in de zin van het-eigen-verhaal-vertellen nog in de experimentele fase en kan daardoor hoogst subversief zijn.⁴³ Ten derde bestaat er in Nederland de schizofrene situatie waarin de hang naar subversieve kunst gelijk op lijkt te gaan met een gebrek aan ruimte en waardering daarvoor. Want al zijn er zonder twijfel projecten uitgevoerd die deden wat de institutionele opdrachtgevers hoopten, in Nederland werden participatieve kunstenaars min of meer verguisd als ze de institutionele verwachtingen niet naleefden. Een voorbeeld is het project *Lago, de Plas* in de Zwolse Vinex-wijk Milligen aan de Plas (2004) waarin kunstenaar Saskia Korsten de vraag onderzocht of een kunstenaar wel geschiedenis kan maken in een nieuwe wijk.⁴⁴ Korsten maakte een kunstwerk voor de wijk. Echter, bij de opening stonden wijkbewoners, Gemeente en kunstcommissie in een lege tent, er was niets, het werk waren ze zelf. Haar kritiek op de aan de kunstenaar toegeschreven rol en het uitblijven van een tastbaar eindresultaat werden niet gewaardeerd door een groot deel van het publiek en belanghebbenden; zelfs de lokale kunstcommissie was ontzet. Evenmin namen institutionele

opdrachtgevers het het kunstenaarscollectief 5eKwartier in dank af dat ze kritische kanttekeningen plaatsten bij de maakbare samenleving en de mogelijkheid van kunstenaars om werkelijk bij te dragen aan verandering in een wijk, in hun documentaire voorstelling op locatie *Utopia!* (2013), het sluitstuk van drie jaar artistiek onderzoek in Parkwijk, Haarlem-Oost.⁴⁵ Deze pareltjes binnen de participatieve kunst laten zien dat kunstenaars hun participatieve werk op het scherp van de snede zouden moeten (gaan) ontwikkelen. Maar ook dat ondersteunende en ontvangende institutionele partijen uitgedaagd moeten worden om participatieve kunstprojecten te steunen zonder ze in een keurslijf te dwingen en bereid moeten zijn om ook minder rooskleurige uitkomsten te verwelkomen. Participatieve kunst is niet altijd digestief – noch tijdens het maakproces, noch in het eventuele eindresultaat. Soms ervaren participatieve kunstenaars vooral een gebrek aan ruimte voor een meer disruptieve benadering in de Nederlandse context, die wars is van politiek in de kunst.

Wanneer noemen we dan iets subversief in de kunst? Is het ook subversief als een kunstenaar een radicaal andere aanpak met een specifieke groep ontwikkelt dan die groep gewoonlijk ervaart (van professionals buiten de kunst)? De Cubaanse kunstenares Tania Bruguera beschrijft haar kunst en kunstschool als *arte útil* – nuttige kunst – om aan te geven dat het tegelijkertijd symbolisch en nuttig is. Daarmee wijst ze de traditionele westerse gedachte dat kunst nutteloos is af – is dat een voorbeeld van subversiviteit binnen de kunst? Is bovendien het doorbreken van stereotype beeldvorming en het morrelen aan de status quo – zoals subjectiviteit in de kunst meestal wordt geduid – per definitie subversief? Als subversiviteit het ‘morrelen aan de status quo’ betekent, dan is de vroege geschiedenis van onder andere het Latijns-Amerikaanse Nuevo Teatro Popular en de Britse community art gekenmerkt door een sociaal-politieke ‘subversiviteit’ die in de Nederlandse (participatieve) kunst zijn evenknie niet kent. Ook hier is dus enige nuchterheid gevraagd.

Het wrikken aan de status quo blijft vaak subtiel. Verandering, zo brengt Olma ons in herinnering, vindt niet plaats binnen één (kunst)project of binnen een aantal projecten die onderling geen verbinding of gezamenlijke agenda kennen. Verandering komt evenmin tot stand door kleine groepjes professionals of individuen de opdracht te geven om met kunst of anderszins een innovatieve sociale praktijk op te zetten.⁴⁶

In de context van participatieve kunst wijst Cohen-Cruz er bovendien op dat het werken aan verandering deels pas na afloop van de projecten begint. Dan blijven (goede) participatieve kunstenaars inzetten op verandering op een bepaald thema, gevoed door de inzichten en kennis die ze in het project hebben opgedaan in nauwe samenwerking met de mensen die het vraagstuk direct raakt. Zo was Kushners *Angels in America* zo geschreven dat het uitgevoerd kon blijven worden om op zoveel mogelijk plekken het thema bespreekbaar te maken; community-groepen in buurthuizen bijvoorbeeld bewerkten het voor eigen gebruik.⁴⁷ Ook geeft ze het voorbeeld van *h/s* (Home Land Security) van toneelschrijver Marty Pottinger, dat ingaat op de kloppijnt van de politie op immigranten en vluchtelingen in Portland, Maine, in 2004. Na het project bleef ze beleidsmakers bestoken en contact onderhouden met de mensen die ze via het project had ontmoet, om het beleid en de praktijk in Portland te beïnvloeden. Ook zette ze het Arts and Equity Initiative op als volgende fase van het werk, een initiatief dat zich met inzet van 'story-sharing', 'kunst-maak-activiteiten' en begeleide dialoog richt op thema's als etnische, economische en gendergelijkheid.⁴⁸ Als de nadruk even sterk ligt op de follow-up als op de voorstelling, schrijft Cohen-Cruz, dan wordt het publiek naast toeschouwer ook getuige en uitgenodigd om deel te nemen aan de lokale inspanningen voor of tegen een bepaalde zaak.⁴⁹ Ook dit zijn geen voorbeelden van luid-subversieve artistieke statements of choquerende kunst. Het zijn verkenningen van conflicten in kunstprocessen, het zichtbaar en bespreekbaar maken van tegenstrijdige posities, in de hoop een beweging te forceren – waaraan na afloop,

buiten de spotlights van het kunstenveld, wordt doorgewerkt, vaak in samenwerking met andere organisaties, zoals de internationale theaterpraktijken die Hoofdstuk 1 schetste, lieten zien.

Het naast en buiten concrete kunstprojecten doorwerken aan verandering in de lokale situatie zien we ook bij kunstenaarscollectief Cascoland, dat sinds 2010 zijn basis in de Amsterdamse Kolenkitbuurt heeft. Bij de start was de opdracht het versterken van het thuisgevoel in wat toen de slechtste wijk van Nederland was, die in de jaren daarna flink op de schop zou gaan. In de afgelopen tien jaar zijn er Cascoland-activiteiten geweest variërend van het artistiek claimen van de publieke ruimte, het veelvuldig organiseren van creatieve collectieve momenten in de buurt, tot het ontwikkelen van deel-economische buurtfuncties met, voor en door buurtbewoners. Vooral het aanpalende, door de crisis jarenlang braakliggende Jan Schaffelaarplantsoen vormde hiervoor het 'toneel'. Een vluchtige lezing van deze kunstpraktijk zou tot de conclusie kunnen leiden dat Cascoland slechts de gevolgen van stadsvernieuwing 'verzacht' voor mensen die de klap van het neoliberale beleid, bezuinigingen en polarisatie in de samenleving het hardst voelen. Of dat deze kunstpraktijk uiteindelijk alleen instrumenteel is in een dominante gentrificatie-agenda. Als we dieper inzoomen, wordt de onderhandeling over de beperkingen van de context zichtbaar. Het kunstenaarscollectief heeft door de lange, intensieve samenwerking met buurtbewoners zowel de buurt als de belangen (wensen) van buurtbewoners grondig leren kennen. Zo werd duidelijk dat er in de buurt veel jonge professionals nog bij hun ouders woonden, die het liefst in de buurt bleven wonen, maar er geen geschikte woonruimte konden vinden. De afgelopen tien jaar zijn ook gekenmerkt door de niet aflatende lobby van Cascoland bij de plaatselijke politiek, woningcorporaties, architect en projectontwikkelaars, het opzetten van een bewonersplatform (het laten spreken van de stem uit de wijk) en de intensieve bemoeienis met de bouwplannen voor het Jan Schaffelaarplantsoen. Hierdoor is bereikt dat bij toewijzing van zo'n tien tot vijftien procent van de nieuwe woningen

aan dit plantsoen, rechthebbende woningzoekenden uit de buurt voorrang kregen. Ook is er een aantal publieke functies in de private open ruimte tussen de nieuwbouw gerealiseerd.⁵⁰ Het gebruikelijke proces van stedelijke vernieuwing en woningtoewijzing kwam daarmee net op een ander spoor. Wederom geen ophef veroorzakende, choquerende kunst, maar met meer resultaat dan menig ander artistiek, sociaal of activistisch initiatief, lokaal beleidsprogramma of criticaster van participatieve kunst voor elkaar krijgt. Een schuarpunt is dat als participatieve kunst alleen wordt afgerekend op vooraf bepaalde doelen, het werkelijk 'subversieve' element niet gezien wordt. Wijziging in woningtoewijzing, bijvoorbeeld, was vooraf niet te voorspellen. Schuarpunt is ook dat de subversiviteit onzichtbaar blijft voor iedereen die de kunstpraktijk niet van heel dichtbij heeft gevolgd (dus bijna iedereen), wanneer de kunstenaars die niet breder communiceren.

In de Kolenkitbuurt ervaart Cascoland de grenzen aan hun invloed op de manier waarop er aan stadsontwikkeling gewerkt wordt, maar blijven de kunstenaars het gevecht aangaan tegen het verloren gaan van publieke ruimte door stedelijke vernieuwing. Dat is meer dan alleen verzachten van de gevolgen van gentrificatie. Maar zelfs verzachtende participatieve kunst kan legitiem zijn. Het wordt pas een probleem als er grote claims aan worden verbonden (systeemverandering), als de kunstenaars en overige betrokkenen de grenzen aan het eigen vermogen (tot verzachten én veranderen) niet zichtbaar en bespreekbaar maken, en als er geen bredere lobby (follow-up) richting verandering rondom een kunstproject ontstaat. Met deze vorm van opvolging onderscheidt participatieve kunst zich van de rest van het kunstenveld en dat zou meer op waarde mogen worden geschat. Het devies is daarmee: deel (onbeoogde) successen en wat daarvoor nodig is geweest. Maar deel ook het 'betrekkelijke' van participatieve kunst: maak duidelijk waar de onderhandelingen over de beperkingen van de context vastliepen en beweging dus onmogelijk is gebleken. Dit is geen erkenning van falen, maar het moment waarop het werken aan verandering – het

omgaan met conflict en het openbreken van de status quo – misschien pas echt begint.

Is participatieve kunst een ethisch problematische praktijk?

In goede participatieve kunstwerken, meent Bishop, is een reeks van paradoxale werkingen te ontdekken die voorkómen dat er simplistische beschuldigingen kunnen worden gemaakt.⁵¹ Want, waarschuwt ze, geen enkele vorm van kunst die mensen als medium gebruikt, kan het vraagstuk van ethiek ontlopen. Hier haalt ze de Franse psychoanalist Jacques Lacan aan: het zou voor een subject ethischer zijn om te handelen volgens zijn/haar (onbewuste) verlangens, dan om deze verlangens te veranderen ten overstaan van de 'Big Other' (maatschappij, familie, wet, heersende normen).⁵² In hoeverre kunstenaars in de Nederlandse participatieve kunstpraktijk zich altijd voldoende rekenschap geven van de ethische kant van hun werk, zou nader onderzocht moeten worden. Feit is wel dat participatieve kunstenaar-academici zoals Cohen-Cruz, Matarasso en Thompson volmondig beamen dat participatieve kunst een ethisch problematische praktijk is en uitvoerig bespreken hoe hiermee omgegaan kan worden.

Ten eerste door participatieve kunst als *kunst* te blijven beschouwen en ruimte te geven aan het esthetische element ervan – een punt dat hierboven al vaker is gemaakt aan de hand van het werk van Bishop. Cohen-Cruz waarschuwt ervoor 'toegepast', bijvoorbeeld in 'applied theatre', op te vatten als de kunstenaar-professional die de kennis (antwoorden) in pacht heeft en deze aan een gemeenschap oplegt, in plaats van in te zetten op het coproduceren van werk dat gebruikmaakt van de expertise van alle betrokken partijen. Naast een dergelijke vorm van bevoogding, ziet ze het ook als ethisch problematisch wanneer van deelnemers verwacht wordt dat ze één verhaal (dat van hun misère) te vertellen hebben –

wellicht willen ze hun zelfexpressie helemaal niet op dat verhaal enten. De participatieve kunst zou moeten worden bevrijd van de verwachting dat het werken met een bepaalde groep de keuze voor genre of invalshoek al bepaalt. Dit is voor Cohen-Cruz een reden om participatieve kunst (toegepast theater in haar geval) als deel van een bredere beweging van engagement in de kunst te beschouwen en op het kunstcontinuüm te plaatsen.⁵³

Ten tweede wordt een deel van de ethische dilemma's ondergaan door de intenties van en machtsverhoudingen in specifieke projecten toe te lichten. Want of nu de intentie is om toegang van mensen tot kunst te vergroten, hun sociale situatie of de uitoefening van hun democratische rechten te verbeteren, er ligt een notie van verandering aan participatieve kunst ten grondslag, en, zo zegt Matarasso, dat is diep problematisch. Hij noemt het zelfs een schending van mensenrechten als participatieve kunst een middel is om mensen 'acceptabeler' te maken voor de partijen die het project organiseren of subsidiëren. Als participatieve kunst om waardigheid en vrijheid draait én verandering creëert, dan moet dat wel in de hand liggen van degenen die de verandering ervaren. Zonder hun weloverwogen instemming is verandering produceren onethisch. Belangrijke vragen zijn dan: Zijn de deelnemers op de hoogte van de verschillende doelen van het project en in wiens belang zijn die doelen primair? Hebben ze daarmee ingestemd en met de kans op verandering of mogelijke negatieve gevolgen? Welke verantwoordelijkheid erkent de kunstenaar voor zichzelf? Het lastige daarbij is dat participatieve kunst een gedeeld proces is waarin altijd een zekere mate van machtsongelijkheid sluipt. Bijvoorbeeld tussen kunstenaar en deelnemers. De kunstenaar kan zijn/haar 'macht' inzetten om te empoweren en te steunen of om (onbewust) te exploiteren en te manipuleren. Goede bedoelingen kunnen het onderwerpen van mensen aan de wensen van de macht maskeren, maar nooit rechtvaardigen. Machtsongelijkheid is er ook omdat financiers en hun intenties niet altijd zichtbaar zijn voor de directe deelnemers. De belangrijkste beslissingen over de intentie, 'doel-

groep', locatie, kunstvorm, projectduur en dergelijke zijn vaak al genomen door opdrachtgevers, financiers of lokale overheden voordat potentiële deelnemers van het project horen. Er is een langlopende betrokkenheid nodig van kunstenaars bij een thema of plaats, want alleen in langdurige relaties met betrokken niet-professionele kunstenaars zijn deelnemers in staat om een aandeel te krijgen in alle fasen van de cyclus: niet alleen in de cocreatie en presentatie van een project, maar ook in de ideevorming en onderhandelingen vooraf en in het maken van toekomstplannen naderhand. Pas als dat het geval is, stelt Matarasso, kan participatieve kunst haar eigen machtsongelijkheid te boven komen. Zo niet, belooft het een mate van emancipatie die niet kan worden waargemaakt.⁵⁴

Ten derde wijzen de participatieve kunstenaar-academici, evenals een aantal van de hierboven beschreven internationale theaterpraktijken, erop dat de ethische dilemma's niet alleen binnen de relatief gesloten context van een specifiek project (het 'private moment', zoals James Thompsons het noemt⁵⁵) geanalyseerd moeten worden. Omdat het private nooit geheel privaat blijft, dient de participatieve kunst ook beschouwd te worden binnen de politieke constellatie en het tijdsgewricht waarin zij plaatsvindt. Geven kunstenaars, institutionele partijen en andere betrokkenen zich voldoende rekenschap van de publieke, maatschappelijk en politiek-economische gevolgen van het werk? Voor Matarasso vraagt het omgaan met ethische dilemma's en de mogelijk schadelijke kant van de participatieve kunst om een 'code of conduct', een gedragscode die door de kunstenaar wordt nageleefd.⁵⁶ Zo bevragen de kunstenaars van MAP hun keuzen continu en nodigen ze mensen van buiten uit om met kritische feedback hun kunstpraktijk scherp te houden. Daarnaast stellen ze vragen naar wat de heilige huisjes in de kunstwereld zijn en of participatieve kunstenaars elkaar onderling voldoende scherp houden. Matarasso wijst op professionele ledenorganisaties die al ruim dertig jaar community-dans en -muziek in het Verenigd Koninkrijk ondersteunen. Een dergelijke infrastructuur kent Nederland niet. Evenmin kent Nederland een situa-

tie waarin ook in het bredere kunstenveld en de culturele infrastructuur de discussie over ethische dilemma's plaatsvindt en kunstenaars ondersteuning en training kunnen vinden om hun praktijk ook in dit opzicht te blijven ontwikkelen.

Ten slotte wijst James Thompson op het misschien wel belangrijkste punt: er is altijd de mogelijkheid om ergens *niet aan te beginnen* en om te *stoppen* als het kunstproject (onvoorziene) effecten losmaakt die negatief of zelf schadelijk zijn (als betrokkenen in gevaar komen, maar bijvoorbeeld ook als het project slechts een spreekbuis van de overheid wordt⁵⁷) – ook als dat op dat moment betekent dat de kunstenaar geen inkomsten heeft. Voor Thompson vraagt de praktijk om goed geïnformeerde kunstenaars die de gemeenschap en het vraagstuk met alle tegenstrijdige belangen door en door kennen, vooraf analyseren wiens belang het project primair dient en wat de eventuele negatieve gevolgen zijn, en die de keuze durven maken om nee of stop te zeggen. Cohen-Cruz koppelt hieraan implicaties voor het participatieve-kunstcurriculum.⁵⁸ Daarin zou, naast plaats voor 'craft' (de vaardigheid om kunst te maken) en de mogelijkheid om praktische community-based ervaring op te doen, meer ruimte gemaakt moet worden voor wat ze 'scholarship' noemt: kunstenaars trainen in onder meer lezen en schrijven over, reflecteren op en onderzoeken van de geschiedenis, theorieën, onderliggende ideeën en actualiteit in relatie tot de thema's of groepen waaraan ze hun werk willen verbinden. Opdat kunstenaars beter beslagen het ethisch-gladde ijs van de participatieve kunst betreden en niet blind in community-bevestigende, beleidsdienende of andere onethische valkuilen tuimelen.

Wat leren we hiervan?

De verkenning van de gebruikelijke kritiek op participatieve kunst en het perspectief van binnenuit laat zien dat de kritiek deels terecht is. Een niet-reflectieve vorm van participatieve kunst kan

community-bevestigend zijn, een te plaatsgebonden idee van gemeenschap uitdragen, de 'neoliberale afbraakagenda' dienen, digestief en/of onethisch zijn. De verklaring hiervoor kan aan de ene kant gezocht worden aan de zijde van de kunstenaar en in het bestaan van goede en slechte participatieve kunstpraktijken. Aan de andere kant is dit het gevolg van de beperkingen van de context: heersende verwachtingen, beleid en praktijk binnen en buiten de kunst ontnemen participatieve kunstenaars de ruimte om radicaler, politieker of 'subversiever' te zijn. Het bovenstaande heeft daarnaast laten zien dat de kritiek deels onterecht is. De veelvormigheid van participatieve kunst maakt het generaliseren van de kritiek onmogelijk. Dichter op de huid van (goede) participatieve kunstenaars zien we een andere motivatie dan het maken van beleidsdienende of digestieve kunst. Goede participatieve kunstpraktijken bieden geen (deel)oplossingen voor de gevolgen van de neoliberale, kapitalistische realiteit. Wel experimenteren ze gedurende langere tijd, in het klein, maar eveneens in de realiteit, met verschillende manieren van samenleven en samen werk maken in complexe samenlevingen: als alternatief, als reactie op 'het neoliberale afbraakproject'. Het schuurt hierbij tussen de verwachting van opdrachtgevers en partners om 'het antwoord' of 'de oplossing' te leveren en de behoefte van kunstenaars om hun positie als kritische kunstpraktijk open te houden. Ze blijven tenslotte kunstenaar en worden geen welzijnspartner of bejaardenverzorger.

Het bovenstaande heeft tegelijkertijd ook duidelijk gemaakt dat participatieve kunstenaars dicht op het neoliberale systeem opereren, omdat ze zich richten op daarmee samenhangende actuele, urgente vraagstukken. Ze springen in die zin in gaten die het liberaal beleid en de markt hebben geslagen, maar dat maakt ze niet per definitie slaafs of volledig digestief. In mijn ogen steekt (goede) participatieve kunst sterk en positief af tegen de politieke visieloosheid die de neoliberale samenleving karakteriseert. In de voorbeelden van participatieve kunstprojecten die critici als beleidsdienend of digestief bestempelen, gaat het veelal om instru-

menteel, probleemoplossend werk. Of om werk dat zonder verwijzing naar de structurele omstandigheden, de 'schuld' voor de positie van een persoon geheel bij het individu dreigt te leggen.⁵⁹ Het lijkt me duidelijk dat participatieve kunstenaars, opdrachtgevers, financiers en iedereen die bij deze kunstpraktijk is betrokken deze kritiek ter harte zullen nemen en dergelijke niet-reflectieve praktijken willen voorkomen. Hiervoor is dus een dubbele, gezamenlijke inspanning gevraagd: aan de ene kant het versterken van participatieve kunstenaars en hun kunstpraktijken. Aan de andere kant de beperkingen van de context zoveel mogelijk wegnemen, zodat de institutionele verwachtingen, beleid en praktijk (binnen en buiten de kunst) participatieve kunstenaars de ruimte geven hun werk artistiek, sociaal en politiek sterker uit te voeren.

Het vraagt contextbewuste, ethisch-handelende, reflectieve kunstenaars

Samenvattend kunnen we stellen dat in (goede) participatieve kunst het werken met 'community's' *an sich* niet het probleem is, als we afscheid nemen van community art als een *beschrijvende* praktijk, waarin de gemeenschap als sociale referentie fungeert. Kwon gaf aan dat alle pogingen om de gemeenschap te beschrijven of haar gemeenschappelijkheid uit te drukken als onderscheidend van de wereld daarbuiten, leiden tot een bevestiging van een collectieve identiteit die immanent is aan zichzelf: eenduidig en niet ontvankelijk voor herinterpretatie, verscheidenheid en verandering. De bevindingen wijzen daarentegen op het belang van een meer reflectieve participatieve kunstpraktijk die bewuster ingaat op de ethische vraagstukken rondom het betrekken van mensen bij de productie van kunst. Het gaat niet alleen om de vraag 'hoe' deze kunst of de 'verandering' het beste tot stand kan komen, maar ook om reflectie op de (juiste) overwegingen 'waarom' en 'waartoe' men deze vorm van kunst wil maken of ondersteunen. Geven kunstenaars zich voldoende rekenschap van wie het project primair dient en dat ze mensen laten deelnemen aan een geconstrueerde

community? Maken ze een bewuste afweging over welke rol deelnemers in het project krijgen, welke boodschap er uit de inhoud van het werk spreekt en hoe zich dat verhoudt tot structurele omstandigheden? Is er een voldoende uitgebreide analyse gemaakt van de context van het specifieke project én van de brede politieke, economische en sociaal-maatschappelijke context? Is er nagedacht over de keerzijde en mogelijke schadelijke effecten van de praktijk? Over dat het gezamenlijk opkomen voor de positieverbetering van een bepaalde groep, paradoxaalwijze óók de (gedeeltelijke) herbevestiging van die groep betekent? Over wat de repercussies van de keuze voor een bepaalde 'groep', en de 'framing' daarvan, kunnen zijn?

Het voorkomen van instrumentalisering en het versterken van het ethisch handelen kan daarnaast worden bereikt door te beseffen dat intenties en verwachtingen van betrokkenen bij een kunstproject uiteenlopen. Het is professioneel ethisch handelen dat de kunstenaar voor aanvang van een project bepaalt of hij/zij achter de (mogelijk) uiteenlopende intenties van alle betrokken partijen staat en dat deelnemers de kans krijgen af te wegen of zij zich aan de institutionele agenda willen committeren. Het vraagt nadenken over wanneer een kunstinitiatief *beter niet eens kan beginnen* en wanneer het moet *stoppen*. Als de participatieve kunstenaar zich committeert, dan het liefst voor langere tijd (in plaats van het normadisch door het land of over de wereld van project naar project trekken). Want om machtsongelijkheid zoveel mogelijk te boven te komen en de belofte van emancipatie waar te maken, is langlopende betrokkenheid nodig van kunstenaars aan een thema en/of plaats. Dit geeft niet-kunstenaars de gelegenheid om betrokken te raken bij alle fasen van de cyclus. Het geeft de kunstenaars de mogelijkheid om zich 'vast te bijten' in een bepaalde problematiek en een bredere lokale betrokkenheid te smeden door het vormen van allianties met andere (plaatselijke) kunstinitiatieven en maatschappelijke groepen, waardoor er mogelijk iets verandert.

Participatieve kunstenaars dienen, zoals gezegd, óók na te denken over de *artistieke* basis en de esthetische waarde van participatief werk – naast en in samenhang met het beschouwen van de relatie tussen de artistieke en de sociale waarde van het werk. Want Bishops waarschuwing is helder: participatieve kunst zal worden onderworpen aan manipulatie en uiteindelijk aan instrumentalisering door de staat, als zij afkerig blijft van het theoretiseren van de artistieke waarde van het werk. Het devies aan participatieve kunstenaars is daarom: baseer de duiding en de beoordeling van participatieve kunstpraktijken niet alleen op ethische criteria (over hoe en met wie ze werken), maar ook op de aard van de artistieke en affectieve resultaten ervan.⁶⁰ Ontwikkel scherper de eigen esthetische criteria, draag de principes van de kunst uit. Het inbrengen van de criteria levert onvermijdelijk conflicten en dilemma's op, maar de risico's die gepaard gaan met het toepassen van de eigen ethische en esthetische criteria zouden niet minder moeten zijn wanneer de maatschappelijke bedoelingen goed zijn. Juist een risicoloze benadering van de aangeboorde problematiek maakt een participatief kunstwerk problematisch. Laat je als kunstenaar niet verblinden door de eigen goede bedoelingen, maar neem deze kritisch onder de loep. Formuleer de sociale doelen bescheiden. Communiceer ook nadrukkelijker dat resultaten niet vooraf kunnen worden voorspeld, gepland of gecontroleerd, omdat deze moeten plaatsvinden in sociale contexten en omdat het proces nooit voor iedereen hetzelfde betekent en dus ook niet tot een eenduidig resultaat zal leiden.⁶¹ De gepresenteerde voorbeelden maakten duidelijk dat als participatieve kunstprojecten alleen maar worden afgerekend op vooraf bepaalde doelen, het werkelijk 'subversieve' element niet wordt gezien en de 'tegenkracht' impliciet blijft. Hetzelfde gebeurt als alleen het resulterende kunstwerk en niet het hele proces in ogenschouw wordt genomen.

Het is duidelijk geworden dat geslaagde subversieve participatieve kunstpraktijken wellicht hoofdzakelijk te begrijpen zijn als praktijken die, ondanks de beperkende consequenties van hun in-

stitutionele en lokale liaison, in staat zijn tot een *licht* ontwrichtende, maar *wezenlijke* werking. Het 'subversieve' of de 'verandering' manifesteert zich hierbij wellicht hoofdzakelijk binnen de onderhandeling over de beperkingen van die context. Participatieve kunst vraagt dus een gezonde dosis realisme en nuchterheid met betrekking tot de doelen die bereikt kunnen worden, het niveau waarop deze worden bereikt en de (gezamenlijke) inspanning binnen en buiten de projecten die dat vraagt. De uiteindelijke verandering is niet groots of meeslepend, maar kan in sommige gevallen heel wezenlijk zijn. Dit komt doordat kunstenaars blijven agenderen, zichtbaar en bespreekbaar maken waar het schuurt, waar het conflict zit, en wat de alternatieven zijn op basis van de informatie ter plaatse. En doordat kunstenaars bewust betrokkenheid zoeken, óók onder institutionele partijen op verschillende schaalniveaus die zullen moeten meebewegen, wil er verandering plaatsvinden. In het verlengde hiervan zouden participatieve kunstenaars meer aandacht kunnen schenken aan 'follow-up' (opvolging). Het inzicht hierbij is dat dit pas op grotere schaal zijn beslag zal krijgen als meerdere participatieve kunstpraktijken zich met elkaar en met sociale, politieke en maatschappelijke initiatieven verbinden om een *beweging* te genereren die debat en verandering binnen en buiten de kunst blijft afdwingen als deel van een gemeenschappelijke inspanning tot verandering.⁶²

Het lijkt dus zaak zowel de 'tegenkracht' te vergroten als de grens aan het 'maakbare' en aan de kracht van participatieve kunst in een neoliberal tijdperk bespreekbaar te maken. Want als het zo is dat participatieve kunstenaars zich 'zelden identificeren met het neoliberale overheidsrepertoire',⁶³ 'vaak botsen met de grove instrumentalisering of "Disneyficatie" van cultuur en de burgerlijke subjectposities die zij toebedeeld krijgen'⁶⁴ en veelal linkse politieke agenda's aanhangen,⁶⁵ dan zullen ze dat in *concrete* termen kenbaar moeten maken aan opdrachtgevers, financiers en andere belanghebbenden,⁶⁶ willen ze ook in dit soort beperkingen verandering forceren.

Het vraagt een contextbewuste, ethisch-handelende, reflectieve culturele infrastructuur

Willen we contextbewuste, ethisch-handelende kunstprofessionals, dan dienen we, zoals Cohen-Cruz al zei, *kritisch-betrokken* kunstenaars op te leiden. Het kunstcurriculum van de Nederlandse kunstvakopleidingen moet dan voorzien in het ontwikkelen van kunstenaars op het vlak van zowel 'craft' (vakmanschap), praktische 'community-based'-ervaring, als 'scholarship' (wetenschappelijkheid). De meeste docenten aan kunstvakopleidingen beschikken momenteel niet over de specifieke (theoretische) kennis en het praktisch referentiekader om hierin te voorzien. Ook zij zullen moeten worden opgeleid.

Niet alleen moeten participatieve kunstenaars elkaar onderling scherp houden op de esthetische en ethische kanten van hun kunstparktijkjen, ook de bredere publieke kunstsector dient zichzelf scherp te houden op het vlak van ethiek. Want ook is duidelijk geworden dat er eveneens contextbewuste, ethisch handelende, kritisch-reflectieve professionals in de culturele infrastructuur gevraagd zijn, wil er een genuanceerdere kijk op en beter begrip van de participatieve kunst en daardoor betere ondersteuning (partnerschap) ontstaan. Ik doel hier op opdrachtgevers, financiers, kunstcritici en onderzoekers, die van binnen en buiten de kunstinfrastructuur een aandeel hebben in de ontwikkeling van participatieve kunst. Ook zij moeten verantwoordelijkheid nemen en nadenken over hoe ethisch de eigen aannames en verwachtingen van participatieve kunst zijn. Ook zij moeten hun handelingen, verwachtingen en oordeel toetsen aan de bredere maatschappelijke context en de gevaren van instrumentalisering bewuster inschatten. Ze dienen oog te hebben voor de esthetische, ethische en interpersoonlijke dimensies van het werk, naast de sociale opbrengst ervan. Voor deze professionals is ook training en bijscholing nodig, en als het kan, zouden zij als deelnemer bij projecten betrokken moeten worden.

Voor Matarasso betreft het ethisch handelen van opdrachtgevende en ondersteunende partijen ook de werkomstandigheden

van de kunstenaars: omdat er genoeg participatieve kunstenaars beschikbaar zijn, verwachten opdrachtgevers inmiddels de hoogste uitkomsten tegen de laagst mogelijke kosten. Deze institutionele partijen zouden zich beter bekend moet maken met hoe participatieve kunst werkt, hoe effecten optreden en hoe het werk kan voortbestaan.⁶⁷ Het vraagt professionals die begrijpen wat er mogelijk is binnen de beperkingen van de context, en die tegelijkertijd voorwaarden scheppen voor de dubbele beweging naar gezamenlijkheid en naar het openhouden van de mogelijkheid tot kritiek en daarmee voor verandering. Ook hier gaat het dus om ethische (zelf)reflectie en nuchterheid omtrent verwachte resultaten. Participatieve kunst nodigt bovendien meer of minder expliciet uit tot uitwisseling over een situatie of thema (zicht/bespreekbaar maken), wat alleen zin en effect heeft als professionals (vertegenwoordigers van dominante structuren), bereid zijn te zien, te luisteren en de dialoog aan te gaan.

Het vraagt realisme en nuchterheid – ook in taal

Als we met nuchterheid naar participatieve kunst kijken, valt te betwijfelen of ‘subversieve versus digestieve kunst’ de meest accurate terminologie is. Het bovenstaande heeft laten zien dat die begrippen de praktijk niet afdoende beschrijven. Het bovenstaande illustreerde eveneens (weer eens) dat de term ‘community art’ een ongelukkige is, omdat het niet zozeer om ‘community’ als wel om *interactie* tussen kunstenaars en niet-kunstenaars gaat. Volgens de Australische theatermaker en onderzoeker Tania Cañas werkt een goed community art-project niet *met*, maar *als* een community.⁶⁸ Als een egalitaire, democratische gemeenschap, wel te verstaan: ‘nothing about us without us’. Kwon wendt zich in haar reflectie op ‘community’ tot Jean-Luc Nancy,⁶⁹ die al in de vroege jaren ‘80 werkte aan een gemeenschapsopvatting die verder gaat dan de neoliberale opvatting van de gemeenschap als een losse verzameling individuen, maar die ook weerstand biedt aan de romantische opvatting van de gemeenschap als een homogeen li-

chaam. Nancy plaatst kanttekeningen bij de maakbaarheid van gemeenschappen en wil, door verder te gaan dan de vraag naar 'het zijn van de gemeenschap', recht doen aan de ervaring van het 'in gemeenschap zijn'. Ter vervanging van het begrip 'community' stelt Kwon daarom voor om de notie 'collective artistic praxis' verder te theoretiseren.⁷⁰ Als de begrippen participatieve kunst en community art inmiddels te sterk gekleurd zijn en te veel worden geassocieerd met neoliberal beleid, kan ik me – in variatie hierop – 'collectieve kunst' als alternatieve term voorstellen. Dit werk ik in Hoofdstuk 4 verder uit.

IV. 'Collectieve kunst' en verandering nader verkend

Inleiding

Dit laatste hoofdstuk laat de voorbeeldpraktijken en concrete context waarin participatieve kunst zich ontwikkelt los om vooruit te kijken. Bij wijze van conclusie keert dit hoofdstuk terug naar de vraag naar een betere taal en verkent de gedachte van 'collectieve kunst' als een soort ideale vorm of toekomstvariant van de Nederlandse participatieve kunst. Wat collectieve kunst onderscheidt van andere vormen van participatie in de kunst is de intentie en de wil zich in te zetten voor sociaal-politieke verandering. Dit hoofdstuk benoemt kernwaarden en basisprincipes uit de geschiedenis van de community art die geherwaardeerd zouden moeten worden – in de 'collectieve kunst', maar wellicht ook in het bredere kunstenveld en de samenleving als geheel – om verandering dichterbij te brengen. Op basis van de vier hoofdstukken eindig ik met een voorzet voor een bredere duiding van participatieve, collectieve kunst.

Naar een taal

Hoofdstuk 1 haalde Matarasso's gradatie in de verschillende vormen van participatie in de kunst aan. Daarin onderscheidt 'hedendaagse kunst met een participatief element' zich filosofisch, politiek en artistiek van participatieve kunst en community art doordat zij de autoriteit van de kunstwereld accepteert. Hieraan ligt het puristische (verlichte of romantische) kunstbegrip ten grondslag. In 'participatieve kunst' wordt de kunstenaar een producent van *situaties* en is het 'publiek' coproducent en participant. Kenmerkend zijn de verkenningen van het betrekken van mensen bij een kunst-

werk als artistieke vorm; van participatie als artistieke strategie. De kern van participatie ligt in het democratische kunstbegrip en de intentie is de democratisering van cultuur en het verbreden van het maken van kunst naar andere dan de gebruikelijke mensen en plekken. Soms speelt ook culturele democratie (het recht van mensen kunst te maken op hun eigen voorwaarden) een rol. Participatieve kunst kan naast esthetiek ook om 'nut' gaan (waarbij dat nut niet meteen instrumenteel of aanwijsbaar is). Binnen de participatieve kunst onderscheidt Matarasso 'community art', waarin het accent nog sterker ligt op culturele democratie, en emancipatoir sociaal engagement in het streven naar sociale verandering. Op basis van hoofdstuk 3 kan er een vierde gradatie toegevoegd worden: 'creatieve toepassingen buiten de kunst', die *in eerste instantie* ingezet worden om specifieke beleidsdoelen te bereiken. Ze markeren de overgang van kunst naar niet-kunst. Ook hier betreft het een legitieme en wellicht wenselijke praktijk – wie heeft niet liever dat iemand met zijn bejaarde moeder zou dansen, dan dat ze antidepressiva krijgt voorgeschreven? Vanwege de doelgerichtheid, het bewust beleidsdienend karakter ervan, is het wellicht zinvol om dergelijke creatieve toepassingen niet (hoofdzakelijk) als kunst te bestempelen. Als er geen erkenning van het kunstenveld is gevraagd, dan is de acceptatie, inbedding en financiering ervan minder betwist. Ook de uitkomsten zouden beter vanuit het perspectief van de betreffende sector beoordeeld kunnen worden dan primair op basis van de artistieke merites.

Het vorige hoofdstuk eindigde met een opmaat naar het begrip 'collectieve kunst', wat ik zie als een ideale toekomstvariant van de Nederlandse participatieve kunst of community art; als een versterkte kunstpraktijk doordat deze sterker collectief is, reflectiever, bewuster van zijn context en beter afgestemd op de urgentie van zijn tijd. 'Collectief' heeft hier meerdere betekenissen. Zo betrekken collectieve kunstpraktijken meer mensen dan objecten in hun kunst en fungeren de praktijken als een tijdelijke gemeenschap (collectief) bestaande uit kunstenaars, niet-kunstenaars en overige betrokke-

nen die gezamenlijke artistieke en sociaal-politieke belangen nastreven met hun artistieke inspanningen. Aan deze collectieve, artistieke inspanning draagt ieder vanuit zijn/haar professionele, disciplinaire of andere vorm van expertise bij. De gemene deler is het collectieve belang, niet de identiteit van het individu of de groep. Ook is de intentie collectief. De kunstpraktijk dient noch de reputatie van de kunstenaar(s), noch de over-instrumentele, op individuele 'empowerment' of hulpverlening gerichte doelstellingen. Collectieve kunst draait de intentie naar het bieden van de ervaring van 'in gemeenschap zijn', solidariteit en collectieve actie op actuele maatschappelijke en voor de betrokkenen urgente thema's. 'Community' is daarmee dus niet het vieze woord dat in de kunst gemeden moet worden, maar betreft ook geen intersubjectieve relaties als doel op zich of als vrijblijvende relationele esthetiek. In plaats daarvan wordt er ingezet op collectieve ervaringen als artistieke keuze én vanuit het begrip dat het leven niet 'gebeurt', maar dat we dat als mensen actief produceren.¹ Inzetten op collectiviteit is daarmee ook een politieke keuze omdat het onderkent dat verandering niet kan plaatsvinden als we vasthouden aan de neoliberale dominantie van het denken en handelen vanuit het individu. In de Nederlandse context waarin culturele democratie nauwelijks een rol speelt als referentiekader in het gevestigde kunstenveld, draagt collectieve kunst het belang hiervan nadrukkelijk uit. Net als de community art, ziet ook collectieve kunst het maken van kunst als een recht van ieder mens om zo mede betekenis te geven aan de samenleving en zet zij in op sociale verandering. Ook blijft deze kunstvorm inzetten op het maken van kunst met andere mensen en op andere plekken dan gebruikelijk is in het gevestigde kunstenveld. Collectieve kunst neemt de verantwoordelijkheid voor het op het scherpst van de snede door-ontwikkelen van participatie in de kunst en het vernieuwen van de esthetiek, ideeën, methodieken en sociaal-politieke potentie van deze kunstvorm. Participatie en collectief auteurschap als basis van de artistieke praktijk blijven zelf ook focus van de verkenningen in deze praktijk. De collectieve

kunstpraktijk bestaat meer dan nu het geval is uit ethisch-handelende en reflectieve kunstenaars, die ook nadrukkelijk het belang onderkennen van een gedegen analyse van de context waarin het werk plaatsvindt. Ze analyseren daartoe meerdere niveaus: van de directe omgeving van het project tot de sociaal-politieke verhoudingen, machtsrelaties en structurele omstandigheden die vanuit hogere schaalniveaus op het artistieke initiatief inwerken en mogelijke verandering tegenwerken. De uiteindelijke sociaal-politieke verandering is niet groots, meeslepend of choquerend, maar kan in sommige gevallen heel wezenlijk zijn. Dat maakt collectieve kunst een tegelijkertijd nuchtere en radicale praktijk. De veranderingen zijn niet altijd meetbaar, tastbaar of finaal, maar er kunnen wezenlijke stappen worden gezet richting verandering. Maria Lind verwoordt het als stappen richting 'een horizon' waaraan de verandering gloort.² Waar Lind het doel vervangt door de beweging in een bepaalde *richting*, duidt Olma hoe de weg erheen eruit kan zien. Hij schrijft dat het voor kunst vandaag de dag niet voldoende is om 'mogelijke toekomst te dromen', maar 'barsten die groter kunnen worden' zou moeten zien te veroorzaken – kunst niet alleen als 'esthetische reflectie' maar als 'materiële kracht'.³ Dat de stappen soms heel wezenlijk zijn, komt doordat collectieve kunstenaars – samen met deelnemers en andere betrokkenen – blijven agenderen, zichtbaar en bespreekbaar maken waar het schuurt, waar het conflict zit, en wat onder meer lokaal-geïnformeerde alternatieven zijn; doordat kunstenaars bewust betrokkenheid zoeken, óók onder institutionele partijen op verschillende schaalniveaus, want die zullen moeten meebewegen wil er verandering plaatsvinden. Collectieve kunstenaars zijn zich bewust dat dit pas op grotere schaal zijn beslag krijgt als meerdere (collectieve) kunstpraktijken en andere sociale, politieke en maatschappelijke initiatieven zich verbinden en een bredere *beweging* genereren – een sector-overstijgende, tijdelijke beweging die debat en verandering binnen en buiten de kunst blijft afdwingen als deel van een gemeenschappelijke inspanning tot verandering. Ook hieruit spreekt de erkenning dat er col-

lectieve inspanning nodig is om participatieve kunstenaars uit het huidige instrumentele kader te bevrijden en hun werkelijke intenties en de radicale potentie van hun werk tot uitdrukking te laten komen.

Inzetten op verandering – ook in het gevestigde kunstenveld?

In deze taal en gradatie is participatie op zich dus niet langer een onderscheidende factor in het brede kunstenveld. Nu er in toenemende mate in meerdere kunstdomeinen kunst gemaakt wordt met 'gewone mensen' lijkt het duidelijkste verschil de intentie te zijn: waartoe dient de participatie? In community art is dat culturele democratie en sociale, culturele, maatschappelijke of politieke verandering. In het gevestigde kunstenveld, zoals gebruikelijk was in het puristische kunstbegrip, lijkt het vooralsnog om verbeelding te gaan. Zelfs auteurs die welwillend over 'hedendaagse kunst met een politiek of participatief element' schrijven, lijken zich uiteindelijk te conformeren aan het idee van 'alongsidedness':⁴ kunst reflecteert vanuit de zijlijn op de maatschappij. Zo begrijpt de Amerikaanse kunstwetenschapper Carol Becker kunst als een 'great anticipator'. Zelfs als de duur van kunstinterventies kort is, weerspiegelen ze volgens Becker de wens om vorm te geven aan het nog niet bewuste en belichten ze wat mogelijk is: 'Kunst is vaak een soort naar de realiteit dromen van mogelijke werelden, een transmutatie van gedachten in de materiële realiteit, en een bevestiging dat de fysieke wereld begint in het onstoffelijke – in ideeën. (...) wij mensen kunnen "anticiperen" op wat we zouden kunnen creëren'.⁵ De duidelijkste illustratie van de grens van wat men in het kunstenveld acceptabel lijkt te vinden aan artistieke reflecties op de staat van de wereld is wellicht García Canclini's *Art beyond Itself*. Hierin laat hij zien hoe de kunst zich als sector probeert te blijven onderscheiden van andere sectoren om haar legitimiteit te behouden. Hij laat

zien hoe kunst en creativiteit verbonden zijn aan alle facetten van het dagelijks leven in een wereld waarin er geen duidelijke orde is en de grote verhalen zijn vervangen door vele vaak minder zichtbare machtsmechanismen (waartegen verzet je je dan als kunstenaar of als NGO?). Al in zijn inleiding schrijft hij, verwijzend naar de Paraguayaanse schrijver en onderzoeker Ticio Escobar, dat nu zowel de kunst als de maatschappij in vergelijkbare staat van onzekerheid verkeren, kunst niet opnieuw een eigen plek kan opeisen en het wellicht de taak van de kunst is om te zien wat er buiten de eigen grens ligt: de buitenwereld, de geschiedenis die nu geschreven wordt, andere culturen. García Canclini kiest vervolgens voorbeelden van Latijns-Amerikaanse kunstenaars vanwege de manier waarop zij met hun werken 'opnieuw betekenis geven'.⁶ Hij laat een zekere mate van radicaliteit zien van kunstenaars die misstanden blootleggen en bespreekbaar maken op een manier waarop (verschillende) alternatieve interpretaties mogelijk zijn. Zoals de Argentijnse kunstenaar León Ferrari, die de verbondenheid tussen kerk en politiek toont, en de Mexicaanse kunstenaar Teresa Margolles, die de verbinding legt tussen consumptie en plezier (drugsgebruik) en de criminaliteit en slachtoffers die daarvan het gevolg zijn. Het zijn allemaal instanties waarin (tijdelijk) het onzichtbare zichtbaar wordt gemaakt, machtsstructuren worden blootgelegd en die uitnodigen om de dingen met net andere ogen te bezien. Dit vangt hij met het begrip 'imminence', omdat kunst volgens hem de plek is waar we zicht kunnen krijgen op iets dat op het punt staat te gebeuren, iets dat zou kunnen plaatsvinden, een belofte of verschuiving van betekenis door suggestie. Kunst schort de realiteit daarmee niet op, maar positioneert zichzelf net op het moment voordat de werkelijkheid materialiseert.⁷ Hoewel dus gedurende het hele boek soms expliciet en soms tussen de regels door klinkt dat óók de kunst uit zijn eigen medeplichtigheid aan de sociale orde moet (en kan) stappen, stopt García Canclini abrupt op het randje van het kunstenveld en zegt dat kunst er niet is om zich te engageren met verandering.⁸ Kunst zou zich volgens hem niet moeten verliezen in

een gegeneraliseerde vorm van 'leven' of in het creëren van 'totaal werken, zoals in sommige a-kritische fusies met massaprotesten of bewegingen'. Meer politiek-activistische (participatieve) vormen van kunst, waaronder de in Hoofdstuk 1 beschreven Latijns-Amerikaanse traditie van community theater, beschrijft hij niet. Is de dubbelheid in het werk van García Canclini illustratief voor het inzicht of intuïtieve gevoel dat verandering nodig is en ingrijpen – ook in en vanuit het gevestigde kunstenveld – urgent is, maar dat men terugschrikt voor mogelijke represailles die een dergelijk standpunt betekent voor zijn/haar positie als kunstenaar of bemiddelaar in het puristische kunstenveld? Omdat het niet strookt met het daarin vaak verdedigde standpunt dat kunst om verbeelding gaat en niet om concreet ingrijpen?⁹

Toch lijkt er in dit opzicht verandering op handen in het gevestigde kunstenveld. García Canclini en Escobar twijfelen of kunst een eigen plek kan blijven opeisen. Ook in andere discussies over wat kunst vandaag de dag kan zijn of over wat autonomie in de kunst betekent, wijzen verschillende auteurs erop dat het lastig is voor de kunsten om een 'autonoom veld' te blijven claimen. Ze vragen zich af of artistiek onderzoek naar de relatie tussen kunst en leven niet achterhaald is, niet door de relationele esthetiek of omdat kunst sociaal relevant moet zijn, maar omdat kunst en het leven nu dicht op elkaar zitten en met elkaar versmolten raken.¹⁰ Kunst en design lijken nu aan alle facetten van het dagelijks leven gekoppeld. Iedereen heeft toegang tot het maken en delen van beeld op sociale media. Kunst opereert ver buiten het eigen veld en is verweven geraakt met stedelijke ontwikkeling en de toeristenindustrie. De internationale circulatie van cultuur(uitingen) door megagrote spelers op het vlak van cultuur, film en literatuur bepalen waar mensen hun informatie en entertainment vandaan krijgen en herstructuren de publieke (culturele) ruimte of breken die zelfs af. Feit en fictie lopen door elkaar in de politiek. De dominantie van vorm of ervaring over functie, wat ooit het kunstenveld typeerde, is nu de ge-

bruikelijke gang van zaken in de politiek en economie. Ook kan de kunst niet langer elementen als verrassing of ironische schending van het gangbare voor zich claimen. We zouden inmiddels een 'postautonoom' tijdperk kennen, waarin kunst door de grootschalige kunstmarkt is ingelijfd, kunstenaars op vele manieren aan de samenleving verbonden zijn geraakt en/of door de commercie zijn opgeslokt.¹¹

Bovendien wijzen verschillende auteurs op de politieke, economische, sociale, culturele en maatschappelijke urgentie en roepen op tot het nemen van verantwoordelijkheid. We kunnen de kunst niet verantwoordelijk houden voor de opkomst of het verval van een menselijke moraal, maar degene die kunst produceert, presenteert, ondergaat of de betekenis ervan wil duiden, zou verantwoordelijkheid moeten nemen voor de eigen bijdrage aan de vorming van het publiek bewustzijn.¹² Verschillende auteurs willen geen kunst (meer) als enkel symboolpolitiek voor verandering. Geen acties, zoals de Amerikaanse kunstcriticus en activist Brian Holmes zegt, die leiden 'tot het kalmeringsmiddel van de "relationele kunst" (intimiteit in de steriele, witte museumzaal) of de radicale chic van "kritische theorie" (revolutie te koop in een academische boekhandel)'.¹³ Geen 'subversiviteit te huur' of 'kritiek die spektakel wordt' omdat de eventuele politieke agenda van de kunstenaar meteen ter discussie gesteld wordt door de acceptatie van de wetten van het kunstdomein en de (kunst)instellingen waarin het plaatsvindt.¹⁴ Ook García Canclini zelf is fel: geen kunst als 'religie voor atheïsten' waarin kunst ons denkbeeldige scènes biedt waarmee we onze echte frustraties kunnen compenseren of escapisme wat leidt tot gelatenheid of utopieën waaruit we hoop kunnen putten. Geen betrokkenheid van publiek als tactiek om de zelfreferentie en zelfrechtvaardiging te bevestigen van degenen die in het kunstenveld bepalen wat van waarde is, zonder de mechanismen ter discussie te stellen die de interne inertie van dit kunstenveld en dat wat 'onینگewijden' weg houdt, te reproduceren.¹⁵

Ook de Amerikaanse architect en onderzoeker Teddy Cruz vindt het niet meer genoeg om kunst vandaag de dag alleen de taak te geven om metaforisch de socio-economische geschiedenis en de onrechtvaardigheden die de verschillende crisissen hebben veroorzaakt te ontsluiten.¹⁶ Hij vindt het essentieel dat kunst omgevingen genereert om specifieke procedures te construeren die de huidige situatie kunnen ontstijgen. Cruz is dan ook van mening dat de kunstpraktijk gedraaid zou moeten worden van 'kritische afstand' naar 'kritische nabijheid': een project van radicale nabijheid tot de instituties, tot de politieke en economische omstandigheden en de institutionele mechanismen die conflicten laten voortbestaan, om deze te transformeren, om nieuwe esthetische categorieën te produceren die de relatie van het sociale, het politieke en het formele kunnen problematiseren. De autonome rol van de kunstenaar zou Cruz willen koppelen aan de rol van de activist. Daarbij is de ene rol niet belangrijker dan de andere, beide zijn volgens hem momenteel noodzakelijk. Hier raken we aan Sebastian Olma's noties van performatieve koppigheid en van esthetiek als materiële kracht. Kunst is performatief doordat zij opneemt uit en meebeweegt met de wording van de wereld, maar Olma verwacht van de beweging van kunst dat deze dat koppig doet door onverwachte richtingen te kiezen en af te wijken van de lineaire toekomstvoorspellingen van futurologen, sociale innovators en anderen die de toekomst slechts zien als een update van het heden. Koppigheid legt hij uit onder verwijzing naar de ideeën over 'politiek verzet' van de Britse cultuurfilosoof Howard Caygill: het doel van verzet is niet zozeer het omverwerpen van bestaande machten, maar eerder om de voorwaarden te scheppen die ons overleven kunnen garanderen of die ons vermogen om weerstand te bieden aan de toekomst vergroten. Dat wil zeggen, in de ethische kern van het weerstand bieden staat de wil om de loop van de wereld open te stellen voor de mogelijkheid van toekomstige afwijking – het veroorzaken van de genoemde barsten die kunnen groeien. Kunst kan haar politieke potentieel vervullen als zij bijdraagt aan een sociaal sensorium dat

de samenleving helpt om zichzelf in het heden continue te bevragen ten behoeve van een andere toekomst. Maar alleen als esthetische ervaring is dit volgens Olma niet genoeg. Er moet iets gebeuren, iets ontstaan wat er nog niet was. Dit duidt hij met 'poetics' (van *poiesis*) – het creatieve proces waardoor iets de grens van niet-zijn naar zijn overgaat. Kunst heeft daarom geen 'esthetiek van performatieve koppigheid' nodig (verbeelding van mogelijke toekomst(en)), maar een 'poetics van performatieve koppigheid' (er verandert ook iets), aldus Olma. Hij schrijft dit niet zozeer met concrete hedendaagse kunstpraktijken in het achterhoofd, maar meer als toekomstmuziek.¹⁷ In het denken over wat een 'poetics van performatieve koppigheid' in de praktijk zou kunnen zijn, zouden goede participatieve kunstpraktijken als inspiratie en collectieve kunstenaars als partner kunnen fungeren.

Herwaardering van kernwaarden en basisprincipes van community art

Vooralsnog is het dus de 'poetics' – hier begrepen als de wil tot het actief werken aan sociaal-politieke verandering – die de participatieve kunst onderscheidt van de rest van het kunstenveld. Meer dan andere kunstvormen, zet de participatieve kunstpraktijk kunst in als materiële kracht. De boodschap van deze kunstpraktijk in zijn community-art of collectieve vorm is inmiddels helder: de toekomst zal slechts een update van het heden blijven, als niet meer stemmen deze mee kunnen vormgeven. Hier is opnieuw het principe van de culturele democratie van belang: er zouden mensen uit alle lagen van de bevolking betrokken moeten zijn. We kunnen dit niet overlaten aan kunstenaars, sociale innovators, beleidsmakers en andere professionals van wie de kijk op de wereld bepaald is door het middenklasse milieu waarin de meesten van hen zijn opgegroeid en gevormd. En ook niet aan de exponenten van de neoliberale wereldorde voor wie winstmaximalisatie soms zwaarder telt

dan gelijkheid of rechtvaardigheid. De ervaringen in de community art leren ons een aantal lessen over culturele democratie en over hoe wezenlijke stappen richting verandering te nemen zijn. Met het begrip 'collectieve kunst' pleit ik voor een nadrukkelijke herwaardering van een aantal kernwaarden en basisprincipes uit de geschiedenis van de community art: het in gang zetten van democratiseringsprocessen, het gezamenlijk non-hiërarchisch leren en het onderzoeken van conflict, met kritisch-denkende burgers en collectief empowerment tot gevolg. Participatie, democratie, het collectief en het conflict kunnen tegelijkertijd context, materiaal en vorm zijn van deze kunstpraktijken. Een andere herwaardering betreft het principe van aansluiten bij of het vormen van bredere bewegingen voor verandering. Het gaat niet om een simplistische of nostalgische terugkeer naar de jaren '60 of '70, maar om de erkenning dat deze kernwaarden en basisprincipes eveneens cruciaal zijn in hedendaagse vormen van participatieve kunst, maar wellicht ook in de rest van het kunstenveld en in de samenleving als geheel als we daarin verandering zouden willen zien. Ik vat ze hieronder samen.

Democratie

Het verdedigen van democratie of het in gang zetten van democratiseringsprocessen loopt als een rode lijn door de ontwikkeling van community art. Ondemocratische en onrechtvaardige praktijken vormen de prikkel om op een plek of rondom een thema kunst in te zetten. Een democratisch proces is vervolgens de essentie van het gezamenlijke kunstproces en het ultieme doel is een meer democratische, egalitaire samenleving. In de jaren '60 en '70 vonden Britse jonge kunstenaars die community art ontwikkelden elkaar in de overtuiging dat kunst essentieel is voor het floreren van de mensheid. In dat iedereen de capaciteit heeft om kunst te maken en te definiëren, en dat volwaardige, vrije en gelijkwaardige deelname aan het culturele leven zowel een mensenrecht is als een pad naar een rechtvaardige en democratische samenleving. Dat culturele recht, stelt Matarasso, verdedigt en draagt de participatieve

kunst vaak en community art altijd uit.¹⁸ Als kunst de daad van het maken en delen van betekenis is, en dus van het definiëren van de menselijke ervaring, dan, uiteraard, moet iedereen er toegang tot hebben. Dit recht om deel te nemen aan het culturele leven van de gemeenschap waartoe men behoort, en daarin een stem te hebben, is het veiligstellen van de waarden die daaraan voorafgaan. Het voorkomen dat mensen hun stem laten horen, is de eerste stap naar het wegnemen van hun andere rechten.

Het gebrekkig uitgewerkte democratisch kunstbegrip in de Nederlandse culturele infrastructuur en de terugkerende diversiteits- en inclusiedoelstellingen in het cultuurbeleid getuigen van de onverminderde noodzaak van het bevorderen van culturele rechten, culturele democratie en de toegang tot de kunsten. Ook is de rol voor kunstenaars in het politiek activisme – communicatieve interactie ten behoeve van democratie – niet aan de jaren '60 en '70 voorbehouden. Teddy Cruz wijst erop dat de huidige culturele crisis gekenmerkt wordt door het gebrek aan sterk politiek leiderschap en aan een constructief publiek debat over het 'publieke' en het 'gemeenschappelijk goed'.¹⁹ De voornaamste artistieke interventie, zegt Cruz, zou daarom de kloof moeten betreffen die is ontstaan tussen de culturele instituties en het publieke – het scheppen van een meer functionele relatie tussen kunst en het dagelijks leven. Kunstenaars zouden gesprekspartners moeten zijn op het hele gepolariseerde terrein, ingrijpend in het debat zelf en bemiddelend in nieuwe vormen van handelen en leven – om nieuwe voorstellingen van het publieke te verkennen en de politieke wil tot de verwezenlijking hiervan uit te lokken. Jan Cohen-Cruz wijst daarnaast op het dringende belang om mensen (direct) mensen met een andere mening te laten ontmoeten, want de huidige scheiding tussen mensen en disciplines bemoeilijkt het werken naar een andere toekomst. Met theatermaker Pottenger vraagt ze zich af: 'Waar in onze hedendaagse maatschappij bestaat gelegenheid om op beschaafde, diepgaande wijze een gesprek te voeren door alle verschillen heen?' De plaatsen die bijvoorbeeld Robert Putnam ideaal leken voor het

slaan van bruggen tussen verschillende vormen van sociaal kapitaal ('bridging'), zoals de bowlingbaan, zijn nu net geen plaatsen waar diepgaand politiek debat plaatsvindt.²⁰ Goede participatieve, collectieve kunstprojecten kunnen hier een handreiking doen. Maar, waarschuwt Matarasso, ook voor kunst met een openlijk politieke vorm geldt dat deze zonder een inclusief democratisch debat en een emancipatoir proces resulteert in preken voor eigen parochie in plaats van in het verleggen van perspectieven of het openbreken van structuren. Democratie en collectieve kunst vragen dus per definitie om een inclusieve benadering.

Autonoom, kritisch denkende burgers

Boal wilde zogezegd geen toekomstige gemeenschap symboliseren, maar het publiek trainen in 'sociale weerstand'. Ook voor de Britse community art-beweging was het streven het laten ontwakken van bewustzijn onder de betrokkenen bij hun werk en het aanzetten tot gezamenlijke kritische interventie in de realiteit. Want aan de basis van elke vorm van verandering staan wat zou kunnen worden omschreven als 'autonoom en kritisch denkende burgers': burgers die in staat zijn om onafhankelijke, kritische gedachten te hebben ten overstaan van dominante discoursen, zich bewust van de kwesties die op het spel staan en van de gemeenschappelijke en politieke dynamiek waarop verandering stoelt. Burgers die zich bewust zijn van de noodzaak en (beter dan voorheen) toegerust en bekwaam zijn om bijvoorbeeld te pleiten voor het maken en bewaken van ruimtes waarin 'inventieve krachten in onze samenleving – een maximaal open en diverse samenleving – zich kunnen ontwikkelen als tegenkracht voor de neoliberale en technocratische tendensen naar sociale en culturele standaardisatie' – zoals Olma het verwoordt.²¹ In het verlengde hiervan gaat het bij zaken als het 'activeren' van burgers niet om de dominante, neoliberale interpretatie van 'actief burgerschap' (ondernemende burgers en professionals) dat de bestaande situatie grotendeels consolideert, maar om de intentie mensen toe te rusten voor het 'optreden van

mensen als burgers'.²² Centraal hierin staat het bieden van weerstand, tegenkracht. Zoals in Rancière's politieke filosofie er sprake is van politiek wanneer een groep zich met betrekking tot een misstand uit in 'acts of dissensus': vormen van denken, spreken, schrijven en handelen die manieren zijn om vorm en inhoud te geven aan de fundamentele gelijkheid van mensen binnen de politieke gemeenschap en om de bestaande 'verdeling van het waarneembare' open te breken en opnieuw samen te stellen. Mensen oefenen hun burgerschap dus uit door hun onmin en afwijkend perspectief tot uitdrukking te brengen en in sociale interventies de hiërarchische, normerende orde waaruit ze voortkomen, te ontleiden en te hervormen. Politicoloog Davide Panagia wijst erop dat voor Rancière democratische burgers dus actief de bestaande verdeling verstoren door deel te nemen aan iets waar zij gezien hun positie in die orde eigenlijk geen recht op hebben. De democratische burger is 'de actor van deze oneigenlijke deelname'.²³ De parallellen tussen de Freireiaanse pedagogie, het community theater en deze Europese politieke filosofie zijn overduidelijk en nog steeds kunnen we bij goede participatieve, collectieve kunstpraktijken te rade gaan voor hoe we burgers sociaal en politiek kunnen mobiliseren.

Collectiviteit

Voor Matarasso uit het politieke en culturele radicalisme van community art in de jaren '60 zich ook in de kracht van groepsempowerment voor sociale verandering. In de jaren '80 ebde dat collectieve weg en werden sociale behoeftes door beleidsmakers steeds sterker gepersonaliseerd. Als het vandaag de dag om empowerment gaat dan wordt dat meestal als een individueel proces gezien – het is makkelijker om de vaardigheden, het vertrouwen en de kennis van individuele deelnemers te bevorderen en vast te stellen, dan om een effect op hogere schaalniveaus uit te lokken en te 'bewijzen'.²⁴ Dat maakt het verschuiven van de nadruk op de empowerment van het individu, zelfpromotie of zelfredzaamheid naar empowerment gericht op het collectief, het gewaar worden van col-

lectieve belangen en dito daden of mobilisering meer dan ooit urgent. Collectiviteit gaat vandaag de dag over zowel het verder onderzoeken van de waarde van collectiviteit in de artistieke maakprocessen als het mensen doordringen van de waarde van collectiviteit in en voor de samenleving.

Nog steeds wordt binnen de kunsten en het kunstvakonderwijs collectiviteit vaker geïnterpreteerd als 'samenwerking' dan dat het als vraagstuk wordt voorgelegd: hoe komen we van 'mijn werk' naar vormen van collectief auteurschap? Hoe komen we naar collectief auteurschap dat zich ook losweekt van het oude idee van meesterschap, waarin de mentaliteit van de meester de vorm van collectiviteit bepaalde? Wat betekent dat voor het in een eerder stadium betrekken van medestudenten of collega-kunstenaars bij het artistiek onderzoek (anders dan het 'kunstenaarscollectief')? Maar vooral: wat betekent dat voor de interactie tussen kunstenaars en mensen die nog nooit met kunst in aanraking zijn gekomen? Wanneer gaat het enkel om 'faciliteren' en wanneer wordt en blijft het 'faciliteren' kunst? Welke principes van de kunst en ethische en esthetische criteria moeten hieraan ten grondslag liggen? De zoektocht is aan de gang, maar duidelijk is al wel dat collectiviteit om bescheidenheid vraagt. De kunstenaar kan iets in gang zetten en een deel van de weg zijn, hij/zij kan sensibiliseren en mensen uitlokken tot handelen, maar collectiviteit betekent ook overdracht: hij/zij kan de uitkomst of het succes niet voor zichzelf claimen. De kunstenaar draagt vroeg of laat de verantwoordelijkheid voor het doorgaan van het handelen over aan toekomstige publieken of andere betrokkenen.

Met betrekking tot het teweegbrengen van verandering in de samenleving hebben we gezien dat dit nooit een individuele aangelegenheid is, en dat de 'goede burger' niet het neoliberale subject ('burgerondernemer') kan zijn die het nu wordt geacht te zijn. De Brits-Australische socioloog Bryan Turner wees er al vele jaren geleden op dat in de academische literatuur over empowerment van burgers 'de actieve politieke burger' in de strijd voor politieke en

maatschappelijke veranderingen over het hoofd wordt gezien en dat de literatuur 'weglaat hoe burgers historisch gezien hun claims hebben gemaakt voor het herdefiniëren van praktijken, sociale erkenning of het opeisen van rechten. Wat weggelaten wordt is dus wat het betekent om inhoudelijk burgerschap uit te oefenen'.²⁵ Verandering, innovatie en burgerschap zijn, net als het opbouwen en bewaken van een goed functionerende samenleving, behalve politieke ook fundamenteel gemeenschappelijke, gedeelde activiteiten. Het is iets wat gebeurt 'tussen' mensen, instanties, praktijken en dergelijke. Wat noodzakelijk is, zoals Olma met de Duitse sociale wetenschapper Jana Rückert-John betoogt, is 'burgers in staat te stellen een verantwoordelijkheid voor de toekomst op zich te nemen die verschilt van de individuele verantwoordelijkheid van het neoliberale discours'.²⁶

Platform voor non-hiërarchisch leren

Zowel democratie en kritisch denkende burgers als het ontwikkelen van een besef van gemeenschappelijkheid of collectief belang, en de bijbehorende vaardigheden, kunnen niet worden bereikt of vergaard zonder processen waarin gezamenlijk kan worden geleerd. In de community art betreft dat het gezamenlijk leren door kunstenaars, deelnemers en publiek. Zoals we zagen, is dit leren onder meer geïnspireerd op Freires pedagogie en zijn radicale visie op emancipatoire educatie. Het uitgangspunt is daarbij geen overdrachtelijk ingezette vorm van 'educatieve kunst', maar gezamenlijk, non-hiërarchisch leren over de onderdrukkende aard van sociale en politieke machtsstructuren en de manieren waarop die ingrijpen op de levens van mensen. Vanuit Freire's kritische pedagogie is een lijn te trekken naar het idee van leren op basis van gelijkheid dat Rancièr heeft uitgewerkt in *De onwetende meester*.²⁷ Daarin is Rancièr niet zozeer geïnteresseerd in de uitkomst van het leren, noch wil hij bewijzen dat alle vormen van intelligentie gelijk zijn; hij wil onderzoeken wat er kan worden bereikt onder de aanname van gelijkheid. Gelijkheid als methode of werkprincipe, niet enkel als

doel. Zowel Freire als Rancière zijn zich ervan bewust dat ook in het leren onder aanname van gelijkheid, hiërarchie nooit geheel kan worden uitgewist. Ook in de beste voorbeelden van participatieve kunst blijft er een dialectiek en een spanning bestaan tussen vrijheid en structuur en tussen controle en ‘agency’ – wat de mogelijkheid geeft voor institutionele kritiek binnen het eigen domein. En, idealiter, ook daarbuiten.

In Boals vertaling van Freires kritische pedagogie naar theater komt Freires docent – een coproducent die de empowerment van de student faciliteert door collectieve, niet-autoritaire samenwerking – het sterkst tot uitdrukking in het Joker Systeem.²⁸ In zijn ideale vorm, vergelijkbaar met Brechts *Lehrstücke*, legt dit systeem de verantwoordelijkheid voor de interpretatie bij de toeschouwer. Ook de deelnemers ontdekken tijdens het proces en de repetities wat hun eigen perspectief is voordat dat als ‘community-acteurs’ met het publiek te delen. Cohen-Cruz herkent in verschillende hedendaagse participatieve kunstproducties elementen van het Jokersysteem, zoals de keuze voor multiperspectiviteit en voor een ‘esthetiek van “engaged performance”’. Hierin is luisteren een voorwaarde voor spreken, en worden eerst de deelnemers aan het project en dan het publiek betrokken bij het verkennen van het thema en bij het tot uitdrukking brengen van de vele mogelijke visies daarop. Dergelijke uitwisselingen ziet ze als deel van de cultuurverandering die noodzakelijk is om (beleids)veranderingen effectief te laten zijn.²⁹ Kunst begrijpen als een plek of platform voor gezamenlijk (analoog) leren is daarmee niet minder radicaal in de huidige tijd waarin gefabriceerde ‘kennis’ veelal via hapklare brokjes digitaal wordt geconsumeerd. Ook Nato Thompson ziet, in een wereld overdonderd door culturele productie, de kunsten als een leerzame plek om waardevolle vaardigheden op te doen met betrekking tot performance, verbeelding, esthetiek en affect. Deze vaardigheden zijn niet secundair aan het landschap van politieke productie, maar noodzakelijk om deze tot uitdrukking te brengen. Hij concludeert, dat pas als we begrijpen hoe de dominante orde symbolen en

structuren manipuleert, we de vormen van verzet tegen die macht, gepleegd door kunstenaars, activisten en andere betrokken burgers, kunnen waarderen.³⁰

Hierbij is het goed om nogmaals te noemen dat kunst als 'platform voor leren, denken en mobiliseren' automatisch om de betrokkenheid van mensen met verschillende ervaringen en meningen vraagt.³¹ Verscheidenheid is niet alleen de maatschappelijke realiteit, maar ook de manier om confrontatie op constructieve wijze aan te gaan. Door bewust politieke of publieke figuren erbij te betrekken, geeft de artistieke context van participatieve kunstprojecten niet alleen mensen zonder toegang tot het publieke debat de gelegenheid om van het 'gedeelde publieke leven' te proeven, maar ook bestuurders, beleidsmakers en andere professionals de kans om zich 'off the record' uit te drukken.³² Het doel is dialectiek, geen afbakening of versmelting van standpunten, disciplines of beroepenvelden. Daarnaast bieden interdisciplinaire en interculturele werken een vruchtbaarder bodem om te (her)onderzoeken wat 'kennis' betekent. Zo kan de robuustheid van concepten worden getest en kunnen verschillende vormen van verklaring, begrip en expressie elkaar wederzijds uitdagen en versterken.³³

Conflict

Hoofdstuk 3 liet zien dat niet de hele participatieve kunst als conflictmijdend afgeserveerd kan worden. Goede participatieve kunst kent zowel een beweging richting gezamenlijke inspanning (het statement van de groep) als ruimte voor dissensus. Maar toch lijkt het zinvol om aan te sluiten bij de zoektocht naar een goede manier van omgaan met conflict in deze kunstvorm. De omgang met conflict mag nadrukkelijker en op bredere schaal worden verkend door Nederlandse participatieve kunstenaars en kunstinfrastructuur-professionals – om zo het werk *artistiek* en *sociaal-politiek* te versterken. Het conflict is, zoals we zagen, een teken van bestaande tegenstellingen.³⁴ Die kunnen leiden tot ongelijkheid en onrechtvaardigheid als er dominante en onderliggende partijen uit ont-

staan – wat duidt op de omgang met conflict en niet op het conflict zelf. De onderliggende partij is eerder bereid tot consensus ten overstaan van de bepalingen vanuit de dominante partij, er lijkt namelijk erkenning aan ten grondslag te liggen. De bestaande orde wordt dus juist in stand gehouden door het ogenschijnlijk weg nemen van de verschillen, evenals door het aanvaarden van de verschillen. Belangrijker lijkt het daarom dat deze verschillen zichtbaarder en uitgesproken worden. Inclusiviteit is dan gericht op het erkennen van de conflicten, op het onder ogen zien van de verschillende criteria en niet op het opheffen ervan. In de participatieve kunst kan democratisering van cultuur (of liever: de kunsten), culturele democratie en collectiviteit dus niet gaan over cultuurrelativisme. Het gaat erom de neiging tot erkenning of conflictmijding ter discussie te stellen en open te breken, waarbij het noodzakelijk is om open te staan voor andere opvattingen, vertrekpunten en visies. Binnen het collectief (rondom het kunstproject en/of de beweging) hoeft er evenmin sprake te zijn van een vooraf bepaalde consensus – ook binnen de eigen gelederen kan conflict (h)erkend en zelfs uitgedragen worden. Het conflict is interessant in verhouding tot zowel het individuele als het collectieve, en participatieve, collectieve kunst kan beide herbergen. In alle gevallen gaat het om de oefening in uitstel van een oordeel en uitstel van begrip; inclusiviteit betekent ook, of juist, ruimte bieden aan dat wat we niet begrijpen. Het conflict is daarmee context, maar ook materiaal en/of vorm van de collectieve kunstpraktijk. Daarnaast betekent het conflict aangaan ook strijd met de instituties aangaan. In de strijd voor eerlijke ontwikkelingskansen kan participatieve, collectieve kunst, zoals gezegd, niet de aansluiting op het dominante kunstenveld of opname in de puristische (kwaliteits)criteria als doel hebben. Collectieve kunst zou juist de manifestatie van mogelijke verandering meer moeten uitdragen of een bredere herziening in de kunsten kunnen uitlokken.

Bewegingen

Het symbolische domein, waar performance deel van uitmaakt, is een handvat voor hen die een grotere visie van een rechtvaardige en ruimhartige wereld hebben dan die ze met hun materiële middelen kunnen maken, schrijft Jan Cohen-Cruz.³⁵ Ze ziet kunstenaars gedreven door aspiraties om bij te dragen aan sociale gerechtigheid, die zich geen illusies maken dat ze met hun spel, lied of grap, de omstandigheden die de basis van de onrechtvaardigheid vormen, fundamenteel kunnen veranderen, maar die wel de publieke aandacht blijven richten op beelden en krachten van recht en onrecht. Als kunstenaars in actie komen en niet passief toekijken, door de handen ineem te slaan met mensen die ongelijkheid ondergaan én zich samen te voegen met anderen die zich eveneens genooddakt voelen om zich te verzetten, kan dat er volgens Cohen-Cruz uiteindelijk toe leiden dat acties wel doeltreffend zijn. Om het private van een project te ontstijgen moeten dus de krachten worden gebundeld, rondom of parallel aan het project én in de 'follow-up'. Smeed allianties met uiteenlopende partijen, inclusief welwillende partners in de culturele mainstream, antwoordt ook Thompson op vraag hoe je van de 'private tactical practice' (individuele participatieve projecten) tot een strategisch publiek-politiek project komt. Hij ziet het ook als manier om de verstoring van de verdeling van het waarneembare te laten *voortduren* en de lappen-deken van participatieve kunstpraktijken, met al hun lokale of tijdelijke impulsen, met elkaar in verbinding te brengen.³⁶ Ook internationaal hebben veel community-theaterpraktijken geleerd dat er bredere bewegingen gecreëerd moeten worden, want zoals Prentki het samenvat: 'Theater kan een sleutelmethode zijn om het denken te ontwikkelen als basis voor toekomstige collectieve actie, maar het theatergezelschap of de universitaire afdeling theater schieten tekort als politieke organisaties.'³⁷

In het verleden zijn er collectieven van professionele (middenklasse) kunstenaars geweest die zich solidair verklaarden met de strijd van bijvoorbeeld arbeiders of 'minderheden'. Meerdere Situa-

tionisten sloten zich aan bij de arbeidersbeweging, namen actief deel aan de opstanden in Frankrijk in 1968 en hielpen mee om fabrieken en universiteiten te bezetten.³⁸ In Azië, Afrika en Latijns-Amerika bestonden er sterke verbanden tussen (al dan niet) participatieve kunstorganisaties en bevrijdingsbewegingen. Ook de theaterinitiatieven uit de jaren '60 en '70 in de Verenigde Staten, die Cohen-Cruz beschreef, steunden politiek-progressieve bewegingen uit die tijd.³⁹ Omgekeerd verleende het bestaan van deze bewegingen en het in de publieke aandacht staan van bepaalde onderwerpen, kracht aan deze vormen van alternatief theater. Al was de praktijk misschien niet altijd zo rooskleurig, het idee van 'kunst als inspiratie voor en bondgenoot in sociale bewegingen en vice versa' zou ook het huidige denken over de positie van (participatieve) kunst kunnen prikkelen. Matarasso kan zich met dit doel aan de ene kant de opkomst van een nieuwe participatieve kunstbeweging voorstellen, vergelijkbaar met die uit de jaren '70 en '80 in het Verenigd Koninkrijk.⁴⁰ Aan de andere kant wijzen zowel Matarasso, Cohen-Cruz als anderen erop dat het bij voorkeur een *intersectorale* beweging betreft. In deze bredere beweging blijft de artistieke expertise (zoals de kunst van het tot stand brengen van dialoog) overeind. Zoals gezegd, worden kunstenaars geen bejaardenverzorgers of strafrechtssysteem-experts. Hun werk wordt niet alleen maar politiek of activistisch.⁴¹

Deze visie op bewegingen met sector-overstijgende inspanningen voor verandering vertoont grote overlap met Brian Holmes' concept van 'eventwork' en zijn oproep om esthetische activiteit in een nieuw kader te plaatsen – een waarin die niet langer lijdt aan de culturele opsluiting in de institutionele kaders van musea, tijdschriften of universitaire afdelingen. Afgeleid van de historische ervaring van sociale bewegingen en 'grassroots' activisme stelt Holmes dat verontwaardiging, woede, solidariteit of liefde voor de medemens misschien de basis leggen voor sociale bewegingen, maar dat er vier dimensies zijn die ervoor zorgen dat zo'n beweging 'werkt': kritisch onderzoek, symbolische expressie (participatieve

kunst), communicatie (mediastrategie) en de politiek van sociale bewegingen (zelforganisatie). De vier dimensies bundelen zich tot actie in situaties waarin de eigen discipline, beroep of institutie niet in staat blijkt om adequaat te reageren en er dus een andere werkwijze nodig is. In de samenkomst van kunst, theorie, media en politiek tot een mobiele kracht ('eventwork') worden de grenzen van elk vakgebied of disciplinair veld overstegen, terwijl ze elk nog steeds putten uit hun kennis en technische kwaliteiten. Ook Holmes wil kunst niet volledig in politieke actie oplossen, maar ziet betrokkenen in hun gezamenlijke inspanning beter in staat om de juiste mix van urgentie en complexiteit tot uitdrukking te brengen. *Eventwork* biedt kunstenaars een context om hun wens om de urgentie van onze tijd te adresseren, te kanaliseren en te combineren, waardoor 'echte verandering' mogelijk dichterbij komt. Dit omdat het zoeken naar interactie tussen de betrokkenen bij het *eventwork* resulteert in een analyse van dringende sociale, politieke en economische kwesties die waarschijnlijk dieper, kritischer en nauwkeuriger zal zijn dan vaak het geval is in individuele, monodisciplinaire kunstpraktijken die dergelijke kwesties aanboren. De interactie, schaal en media-aandacht garanderen bovendien dat de boodschap op meer plekken in de samenleving resoneert dan alleen in de kunst. Dat is belangrijk, want er is niet alleen een 'identiteitscrisis' in de kunst, maar ook in bijvoorbeeld de sociale wetenschappen en de politiek. De uitdaging ligt er dus in te onderzoeken hoe we kunnen *handelen*, en wat de rol van kunst, theorie, media en zelforganisatie kan zijn in effectieve vormen van interventie. Hoe een bredere groep mensen (deelnemers) daarbij betrokken kan worden en hoe een institutionele context gecreëerd kan worden die kans biedt op wederzijdse erkenning en bevestiging van mensen die hun specifieke vaardigheden en parkijken in dienst stellen van een bredere betekenis en effectiviteit.⁴² Het mag duidelijk zijn dat dit 'handelen' vanuit sector-overstijgende bewegingen geen verdienmodel is en dat uiteraard ook niet kan zijn.

Naar een brede duiding

Uit de vier hoofdstukken is een vijftal lijnen te distilleren waarlangs de participatieve (inclusief collectieve) kunst kan worden geduid, besproken en uiteindelijk ook geëvalueerd. Samen werpen ze een bredere kijk op en resulteren ze in een beter begrip van de participatieve kunst dan tot nu toe het geval is op veel plaatsen in de culturele infrastructuur en daarbuiten. Samen vormen ze het begin van een nader uit te werken waardesysteem voor participatieve, collectieve kunst, waarmee ook het democratische van het puristische kunstbegrip kan worden onderscheiden. Hoofdstuk 1 refereerde aan Matarasso's waardesysteem gericht op proces en artistieke resultaat, wat op basis van het bovenstaande kan worden uitgebreid tot:

De artistieke en sociaal-politieke intenties:

- De artistieke en sociaal-politieke intenties die worden uitgedragen, de (democratiserende) verandering die wordt nagestreefd.
- Het collectief en de bredere beweging die wordt opgezet – in het proces, met het artistieke resultaat en buiten het concrete kunstproject – om verandering dichterbij te brengen.
- Het aangaan van en omgaan met conflict(en) verbonden aan de gekozen thematiek.

Proces:

- Gezamenlijk onderzoek naar de esthetische aspecten van het proces en nieuwe vormen van collectief auteurschap.
- Erkenning van het ethische aspect van de (machts)relaties tussen alle betrokkenen bij het project.
- Het gezamenlijke, non-hiërarchisch leren.
- De collectieve ervaring van kunstenaars, deelnemers en overige betrokkenen.

- Ontwikkeling van en ruimte geven aan kritisch-reflectieve burgers.
- Participatie, democratie, collectiviteit en/of conflict als context, materiaal en vorm.

Affect en effect:

- Collectief empowerment waardoor mensen controle krijgen op de onderhavige thema's en inzichten in de conflicten, in en buiten het project.
- Het gevoel en de weerklank die het bij kunstenaars, deelnemers en toeschouwers oproept (affect) en hen aanzet tot actie (menselijkheid).
- Bescheiden, doch soms wezenlijke bijdragen aan sociaal-politieke veranderingen.
- Onvoorspelbare uitkomsten en onverwachte inzichten.

Artistiek resultaat:

- Vakmanschap en artistieke keuzes om tot goed participatief werk te komen dat op de locatie waar het ontstaat en mogelijk elders in de samenleving zeggingskracht heeft.
- Originaliteit en ambitie in de manier waarop thema's worden aangeboord en er met de beperkingen van de context wordt gewerkt om tot een artistiek interessant resultaat te komen.
- Participatie, democratie, collectiviteit en/of conflict als context, materiaal en vorm.

Artistieke waarde:

- Artistiek onderzoek naar onder meer participatie, collectief auteurschap en de eigen esthetische en ethische criteria.
- De verhouding van participatieve kunst tot ontwikkelingen in de rest van het hedendaagse kunstenveld en de bijdrage aan een bredere herziening in de kunsten.

Noten

Inleiding

1. E. Belfiore & O. Bennett, *Re-thinking the Social Impact of the Arts. A Critical and Historical Review*. Warwick: Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Research Paper No.9, 2006. Zie ook T. Caris, *The Art of Interruption*, Proefschrift. Rijksuniversiteit Groningen, 2016, 22–24.
2. J. Rancière, *The Emancipated Spectator*. Londen: Verso, 2009.
3. De opdracht was een gezamenlijk initiatief van sociaaleconomisch programma Koers Nieuw West en mijn toenmalige lectoraat Burgerschap en Culturele Dynamiek (HvA), in samenwerking met het toenmalige Stadsdeel Bos en Lommer en Rochdale (eigenaar van de Piggelmeewoningen). De beschrijving van Cascoland is deels ontleend aan S. Trienekens, W. Dorresteyn & D. W. Postma, *Culturele interventies in krachtwijken*. Amsterdam: SWP, 2011, 69–71.
4. J. Thompson, *Performance Affects. Applied Theater and the End of Effect*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2011.

I. Gewoon kunst: een lange geschiedenis van participatie in de kunst

1. Dit merkte de Arts Council of England in 1974 al op, in A. Altena, *Wat is community art?* Rotterdam: V2_ Publishing, 2016, 36. In Nederland is dit beargumenteerd door bijvoorbeeld Peter van den Hurk, mede-oprichter van het Rotterdams Wijktheater en oud-lector Community Art bij Codarts (in: 'Kunst die niet gewoon, maar wel gewoon kunst is', *Boekman 82, Community Art*, 2010, 56–59).
2. Zie C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londen/New York: Verso, 2012.
3. De SI en de *dérives* kunnen niet tot participatieve kunst worden gereduceerd, maar, stelt Bishop (*Artificial Hells*, 104), ze baseerden hun vertoog over participatie op een vergelijkbare tegenstelling tussen actief en passief publiek en deelden de wens om buiten de galerie- en museumwereld te werken.
4. N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*. Dijon/Parijs: Les Presses du réel, 2002, 18.
5. P. Freire, *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum, 1970.
6. Zie S. Trienekens et al., *Kunst en sociaal engagement, Cultuur+Educatie 17*, Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland, 2006; R. Visser-Rotgans, *Veranderd kunstenaarschap*. Universiteit Leiden: Dissertatie, 2018, Hoofdstuk 2; zie voor een deel-genealogie van site-specific art: M. Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004, Hoofdstuk 1.
7. Zie T. Prentki, *Applied Theater. Development*. Londen: Bloomsbury Methuen Drama, 2015, Hoofdstuk 1; J. Cohen-Cruz, *Engaging Performance. Theatre as Call and Response*. Londen & New York: Routledge, 2010, 20–34;

- E. van Erven, *Community Theatre. Global Perspectives*. Londen & New York: Routledge, 2001, Hoofdstuk 1; en F. Matarasso, *A Restless Art*. Lisbon/Londen: Calouste Gulbenkian Foundation, 2019.
8. Zie Bishop, *Artificial Hells*, 122.
 9. Matarasso, *A Restless Art*, 173.
 10. Idem, 180–186.
 11. Idem, 165.
 12. Niet langer de opvatting van autonome kunst van de individuele kunstenaar, maar de opvatting dat kunst primair over de wereld gaat, zou nu in het centrum van de kunst(wereld) staan (zie Altena, *Wat is community art?*).
 13. N. Thompson (red.), *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012.
 14. Recent is de grotere schaal waarop participatieve kunst in Nederland zichtbaar is. Er is een aantal community-theaterorganisaties met een langere geschiedenis, zoals Stut dat in 1977 en het Rotterdams Wijktheater dat in 1992 werd opgericht.
 15. Vanuit de internationale context zijn er termen als *socially engaged arts*, *community-based art*, *experimental communities*, *dialogic art*, *littoral art*, *interventionist art*, *participatory art*, *collaborative art*, *contextual art*, *social practice*, *political art*, *public art*, *art for social change*, *site-specific art* en *relational aesthetics*. De Vlamingen spreken over sociaal-artistieke projecten. Termen uit de Nederlandse context zijn: ontmoetingskunst, kunst van goede bedoelingen, de kunst van interruptie, social design, etc. Specifiek met betrekking tot theater is er ook: theater van de onderdrukten, autobiografisch theater, documentair theater op locatie, *social theatre*, *social community theatre*, *theatre of reciprocity*, enz.
 16. Verwarring over of we het allemaal over hetzelfde hebben. Ook introduceert de één in een poging helderheid te scheppen een nieuwe term om een bepaalde vorm van participatieve kunst te definiëren, terwijl de ander het begrip inclusiever wil maken door kunstpraktijken onder de noemer 'community art' te brengen die daar niet gebruikelijk zijn. Zoals Pascal Gielen die de hypothese verdedigt, in relatie tot Robert Mapplethorpes homo-erotische foto's, dat kunstenaars community art kunnen maken zonder met een specifieke community te werken (in: P. Gielen, 'Mapping Community Art', P. de Bruyne & P. Gielen (red.), *Community Art. The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz, 2011, 25–26).
 17. G. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press, 2011.
 18. De beschrijving van de gradatie is gebaseerd op Matarasso, *A Restless Art*, 40–57.
 19. Matarasso, *A Restless Art*, 47. Pascal Gielen ('Mapping Community Art', 18) noemt dit auto-relationeel werk: 'Uiteindelijk belandt het werk binnen de veilige muren van musea of galeries en verdwijnen de mensen om wie het in eerste instantie draaide ras naar de achtergrond en dient het de identiteit van de kunstenaar. Het doel van deze kunstinterventies is niet het concreet verbinden aan zowel systeem- als leefwereld om zo veel mogelijk blijvende alternatieven te genereren. Deze kunst gedijt binnen de regels van de

- professionele kunst. Het engagement blijft feitelijk on-gecommitteerd en bovendien vaak hoofdzakelijk "cognitief", op afstand van het dagelijkse leven.'
20. G. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004; M. Lind, 'Returning on Bikes. Notes on Social Practice', in: N. Thompson (red.) *Living as Form*, 49.
 21. Beschrijving kunstbegrippen op basis van Matarasso, *A Restless Art*.
 22. Bishop, *Artificial Hells*, 25.
 23. N. García Canclini, *Art Beyond Itself*. Durham/Londen: Duke University Press, 2014, 3-4.
 24. H. S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1984; vgl. J. Wolff, *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's Press, 1981.
 25. Zoals de kritiek op een aantal vroege werken die Bishop (*Artificial Hells*) bespreekt, waaraan veel mensen actief deelnamen (bijvoorbeeld de *Hooter Symphonies* van Arsenii Avraamov in 1922), maar die (in haar ogen) geen sterke artistieke uitkomst neerzetten. Ook Bishop hecht op meerdere plekken in *Artificial Hells* belang aan artistieke keuzen voor een krachtig resultaat, en aan de artistieke signatuur van de kunstenaar in het werk, ook als dit ten koste gaat van het participatieve element.
 26. Zie Bishop, *Artificial Hells*, 190.
 27. Dat zijn de kenmerken die Bishop de hedendaagse kunst toedicht (*Artificial Hells*, 186).
 28. Zie Matarasso, *A Restless Art*, 48-50, 87-95.
 29. Nato Thompson ziet het samenkomen van mensen in een kunstproject evengoed als 'vorm', net zoals video, schilderijen en klei dat zijn (in: *Living as Form*, 16-33).
 30. Zie Visser-Rotgans, *Veranderd kunstenaarschap*, 68-69.
 31. Matarasso, *A Restless Art*, 138.
 32. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 99.
 33. Matarasso, *A Restless Art*, 50.
 34. Idem, 27-28.
 35. Bishop merkt dit op in haar bespreking van het werk van Bruguera (in: *Artificial Hells*, 250).
 36. Bishop, *Artificial Hells*, 37-38; vgl. Kwon, *One Place After Another*, 46; Jan Cohen-Cruz (*Engaging Performance*) wijst onder andere met het werk van theatermaker Tony Kushner op het verschil in hoe participatieve theaterstukken moeten worden geschreven wanneer deze alleen op locatie opgevoerd worden en wanneer ze ook (inter)nationaal toeren. In Nederland toert vrijwel alleen wijktheater binnen de eigen stad of regio; bij veel ander participatief werk is van herhaalbaarheid geen sprake.
 37. S. Jackson, 'Living Takes Many Forms', in: N. Thompson (red.), *Living as Form*, 88-91.
 38. Idem, 91; zie ook Matarasso, *A Restless Art*.
 39. Matarasso, *A Restless Art*, 15, 35-37.
 40. Bishop, *Artificial Hells*, 238.
 41. N. Thompson, *Living as Form*, 22-24.
 42. Matarasso komt hierop meerdere malen terug (*A Restless Art*, 36, 91-92, 95).
 43. Matarasso (*A Restless Art*, 100-101) wijst met betrekking tot het artistieke resultaat op vakmanschap, originaliteit, ambitie, weerklink en gevoel.

Het proces kan beoordeeld worden op ervaring, auteurschap, empowerment en menselijkheid.

II. De context: moeilijke omstandigheden

1. De voorbeelden uit Bishops *Artificial Hells* laten bijvoorbeeld zien hoe de Latijns-Amerikaanse participatieve kunst op de toenmalige dictaturen reageerden. Sommige vormen van participatieve kunst in Oost-Europa waren juist niet politiek en streefden een individuele, consumptieve ervaring na als tegenhanger van de toenmalige regimes.
2. Zie Matarasso, *A Restless Art*, 154–63.
3. Er ging vanaf 1993 extra geld naar de kunstsector via de *National Lottery* en na het aantreden van de Labourregering in 1997.
4. Visser-Rotgans, *Veranderd kunstenaarschap*.
5. Uiteraard kan ook in langlopende, periodiek terugkerende projecten worden geïnnoveerd, maar de fondsen bestempelen deze al gauw als ‘reguliere activiteiten’ die cultuurorganisaties geacht worden op een andere manier te financieren. Dat betekent meestal dat deze projecten stoppen, want het is een illusie te denken dat de markt ze zal oppakken, bedragen uit crowdfunding toereikend zullen zijn of participatieve kunstorganisaties over eigen middelen beschikken.
6. Altena, *Wat is community art?*, 29.
7. MAP ervaart dit in Amsterdam-Oost. Bij de aanvragen voor de cultuurplanperiode 2017–2020 in Rotterdam, kreeg MusicGenerations te horen dat er binnen het Cultuurplan geen ruimte was voor het werken met vluchtelingen en werd de afgewezen aanvraag van Stichting Formaat gecompenseerd met een overgangsregeling vanuit de afdeling Welzijn.
8. Altena, *Wat is community art?*, 30.
9. Bijvoorbeeld centra voor de kunsten, zie: S. Trienekens et al., ‘Jezelf worden en de wijk meenemen’. *Tussenrapportage over vier SKVR kunstprojecten in Hillesluis*. Rotterdam/Amsterdam: Lectoraat Dynamiek van de Stad, Hogeschool InHolland/UrbanParadoxes, 2016.
10. Ook bij grote instellingen hebben de bezuinigingen ervoor gezorgd dat zij bezig zijn met overleven en ook hier overheerst het concurrentiedenken. De lobby richting lokale politiek richt zich op het zoeken naar samenwerkingsconstructies waarvan het culturele veld zelf en de deelnemers beter worden. Soms is er door de brede taakstellingen werkelijk weinig tijd en spelen bij partnerkeuze ook strategische of financiële overwegingen een rol.
11. Talentontwikkeling is hier bedoeld in de brede zin van ontkiemen en ontdekken tot het door-ontwikkelen van afgestudeerden van kunst-hbo's. De schuring is tweeledig: participatieve kunstpraktijken worden niet als talentontwikkelingstraject erkend én doorstroming verloopt vaak niet soepel. Erkende talentontwikkelingstrajecten zijn individuele trajecten, waarin talenten zich via coaching, wedstrijden en audities steeds verder richting professionele podia ontwikkelen. Ook bij MusicGenerations ontwikkelen deelnemers hun talenten en kent het traject stappen van ontmoeting,

masterclasses, klein concert, groot concert, naar productie. Maar in een gemengde groep ambiëren sommige deelnemers geen professionele zang- of muziekcarrière; anderen redden het zelfstandig naar het kunstvakonderwijs. De professionals van MusicGenerations steunen vanuit hun betrokkenheid en met inzet van hun persoonlijk netwerk deelnemers met ambitie die een zetje nodig hebben. Soms hapert de doorstroming van talent dat niet via de gebruikelijke voorstadia naar het kunstvakonderwijs komt. Het 'werkklimaat' is anders, men krijgt soms (voor het eerst) het label 'culturele diversiteit' opgeplakt, er is geen volledig gedeeld cultureel discours, etc. Ook de overstap van participatieve kunstprojecten naar centra voor de kunsten vormt een drempel vanwege het verschil in aanbod, klimaat en structuur tussen de organisaties.

12. Bishop, *Artificial Hells*, 102–3.
13. Idem, 13–14.
14. 'Me First Culture' verwijst naar het gelijknamige UK-rapport, dat concludeert dat deze cultuur tot een epidemie van eenzaamheid heeft geleid. Uit Thompsons lezing op ICAF 2017, zie ook 'Performing Care' – met Amanda Stuart Fisher – dat in 2020 bij MUP uitkomt.
15. James Thompson (ICAF 2017) stelt dat wanneer kunstenaars in oorlogsgebieden werken als 'because of'-kunstenaars: vanwege de situatie op een bepaalde locatie. Het kan een radicale keuze zijn daar 'in spite of'-kunst (kunst om de kunst) te maken – ondanks de situatie op die locatie met de mensen daar te beslissen om 'gewoon' te dansen, dichten of drummen in plaats van theater toe te passen voor hulpverlening. Hij vraagt zich bovendien af of we in Noord-Europa nog wel zitten te wachten op meer 'inspite of'-kunst of dat het hier tijd is voor 'because of'-kunst: over Brexit, volkshuisvesting en andere urgente maatschappelijke thema's. Vrij vertaald: niet (alleen) de 'ander' heeft participatieve kunst nodig, maar 'wij' ook.
16. Zie J. Thompson, *Performance Affects*, Hoofdstuk 2.
17. Cohen-Cruz (*Engaging Performance*) wijst erop dat het schrijven van participatief theater, evenals het herschrijven van stukken voor een breder publiek, training in de hiervoor vereiste specifieke vaardigheden vereist.
18. Zo is er aandacht voor community art in de opleiding Dans van Codarts en de master Arts Educator van ArtEZ. Zie ook het NTI HBO-programma 'Wijkgericht Werken en Community Arts'.
19. Zie o.a. D. Harvey, 'Neoliberalism as Creative Destruction', *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 610(1), 2007, 21–44; S. Olma, *In Defence of Serendipity*. Londen: Repeater, 2016. Zie ook: R. Florida, *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books, 2002; en J. Pine & J. Gilmore, *The Experience Economy*. Brighton, MA: Harvard Business Review Press, 1999.
20. Olma, *In Defence of Serendipity*, 41–51.
21. Kwon beschrijft dit voor 'public art' in de context van de VS (*One Place After Another*, 2004, 53–54).
22. Zie o.a. J. Peck, 'Struggling with the Creative Class', *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 2005, 740–70; A. C. Pratt, 'The Cultural Contradictions of the Creative City', *City, Culture and Society*, 2(3), 2011,

- 123–30; G. Morgan & X. Ren, 'The Creative Underclass. Culture, Subculture, and Urban Renewal', *Journal of Urban Affairs*, 34(2), 2012, 127–30; Richard Florida gaf later zijn misvatting van de rol van de creatieve klasse in stedelijke ontwikkeling vrijwel toe (*The New Urban Crisis*. New York: Basic Books, 2017).
23. Olma, *In Defence of Serendipity*, 56.
 24. Lind, 'Returning on Bikes', 2012, 49.
 25. Bishop, *Artificial Hells*, 216; vgl. C. van Winkel et al., *De hybride kunstenaar*. Breda: AKV/St.Joost, 2012, 31.
 26. In het concept 'agency' ziet Bishop de parallel tussen sociale innovatie en participatieve kunst (in: *Participation. Documents of Contemporary Art*. Londen: Whitechapel Gallery/Cambridge, MA: The MIT Press, 2006, 12).
 27. Zie o.a. S. Kagan, 'Art Effectuating Social Change', S. Kagan & V. Kirchberg (red.) *Sustainability. A New Frontier for the Arts and Cultures*. Frankfurt am Main: Verlag für Akademische Schriften, 2008, 147–93; A. Klammer, 'Cultural Entrepreneurship', *Review of Austrian Economics*, 24/2, 2011, 141–56; Ashoka, *More Than Simply "Doing Good". A Definition of Changemaker*. LearningLab, 2016.
 28. Zie P. Dey & C. Steyaert, 'Rethinking the Space of Ethics in Social Entrepreneurship. Power, Subjectivity, and Practices of Freedom', *Journal of Business Ethics*, 133(4), 2016, 631; M. Hurenkamp et al., *Crafting Citizenship. Negotiating Tensions in Modern Society*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012.
 29. Zie o.a. C. Leadbeater & K. Oakley, *The New Independents – Britain's New Cultural Entrepreneurs*. Londen: Demos, 1999; J. Read, 'A Genealogy of Homo-Economicus. Neoliberalism and the Production of Subjectivity', *Foucault Studies*, 6, 2009, 25–36.
 30. Vgl. 'normative good' van Osborne & Brown (2011) in K. Bartels, 'The Double Bind of Social Innovation. Relational Dynamics of Change and Resistance in Neighbourhood Governance', *Urban Studies*, 54(16), 2017, 3789–805.
 31. Zie T. Marttila, *The Culture of Enterprise in Neoliberalism. Specters of Entrepreneurship*. Londen & New York: Routledge, 2013, Hoofdstuk 1.
 32. Olma, *In Defence of Serendipity*, 77.
 33. Zie E. Lingo & S. Tepper, 'Looking Back, Looking Forward. Arts-Based Careers and Creative Work', *Work and Occupations* 40(4), 2013, 352; C. Howorth et al., 'Discursive Chasms. An Examination of the Language and Promotion of Social Enterprise', A. Southern (red.), *Enterprise, Deprivation and Social Exclusion*. Londen: Sage, 2011, 249–60; Y. Wijngaarden et al., 'Innovation Is a Dirty Word. Contesting Innovation in the Creative Industries', *International Journal of Cultural Policy*, 25/3, 2016, 392–405.
 34. 'Transfer' is het omzetten van verworvenheden uit het kunstproject (inzichten, vaardigheden) naar het dagelijks leven van de deelnemer.
 35. C. Blatt-Gross, 'Creating Community from the Inside Out. A Concentric Perspective on Collective Artmaking', *Arts Education Policy Review*, 2017, 118:1, 51.
 36. E. Hagoort, *Goede bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*. Hoofdstuk 001, Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst, 2005; S. Cleveringa, *Cultuur Nieuwe Stijl*. Amsterdam: pck publishing, 2012;

- G. Brugmans & M. Stikker, 'Zonder creativiteit geen toekomst', *NRC* 14-06-2019.
37. Vergelijk *Meer dan de som. Beleidsbrief Cultuur 2004-2007; Ruimte voor Cultuur. Uitgangspunten Cultuurbeleid 2017-2020; en Uitgangspunten Cultuurbeleid 2021-2024*.
 38. Zie o.a. S. Carr et al., *Public Space*. Cambridge University Press, 1992; C. Grodach, 'Art Spaces, Public Space, and the Link to Community Development', *Community Development Journal*, 45(4), 2009, 474-93; K. Hampshire & M. Matthijsse, 'Can Arts Projects Improve Young People's Wellbeing?', *Social Science and Medicine*, 71(4), 2010, 708-16.
 39. Zie o.a. C. Landry et al., *The Art of Regeneration. Urban Renewal through Cultural Activity*. Stroud: Comedia, 1996; P. Carey & S. Sutton, 'Community Development through Participatory Arts', *Community Development Journal*, 39(2), 2004, 123-34; M. Kelaher et al., 'Evaluating Community Outcomes of Participation in Community Art', *Journal of Sociology* 50(2), 2012, 132-49.
 40. Zie het debat tussen P. Merli ('Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities', *International Journal of Cultural Policy*, 8/1, 2002, 107-18) en Matarasso ('Smoke and Mirrors. A Response to Paola Merli's "Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities"', *IJCP*, vol. 8(1), 2002', *International Journal of Cultural Policy*, 9/3, 2003, 337-46).
 41. Matarasso, *A Restless Art*, 161-63. Zie voor het onderzoeksrapport: Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Stroud: Comedia, 1997.
 42. Zie o.a. de kritiek op mijn onderzoek *De Zingende Stad* in: Q. van den Hoogen et al., 'Kringen in de vijver – Hoe meetbaar zijn maatschappelijke effecten van cultuurparticipatiebeleid?', *Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2010*. Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie, 2010, 214-38; en in E. van Erven et al., 'Speuren naar de effecten van community art', *Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2011*. Utrecht: Fonds voor Cultuurparticipatie, 2011, 112-28.
 43. Zoals het Social Impact of the Arts Project (SIAP), onder leiding van prof. Mark J. Stern, dat sinds 1994 valt onder de School of Social Policy & Practice, Universiteit van Pennsylvania.
 44. De internationale literatuur doet al vanaf de eeuwwisseling verslag van tekortkomingen in onderzoek en pleit voor: consistente theoretisering, conceptualisering en interpretatie van de kunst- en sociale concepten; werkbare en effectieve onderzoeksmethoden; en aandacht voor instrumentele sociale impact van kunst én de intrinsieke waarde. Zie: T. Newman et al., 'Do Community-Based Arts Projects Result in Social Gains? A Review of the Literature', *Community Development Journal*, 38(4), 2003, 310-22; K. McCarthy et al., *Gifts of the Muse. Reframing the Debate about the Benefits of the Arts*. Santa Monica: Rand Corporation, 2004; T. Ramsey White & R. Rentschler, *Toward a New Understanding of the Social Impact of the Arts*. Victoria: Deakin University Australia, 2005.
 45. Zie Matarasso, *A Restless Art*, 192-96.
 46. Bishop, *Artificial Hells*, 163. Matarasso (*A Restless Art*, 152) wijst op de afwezigheid van voorbeelden van community theater in boeken over Brits

naoorlogs theater: kunsthistorici waren blijkbaar in andere esthetische innovaties geïnteresseerd.

III. Onderhandelen over de beperkingen: in dialoog met de gebruikelijke kritiek op participatieve kunst

1. N. Thompson, *Living as Form*, 32.
2. Zie Altena, *Wat is community art?*, Gielen, 'Mapping Community Art'.
3. Kwon, *One Place After Another*, Hoofdstuk 5.
4. P. Gielen, et al., *De waarde van cultuur*. Rapport van Rijksuniversiteit Groningen, Onderzoekscentrum Arts in Society, i.o.v. de Vlaamse steunpunten, 2014, 12-18.
5. Zie de verkenning van het begrip 'gemeenschap' in Altena, *Wat is community art?*
6. Goede participatieve kunstpraktijken laten zien dat als mensen niet primair aangesproken worden als 'etnisch-culturele subjecten', maar op een gedeeld belang, gemeenschappelijke interesse of passie, 'inclusie' makkelijker tot stand komt. Verschillen blijven bestaan en participatieve kunstprocessen zijn zelden vrij van conflict, maar het staat een gezamenlijk proces van betekenisgeving en werken naar een artistiek product niet in de weg. Ik ken eigenlijk geen andere plekken in onze maatschappij waar een vergelijkbare hechte band en samenwerking tot stand komt tussen mensen van zoveel uiteenlopende achtergronden en leefstijlen.
7. Cohen-Cruz (*Engaging Performance*, 147) beschrijft een participatief kunstproject gericht op het nieuw leven inblazen van de binnenstad van Syracuse (VS).
8. Zie K. Vuyk et al., 'To Be Dutch or Not To Be Turkish, That Is the Question, or, How to Measure the Reception of a Community-Based Play about Living between Cultures', *Research in Drama Education. The Journal of Applied Theatre and Performance*, 15/3, 2010, 339-59.
9. Denk aan de voorstelling Namatjira Project (Big hArt, Australië) tijdens ICAF 2017 of aan de voorstelling Global Savages (Debajehmujig Storytellers, Manitoulin Island, Canada) tijdens ICAF 2011 en 2014.
10. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 127.
11. P. Thomson, et al., 'Arts in the Community as a Place-Making Event', M. Fleming, L. Bresier, J. O'Toole (red.) *The Routledge International Handbook of the Arts and Education*. Londen/New York: Routledge, 2015, 301.
12. 'Engelachtig experimentalisme' is ontleend aan García Canclini, *Art Beyond Itself*, 87.
13. Zie R. Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de beeldende kunst*. Rotterdam: Nai Uitgevers, 2000; R. Boomkens, *Engagement na de vooruitgang, Reflect#01 'Nieuw engagement'*. Rotterdam: NAI, 2003; Hagoort, *Goede bedoelingen*.
14. N. Thompson, *Living as Form*, 31. Al in de jaren 1990 klonk kritiek dat deze projecten wat weg hadden van 'snelle consumptie' en 'exclusiviteit' of een 'VIP-cocktailparty', door de beperkte omvang, betrokkenheid, en duur.

15. E. van Erven, 'Taking It to the Streets. Dutch Community Theatre Goes Site-Specific', *RIDE Research in Drama Education. The Journal of Applied Theatre and Performance*, 12/1, 2007, 27–39.
16. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 165. Zie ook Kester (in: Visser-Rotgans, *Veranderd kunstenaarschap*, 72).
17. Bishop (*Artificial Hells*, 238–39) schrijft dit in de context van 'gedelegeerde performances'.
18. Zie Bourriaud, *Relational Aesthetics*; Kester, *Conversation Pieces*.
19. Gielen, 'Mapping Community Art'.
20. Altena, *Wat is community art?*, 24.
21. Bishop, 'Participation and Spectacle. Where Are We Now?' in: N. Thompson (red.), *Living as Form*, 38; Kwon, *One Place After Another*.
22. Gielen, 'Mapping Community Art', 31.
23. Bishop, *Artificial Hells*, 39; J. Harvie, 'Democracy and Neoliberalism in Art's Social Turn and Roger Hiorns's Seizure', *Performance Research*, 16(2), 2011, 133–23.
24. Altena, *Wat is community art?*, 45.
25. Ook in de literatuur wordt regelmatig gewezen op de mogelijke bijdrage van participatieve kunst aan gentrificatie-processen, o.a. door J. Harvie, 'Democracy and Neoliberalism in Art's Social Turn'; M. Haiven, 'Participatory Art within, against and beyond Financialization: Benign Pessimism, Tactical Parasitics and the Encrypted Common', *Cultural Studies*, 32(4), 2018, 530–59.
26. Jan Cohen-Cruz (*Engaging Performance*, 159) verwijst naar het onderzoek van Mark Stern dat vaststelde dat cultuurparticipatie bruggen slaat tussen buurten, etniciteiten en klassen op een manier die veel andere vormen van burgerparticipatie niet voor elkaar krijgen, maar dat dit eerder een geleidelijke groei bevordert dan snelle gentrificatie.
27. Gielen in Altena, *Wat is community art?*, 32; zie Gielen, 'Mapping Community Art', 33.
28. Vergelijk bijvoorbeeld Gielens voorbeeld van gevangeniswerk met het project *Thousand Kites* dat zich eveneens op het gevangeniswezen richtte (in: Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, Hoofdstuk 4).
29. Gielen, 'Mapping Community Art', 30.
30. Matarasso, *A Restless Art*, 25.
31. C. Bishop, 'Participation and Spectacle', in: N. Thompson (red.), *Living as Form*, 38; Bishop, *Artificial Hells*, 188–89.
32. Bishop, *Artificial Hells*; zie ook Altena, *Wat is community art?*
33. Bishop, *Artificial Hells*, 26; voorbeeld Deller in Bishop, *Artificial Hells*, 30–3.
34. García Canclini, *Art Beyond Itself*, 85–87.
35. Vgl. Bishops beschrijving (*Artificial Hells*, 260–65) van het De Bijlmer-Spinoza Festival (2009) van Thomas Hirschhorn. Ze waardeert de ruimte die het volgens haar biedt voor kritische reflectie, een toeschouwerspositie en het bereiken van verschillende typen publiek.
36. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 63.
37. Ook om te verbinden is 'botsing' nodig. Zie S. Trienekens & D. W. Postma, 'Verbinden door te ontwrichten', *Boekman 82. Community Art*, 2010, 22–33;

- H. Otte, *Binden of overbruggen? Over de relatie tussen kunst, cultuurbeleid en sociale cohesie*. RUG: Dissertatie, 2015.
38. Cohen-Cruz (*Engaging Performance*, 102) haalt hier het werk aan van Diana Mutz over een 'deliberatieve' democratie.
 39. Bishop, *Artificial Hells*, 63, 185.
 40. Altena (*Wat is community art?*, 43) merkt dit op met betrekking tot Bishop.
 41. Trienekens & Postma, 'Verbinden door te ontwrichten'.
 42. Bijvoorbeeld Matarasso, *A Restless Art*, 41; Kester, *Conversation Pieces*.
 43. Dit zijn voorbeelden die James Thompson (Universiteit van Manchester) en Daniel Shen (Shanghai Theatre Academy) uitwerkten op het Internationaal Community Arts Festival in Rotterdam, 2017.
 44. Zie http://dhaps.org/projecten_nieuw/lago-de-plas2445/ en in S. Trienekens et al., *Kunst en sociaal engagement*, 2006, 22.
 45. <http://titiabouwmeester.nl/work/utopia/>
 46. Olma, *In Defence of Serendipity*, 75.
 47. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 24–30. In Nederland is *Angels in America* alleen bekend als moderne klassieker, uitgevoerd door professionele gezelschappen, bijvoorbeeld door Toneelgroep Amsterdam in 2008.
 48. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 83.
 49. Idem, 81.
 50. Cascolands aandeel in de vroege fase van de ontwikkeling heeft er mede voor gezorgd dat er een aantal voorwaarden werd geformuleerd, waaraan de ontwikkelaar gehouden was. Een daarvan was een richtlijn over woningtoewijzing. Het precieze percentage 'voorrangskandidaten' is niet voorhanden, cijfers worden om privacy-redenen niet gedeeld. Andere voorwaarden waren onder meer het behoud van een publieke ontmoetingsplek (de KolenkitKas, geprogrammeerd door buurtbewoners) en het Logeerhuisje (gerund door vrouwen uit de buurt). Er zijn eveneens veel voorstellen die zijn gesneuveld of nog wachten op uitvoering.
 51. Bishop, *Artificial Hells*, 239.
 52. Idem, 39.
 53. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 5–7.
 54. Zie Matarasso, *A Restless Art*, 104–20.
 55. J. Thompson, *Performance Affects*, 32–34.
 56. Matarasso, *A Restless Art*, 122–23.
 57. J. Thompson, *Performance Affects*, 16.
 58. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 166.
 59. Kwon geeft een gevangenisproject als voorbeeld waarin de uiteindelijke boodschap een soort spijtbetuiging van de deelnemende gedetineerden betrof, die anderen moest waarschuwen om toch vooral op het rechte pad te blijven.
 60. Bishop, *Artificial Hells*, 38. Ook James Thompson en Sruti Bala ('Beer or Wine? Thoughts on Researching Participatory Art'. *Kunst en Samenleving Essay CAL-XL*, februari 2015) pleiten voor het gelijkschakelen van *effect* en *affect* in het duiden en beoordelen van participatieve kunst.
 61. Zie o.a. Matarasso, *A Restless Art*; Bartels, 'The Double Bind of Social Innovation'.

62. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 58.
63. Dey & Steyaert, *Rethinking the Space of Ethics in Social Entrepreneurship*.
64. Peck, *Struggling with the Creative Class*, 469.
65. Verandering kan ook de ontwikkeling van politiek-rechtse agenda's zijn. Maar dat lijkt niet de verandering te zijn die veel participatieve kunstenaars nastreven.
66. Concreet in tegenstelling tot verbloemd of quasi-poëtisch verwoord (vgl. E. Leslie, 'Crowds, Clouds, Politics and Aesthetics, Flipping Again', *The Nordic Journal of Aesthetics* 44/45, 2013, 12).
67. Matarasso, *A Restless Art*, 123.
68. <http://www.icafr rotterdam.com/nl/makers/tania-canas>
69. Verwijzing naar Jean-Luc Nancy in Kwon, *One Place After Another*, 2004, 153–54; zie ook Kester, *Conversation Pieces*, 154–58.
70. Dit begrip ontleent Kwon aan 'cultural theorist' Linda Singer (*One Place After Another*, 154).

IV. 'Collectieve kunst' en verandering nader verkend

1. S. Jackson, 'Living Takes Many Forms', in: N. Thompson (red.), *Living as Form*, 93.
2. M. Lind, 'Returning on Bikes', in: N. Thompson (red.), *Living as Form*, 49.
3. Het beeld van 'barsten die kunnen groeien' ontleent Olma aan Eyal Weizmann van Forensic Architecture (in: S. Olma, *Art and Autonomy. Past, Present, Future*. Rotterdam: V2_Publishing, 2018, 95).
4. Term ontleend aan Liam Gillick, 'Contemporary Art Does Not Account for that Which is Taking Place', 2010.
www.liamgillick.info/home/texts/Contemporary
5. C. Becker, 'MicroUtopias. Public Practice in the Public Sphere', in: N. Thompson (red.), *Living as Form*, 64–71.
6. García Canclini, *Art Beyond Itself*, 15–16.
7. Idem, xiii/xiv.
8. Vgl. bijvoorbeeld pagina xxii en 168 in García Canclini, *Art Beyond Itself*.
9. Vgl. Bishop (*Artificial Hells*, 255) die kunstenaar Paul Chan 'een uitzonderlijk figuur vandaag de dag' noemt, omdat hij kunst niet inzet voor sociale verandering, maar activistische strategieën inzet voor het maken van een kunstwerk.
10. Zie o.a. García Canclini, *Art Beyond Itself*, xv, 3, 130–32; T. Elsaesser, *Art, Avantgarde and Autonomy. Why Art and Life May Have to Change Places*. Unpublished Paper, 2017; Matarasso, *A Restless Art*, 190–91; T. J. Meeus, 'Weer een VVD-belofte gesneuveld, maar waar het om draait is de vraag hoe je het nieuws zo presenteert dat je er als partij mee wegkomt', *NRC*, 16/17 november 2019, 15; N. Thompson, *Living as Form*, 30.
11. Volgens García Canclini zelf (*Art Beyond Itself*); zie ook Bishop, *Artificial Hells*; en Olma, *Art and Autonomy*.
12. Caris, *The Art of Interruption*, 2016, 24–25.

13. B. Holmes, 'Eventwork. The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movements', in: N. Thompson (red.), *Living as Form*, 75.
14. Vgl. Kwon, *One Place After Another*, 47.
15. García Canclini, *Art Beyond Itself*, xi, 154.
16. T. Cruz, 'Democratizing Urbanization and the Search for a New Civic Imagination', in: N. Thompson (red.), *Living as Form*, 61–62.
17. Olma, *Art and Autonomy*, 44–45, 82–95. Olma geeft weinig voorbeelden van hoe een esthetiek van 'performative defiance' eruit zou zien (hij noemt o.a. Monumentenproject van Thomas Hirschhorn en de samenwerking van Forensic Architecture met Society of Friends of Halit), hij zet het eerder neer als een 'agenda voor de kunst' dan als een beschrijving van een reëel bestaande praktijk.
18. Zie Matarasso, *A Restless Art*, 19–20, 43–44.
19. Cruz, 'Democratizing Urbanization', in: N. Thompson, *Living as Form*.
20. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 100–101. Vgl. Matarasso, *A Restless Art*, 190–91: De beeldcultuur is misschien volledig geradicaliseerd voor wat betreft toegankelijkheid, maar diepgang en meerstemmigheid ontbreken vaak en ook is sociale ongelijkheid in de reële wereld nog verre van uitgebannen. Met de Amerikaanse politicoloog Diana C. Mutz merkt Cohen-Cruz op dat mensen wel vaak in diverse contexten bewegen, maar dat hun netwerken zelden divers zijn samengesteld.
21. Olma, *In Defence of Serendipity*, 78–79.
22. A. Means, 'Jacques Rancière, Education, and the Art of Citizenship', *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 33(1), 2011, 30–36.
23. 'Improper part-taking' in D. Panagia, 'The Improper Event. On Jacques Rancière's Mannerism', *Citizenship Studies*, 13/3, 2009, 303.
24. Zie Matarasso, *A Restless Art*, 72, 112. Vgl. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 109: Het vertellen van verhalen, bijvoorbeeld op basis van individuele ervaringen, is nog steeds relevant voor politieke mobilisatie. Maar het gaat vooral om de vraag hoe individuele verhalen van verzet of van onrechtvaardigheid bij mensen publiek bewustzijn oproepen en een sociale beweging prikkelen, zonder daarbij esthetiek en complexiteit op te offeren.
25. B. Turner in A. Means, 'Jacques Rancière, Education, and the Art of Citizenship', 37.
26. Olma, *In Defence of Serendipity*, 78.
27. Bishop, *Artificial Hells*, 266–67.
28. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 48: Het Joker Systeem heeft het doel vragen te stellen en maakt ruimte voor complexiteit. Het Forumtheater zoekt naar oplossingen en is gebaat bij versimpeling van de situatie.
29. Idem, 71–72.
30. N. Thompson, *Living as Form*, 22, 30.
31. Vgl. met kunstenaar Gabriel Orozco die zijn ateliers 'platforms for thinking' noemt, in García Canclini, *Art Beyond Itself*, 51.
32. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 82. Dat ervaren ook de kunstenaars van MAP met hun creatief blokkenspel.
33. García Canclini, *Art Beyond Itself*, 28.
34. Zie o.a. Chantal Mouffe's *Agonistics* (Verso, 2013).

35. Zie Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 9–10.
36. J. Thompson, *Performance Affects*, 169–75, 183. Zowel James Thompson als Nato Thompson (*Living as Form*, 31) passen Michel de Certeaus onderscheid tussen *tactisch* (tijdelijke, interventionistische vormen van 'overtreding') en *strategisch* (langetermijninvestering gericht op verandering) toe.
37. Prentki, *Applied Theater*, 30–31.
38. Caris, *The Art of Interruption*, 2016, 30.
39. Cohen-Cruz, *Engaging Performance*, 25–26, 112.
40. Matarasso, *A Restless Art*, 199. Hij verwijst naar de *Movement for Cultural Democracy* opgericht in 2017 in het VK door een coalitie van kunstenaars en activisten die geloven in het belang van kunst en het recht van mensen om die op hun eigen voorwaarden te maken. Ze hebben een manifest uitgebracht.
41. De activist eist zijn gelijk en vraagt om directe verandering terwijl de kunstenaar er goed aan doet geduldiger te werk te gaan met een strategie voor een langere termijn. Misschien is de kunstenaar eerder degene die kan bijdragen in de aanzet tot een verandering dan de verandering daadwerkelijk tot stand brengen. Maar ook dat kan alleen als de kunstenaar zich onderdeel maakt van een veel breder collectief.
42. Zie Holmes, 'Eventwork', in: N. Thompson (red.), *Living as Form*; vgl. J. Thompson, *Performance Affects*, 169–75 voor hoe actie ontstaat.

Ook in deze serie:

Iedereen een kunstenaar • Ruben Jacobs

Everyone Is an Artist • Ruben Jacobs

Een stuk van mij gaat een paar keer • Arjen Mulder

Wat is Community Art? • Arie Altena

Art and Autonomy • Sebastian Olma

Artonauten • Ruben Jacobs

https://v2.nl/publishing/theory_series

Ontwerp en productie: Joke Brouwer

Redactie: Joke Brouwer

Copy-editing: Leo Reijnen

ISBN 978-90-828935-2-6

NUR 640

© Sandra Trienekens en V2_Publishing, Rotterdam 2020

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van reprografische verveelvoudigingen uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16 h Auteurswet 1912 dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.reprorecht.nl). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten Organisatie), Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl.

Deze publicatie is tot stand gekomen dankzij een financiële bijdrage van het Stimuleringsfonds Creatieve Industrie, het Mondriaan Fonds, de gemeente Rotterdam en de gemeente Amsterdam.

www.v2.nl/publishing

**stimulerings
fonds
creatieve
industrie**

M
mondriaan
fonds


Gemeente Rotterdam

× Gemeente
× Amsterdam

Hoe komen we tot een genuanceerder begrip van participatieve kunst en daarmee ook tot een effectievere kritiek op en betere ontwikkelingskansen voor deze kunstvorm? Deze publicatie doet op verschillende manieren een handreiking. Allereerst door het verbreden van onze blik op de geschiedenis van artistiek onderzoek naar de relatie tussen kunst en het dagelijkse leven aan de ene kant, en tussen kunstenaar en publiek aan de andere kant. Vervolgens door de nadelige gevolgen van het Nederlandse kunstdiscours voor de positie van participatieve kunst in kaart te brengen. Ten slotte door een dialoog tot stand te brengen met de gebruikelijke kritiek op participatieve kunst, zoals bijvoorbeeld de kritiek op de verbondenheid met politieke beleidsdoelen en op het ethisch handelen in de praktijk. Op basis van deze hervonden nuanceringen doet dit essay een voorzet voor een bredere duiding van participatieve kunst als een collectieve kunstvorm waarin essentiële kernwaarden en basisprincipes van de oorspronkelijke community art opnieuw centraal komen te staan.

Sandra Trienekens is cultuursocioloog (PhD) en social geograaf (MA). Met haar onderzoeksbureau Urban Paradoxes doet ze onderzoek naar burgerschap, diversiteit en de kunsten. Daarnaast was ze als wetenschappelijk medewerker en docent verbonden aan verschillende Nederlandse en Engelse universiteiten. Van 2007 tot 2011 was zij Lector Burgerschap en Culturele Dynamiek aan de Hogeschool van Amsterdam.

V2_Publishing

