



Cultuur + Educatie

Reeks thematische uitgaven over cultuureducatie, uitgegeven door Cultuurnetwerk Nederland.

Kunst en sociaal engagement

Een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap

Verslag van een onderzoek naar de manieren waarop de relatie tussen kunst en maatschappij (gemeenschap en wijk) vorm krijgt in het licht van recente ontwikkelingen in de kunst, maatschappij en politiek. Het onderzoek laat zien dat de bestaande terminologie (community arts of ontmoetingskunst) verwarring in de hand werkt doordat het accent of op het artistieke of op het maatschappelijke (welzijn) wordt gelegd. Op basis van gegevens uit de online databank Community Arts en aan de hand van diepte-interviews met geëngageerde kunstenaars is de conclusie dat een categorisering niet toereikend is om de gelijkwaardigheid van artistieke, sociale en maatschappelijke drijfveren in sociaal geëngageerde kunstprojecten te bevatten. Het onderzoek beschrijft voorts intenties, werkwijzen en de samenwerkingsverbanden in sociaal geëngageerde kunstprojecten.

In voorbereiding

- Beschouwingen over het beleid van het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap en Cultuur & School. Literatuurstudie, interviews met de verantwoordelijke ambtenaren en politici, en verslag en bevindingen van een te organiseren expertmeeting.
- Amateurkunst

Cultuur + Educatie

17

Kunst en sociaal engagement

Cultuur + Educatie



17

Kunst en sociaal engagement
Een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap

Kunst en sociaal engagement

Een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap

Sandra Trienekens

met medewerking van Marjo van Hoorn en Marie-Louise Damen

Cultuur + Educatie

Reeks thematische uitgaven over cultuureducatie. De reeks maakt kennis toegankelijk over onderzoek, beleid, theorie en praktijk en besteedt expliciet aandacht aan de verbanden daartussen. Iedere uitgave behandelt een per aflevering wisselend thema dat van belang is voor de maatschappelijke en inhoudelijke ontwikkeling van de cultuureducatie. Cultuur + Educatie is een uitgave van Cultuurnetwerk Nederland en is bedoeld voor mensen die beroepsmatig betrokken zijn bij cultuureducatie.

Hoofredactie

Marjo van Hoorn

Eindredactie

Tia M. Lücker

Redactie

Folkert Haanstra, Piet Hagenaars, Marjo van Hoorn en Melissa de Vreede

Productiebegeleiding en redactiesecretariaat

Miriam Schout

Ontwerp en vormgeving

ankerxstrijbos . vormgeving, communicatie . Utrecht

Foto omslag

Foto van de voorstelling *Rent a Granny*, een coproductie van Sekwartier en Don't Hit Mama.

Fotograaf: Jean van Lingen

Drukwerk

Libertas Grafische communicatie, Bunnik

Uitgave

Cultuurnetwerk Nederland

Ganzenmarkt 6

Postbus 61

3500 AB Utrecht

Telefoon 030-236 12 00

Fax 030-236 12 90

E-mail info@cultuurnetwerk.nl

Internet www.cultuurnetwerk.nl/www.cultuurnetwerk.org

Losse uitgaven en abonnementen

Jaarlijks verschijnen drie uitgaven. De prijs per uitgave is € 16,50. Een jaarabonnement kost € 37,50.

Studenten krijgen 25 procent korting; groepskorting is mogelijk in overleg.

Abonnementenadministratie en bestellingen

Cultuurnetwerk Nederland

Ganzenmarkt 6

Postbus 61

3500 AB Utrecht

Telefoon 030-236 12 00

Fax 030-236 12 90

E-mail info@cultuurnetwerk.nl

Internet www.cultuurnetwerk.nl/www.cultuurnetwerk.org

Cultuurnetwerk Nederland is het landelijk expertisecentrum voor de cultuureducatie. Cultuureducatie is de verzamelnaam voor alle vormen van educatie met kunst en cultuur als doel of als middel. De medewerkers van Cultuurnetwerk Nederland verzamelen en verspreiden informatie en kennis over theorie, beleid en praktijk van cultuureducatie in Nederland en het buitenland. Zij maken deze informatie en kennis toegankelijk en toepasbaar voor iedereen die werkt in of voor de cultuureducatie in instellingen voor kunst en cultuur, de amateurkunst, het onderwijs, de centra voor de kunsten en bij de verschillende overheden.

Cultuurnetwerk Nederland heeft een studieceterum met een gespecialiseerde bibliotheek, organiseert studiedagen, debatten, trainingen en congressen, geeft publicaties uit en onderhoudt internetsites.

Inhoud

Redactioneel	4
1 Inleiding	6
2 Vragen, opzet en uitvoering van het onderzoek	10
3 Kunst, gemeenschap en de wijk	14
4 De culturele en politieke agenda	26
5 Intenties en doelgroepen	34
6 Houding en methodiek	46
7 Samenwerkingsverbanden	60
8 Samenvattend	70

Cultuur + Educatie 17 2006: Kunst en sociaal engagement.

Een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap

Auteurs: Sandra Trienekens met medewerking van Marjo van Hoorn en Marie-Louise Damen

ISBN 90 6997 120 8

© Cultuurnetwerk Nederland, Utrecht

Overname is alleen toegestaan met bronvermelding en na schriftelijke toestemming van de uitgever.

Redactioneel

Een levendig debat over sociale cohesie en cultuureducatie in juni 2001 was voor organisator Cultuurnetwerk Nederland aanleiding de Rijksuniversiteit Groningen te vragen een verkennende studie te verrichten. Het begrip sociale cohesie en de bijdrage die cultuureducatie daaraan zou kunnen leveren, bleken namelijk verwarring op te leveren.

De conclusie van het debat was dat cultuureducatie een bijzondere rol kan vervullen bij het totstandkomen van sociale cohesie, maar wat die rol nu precies omvatte was niet duidelijk. De vraagstelling van het Groningse onderzoek dat werd uitgevoerd door Max van der Kamp en Dorine Ottevanger was driedelig. Hun eerste vraag was hoe conceptueel verheldering kon worden verkregen in de relatie tussen cultuureducatie en sociale cohesie. Daarnaast vroegen zij zich af in hoeverre op dat moment in Nederland aandacht werd besteed door instellingen voor cultuureducatie en kunstinstellingen aan sociale cohesie doelstellingen en hun laatste vraag was welke elementen in cultuureducatieve projecten die sociale cohesie in meer of mindere mate kunnen beïnvloeden.

In 2003 verscheen in de reeks Cultuur+Educatie *Cultuureducatie en sociale cohesie. Een verkennend onderzoek*. Daarin werd de relatie tussen sociale cohesie en cultuureducatie verhelderd en verslag gedaan van het onderzoek naar de praktijk.

Kunst en cultuureducatie wordt in het beleid op dit moment vaak gezien als instrumenten om buiten de kunsten gelegen doelen te bereiken. 'Zonder af te doen aan de intrinsieke waarde van cultuur ziet het kabinet cultuureducatie steeds meer in relatie tot thema's als de Brede School, burgerschap, culturele diversiteit, sociale cohesie, integratie en de maatschappelijke rol van de school. Kunst en cultuur leveren mensen naast *individuele* verrijking ook *gedeelde sociale ervaringen op*' (Voortgangsrapportage voor de Tweede Kamer over Cultuur en School, 2006).

In kringen van de kunsten, de wetenschap en de cultuureducatie wordt zeer verschillend gedacht over de relatie tussen de bovengenoemde thema's, de projecten die op dat gebied worden opgezet en de effecten ervan. Naast grote bevlogenheid tref je onverschilligheid, terughoudendheid en zelfs cynisme aan als het gaat om projecten die ofwel community-arts-projecten, gemeenschapskunstprojecten of sociaal geëngageerde kunstprojecten heten. Evenals bij het debat van 2001 speelt hier het gebrek aan helderheid ook een rol. Zijn die praktijk en de doelen van deze kunstprojecten alleen artistiek, alleen sociaal of ideologisch of een diffuse en moeilijk te beoordelen mix ervan?

Cultuurnetwerk Nederland besloot een nieuwe studie te doen in samenwerking met Sandra Trienekens, die onder meer een aantal sociaal geëngageerde kunstprojecten beschreef en evalueerde (Trienekens, 2004 en 2006). Bij dit onderzoek ging het in de eerste plaats om

een inventarisatie van interessante praktijken en literatuur die moest leiden tot verheldering van uitgangspunten en tot meer inzicht in waar het bij deze kunstprojecten werkelijk om gaat.

Deze Cultuur + Educatie bevat de neerslag van het onderzoek dat liep van november 2005 tot september 2006. Deze publicatie is niet het enige resultaat. Het onderzoek leverde ook een schat aan praktijkbeschrijvingen op, die te vinden zijn in de databank Community Arts, toegankelijk via de site www.cultuurnetwerk.nl. De interviews met de bedenkers en uitvoerders van deze praktijken werden gehouden door Marlies Tal, Max Lebouille, Josefiene Poll en Marie-José Kommers.

Rest nog een woord van dank uit te spreken. Tijdens het uitvoeringsjaar werd het onderzoek gevolgd door een kleine begeleidingscommissie. Deze adviseerde inhoudelijk en becommentarieerde de conceptversie van het manuscript. De commissie bestond uit Ton Bevers (hoogleraar cultuursociologie Erasmus Universiteit), Max van der Kamp (hoogleraar andragologie Rijksuniversiteit Groningen) en Folkert Haanstra (lector kunst- en cultuureducatie Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten en bijzonder hoogleraar cultuureducatie en cultuurparticipatie Universiteit Utrecht). Wij zijn hen zeer erkentelijk voor hun bijdrage.

Marjo van Hoorn
hoofdredacteur Cultuur + Educatie

1 Inleiding

Er zijn op dit moment meer sociaal geëngageerde kunstprojecten en -producties dan ooit tevoren. Steeds meer kunstenaars lijken samen te werken met 'kunstenaars' uit de gemeenschap. De databank Community Arts van Cultuurnetwerk Nederland bijvoorbeeld bevat een overzicht van meer dan honderd verschillende geëngageerde kunstprojecten sinds 2004 in Nederland en dit is nog maar een deel.

Ook was er een stroom aan publicaties de laatste jaren, waaronder *Nieuw engagement in architectuur, kunst en design* (NAi Uitgevers 2003) en de uitgave van *Boekman tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* met als thema kunst en engagement (2005).

Het cultuurbeleid en de subsidiepraktijk laten ook hun sporen na. Er zijn de laatste jaren verscheidene cultuurnota's verschenen 'waarin uitgangspunten als bredere publieksparticipatie, pluriformer kunstaanbod en meer culturele diversiteit ... over elkaar heen tuimelen' (RWT 2001: 9). Bestuurders zijn bezorgd over het afkalkende verenigingsleven en over de cohesie en samenhang in de samenleving; ze pleiten voor kunst- of cultuurprojecten die daar een belangrijke stimulerende rol in kunnen vervullen. Die instrumentele benadering wordt nog versterkt doordat het beleid wordt gekoppeld aan de arbeidsmogelijkheden voor kunstenaars en het creatieve klimaat in de stad. Zo spreekt de Raad voor Cultuur sinds zijn vooradvies voor de beleidsperiode 2005-2008 expliciet over *community arts* als onderdeel van het amateurkunstbeleid en heeft het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen in 2005 samen met het ministerie van Economische Zaken de nota *Ons Creatief Vermogen* uitgebracht ter stimulering van de culturele en creatieve industrie.

Kunstinstellingen zoals de Centra voor Beeldende Kunst en lokale Centra voor de Kunsten komen door middel van sociaal geëngageerde kunstprojecten steeds dieper de wijk in en trekken nieuwe deelnemers aan. Kunstvakopleidingen en andere sociaal-culturele opleidingen aan Nederlandse hogescholen zijn bezig met het opzetten van curricula en lectoraten op het vlak van geëngageerde kunst, bijvoorbeeld het keuzevak Hotspots in kunst en cultuur van de Hogeschool voor de Kunsten Amsterdam (HKA) of de hbo-plus leergang Kunstenaars in de Samenleving (HKA in samenwerking met Kunstenaars & Co.), community arts (lectoraat Codarts Hogeschool voor de Kunsten Rotterdam), popkunst (lectoraat ArtEZ) of creatief ondernemen (lectoraat Hogeschool van Amsterdam, culturele en maatschappelijke vorming) en het lectoraat kunst en economie (Hogeschool voor de Kunsten Utrecht).

Engagement en kunst

Engagement is nooit weggeweest uit de kunst en misschien is kunst zonder engagement ook wel onmogelijk. Er zijn vele voorbeelden te vinden van kunstzinnig engagement in de geschiedenis, waarin bijvoorbeeld maatschappelijke (wan)toestanden aan de orde wordt gesteld of alternatieve samenlevingsvormen worden geëxploreerd.

Fluxus, Joseph Beuys, Dario Fo en Michael Franti zijn slechts een paar kunstenaars die dat deden. De mate waarin vooral het sociale engagement in een bepaalde periode op de voorgrond treedt en de vorm die het aanneemt, verschilt nogal door de tijd heen. Bij een beschrijving van sociaal engagement in de kunst gaat het dan ook om de nuances, om de mate van zichtbaarheid en om soms subtiele verschillen in vorm en intentie. Engagement in de kunst is op allerlei manieren zichtbaar te maken. Een beeldend kunstenaar kan in een schilderij een visie verwerken op een bepaalde kant van de maatschappij zonder dat het werk een expliciete boodschap bevat of een participatief karakter heeft. Tegelijkertijd zijn er *embedded* kunstenaars, een verschijnsel van alle tijden: kunstenaars die in en met hun werk sterk verankerd zijn in de wijk waar ze wonen en werken. Het sociaal-maatschappelijke en participatieve karakter in hun werk is vaak zeer duidelijk zichtbaar. Maar ondanks de verschillen is er bij beide voorbeelden sprake van engagement.

Wat in deze publicatie wordt verstaan onder engagement is daarom van belang.

'Sociaal geëngageerde kunst' wordt gebruikt als een containerdefinitie voor praktijken die aangeduid worden met: sociale sculptuur (Beuys 2004), relationele esthetiek (Bourriaud 2002), nieuw engagement (Pontzen 2000; NAi 2003), ontmoetingskunst (Hagoort 2005), popkunst (Twaalfhoven 2005), gemeenschapskunst of community arts.

De term sociaal geëngageerde kunst wordt geïntroduceerd omdat met het onderzoek wordt gepoogd te laten zien dat de bestaande terminologie verwarring in de hand werkt. In het dagelijkse gebruik van bovengenoemde termen ligt bij de eersten het accent op het artistieke en bij de laatste twee op het maatschappelijke (welzijn). Een dergelijke categorisering is niet toereikend om de gelijkwaardigheid van artistieke, sociale en maatschappelijke drijfveren in sociaal geëngageerde kunstprojecten te bevatten.

De verwarring wordt verder versterkt door de manier waarop voornamelijk het beleid sociaal geëngageerde kunst positioneert. De – in het beleid gehanteerde – benaming gemeenschapskunst of community arts en het scharen van sociaal geëngageerde kunst onder amateurkunst of kunsteducatie leiden ertoe dat deze kunstprojecten (kunstmatig) worden losgekoppeld van zowel de bredere geëngageerde kunsttraditie als van de reguliere, schepende kunstpraktijk.

Dilemma's

Ondanks de belangstelling zijn er de nodige dilemma's in het denken over de relatie tussen kunst en maatschappij zichtbaar in de debatten en publicaties. Ten eerste is de conceptualisering van deze kunstprojecten vaak problematisch. Het vooruitstrevende denken over de relatie tussen kunst en maatschappij wordt gehinderd door de verschillende perspectieven van kunstcritici, wetenschappers en beleidsmakers. Elk benadrukt namelijk hetzij alleen de

artistieke, hetzij alleen de sociale of ideologische karakteristieken van sociaal geëngageerde kunst.

In de tweede plaats lijkt – gegeven het sociale en participatieve karakter van deze kunstpraktijken en door negatieve connotaties verbonden aan vroegere gemeenschapskunstpraktijken – de artistieke waarde van sociaal geëngageerde kunst door de culturele elite te worden ondergewaardeerd. Al worden sommige sociaal geëngageerde kunstenaars weldegelijk omarmd door de kunstwereld, telkens opnieuw wordt bij de bespreking van veel geëngageerde kunstprojecten de discussie of het kunst of welzijn is aangewakkerd. Vaak krijgt daarbij deze kunstpraktijk een tweederangs status toebedeeld. Dit lijkt nog te worden versterkt door het hierboven genoemde instrumentele karakter van sociaal geëngageerde kunstpraktijken op de verschillende beleidsagenda's en door de positionering van geëngageerde kunst in het beleid voor amateurkunst of kunsteducatie. In het verlengde hiervan is er natuurlijk het voortdurende debat over de kwaliteit en beoordeling van deze kunstprojecten (vergelijk Hagoort 2005). In het onderzoek wordt ervan uitgegaan dat er, zoals in alle kunstvormen, in de sociaal geëngageerde kunstpraktijk goede en slechte kunst wordt gemaakt.

En tot slot: interessante ideeën van sociaal geëngageerde kunstenaars over het maken van kunst en over de positie van creativiteit in de multiculturele samenleving lijken moeilijk door te dringen.

Leeswijzer

Deze publicatie is als volgt ingedeeld: Hoofdstuk 2 geeft een beknopt inzicht in de achtergrond en de opzet van het onderzoek. Hoofdstuk 3 bestaat uit een literatuurstudie, waarin verschillende vormen van geëngageerde kunst in een kunsttheoretisch en filosofisch kader worden geplaatst en in verband worden gebracht met de politieke orde en maatschappelijke verhoudingen. De beschrijving vereist enige inspanning van de lezer en behoeft enige toelichting. De literatuurstudie stapt met zevenmijslaarzen door de geschiedenis en legt het accent op de recente decennia. Er is gebruikgemaakt van literatuur waarin aandacht wordt besteed aan de intenties van sociaal geëngageerde kunstenaars die in Europa en vooral in Nederland werken. Vervolgens is een selectie gemaakt van literatuur die de ontwikkelingen in de geëngageerde kunst verbindt met de bredere politieke en maatschappelijke ontwikkelingen van dat moment. De in de literatuur gehanteerde termen worden gebruikt en hoe verschillend ook, ze moeten begrepen worden als verschillende vormen van sociaal geëngageerde kunst in verschillende perioden in de tijd.

Voor een verbreding van het perspectief wordt in hoofdstuk 4 de aandacht gericht op de politieke ontwikkelingen zoals die hun neerslag vinden in het beleid van nationale en lokale

overheden. Afgezet tegen de intenties van de kunstenaars, voor wie het in de sociaal geëngageerde kunstprojecten tegelijkertijd om het kunstzinnige en het sociaal-maatschappelijke draait, getuigen deze beleidsagenda's van instrumentalistisch denken. In dit hoofdstuk is te zien dat de moeizame discussie in de geëngageerde kunstwereld mede wordt gevoed door de manier waarop invulling wordt gegeven aan het begrip autonomie in de Nederlandse kunstsector.

Om het denken over sociaal geëngageerde kunst te bevorderen en om de tegenstelling tussen een kunstvariant en een maatschappelijke variant te overbruggen gaan de empirische hoofdstukken in op de huidige relatie tussen kunst en gemeenschappen in de praktijk. In de hoofdstukken 5 tot en met 7 worden de inzichten uit de literatuurstudie met praktijkvoorbeelden geïllustreerd en verhelderd. Hierbij gaat het om de intenties en als gevolg daarvan de doelgroepen van de projecten (hoofdstuk 5), de methodiek (hoofdstuk 6) en de samenwerkingsverbanden (hoofdstuk 7). In deze drie kenmerken van sociaal geëngageerde kunstprojecten schuilt tevens het verschil tussen deze en gebruikelijke kunstprojecten. In hoofdstuk 8 worden de bevindingen van dit onderzoek samengebracht en wordt gereflecteerd op de eerder genoemde drie dilemma's.

2 Vragen, opzet en uitvoering van het onderzoek

Het doel van het onderzoek was om helderheid te verschaffen in de relatie tussen kunst en samenleving en voorts te onderzoeken hoe deze relatie de vorm die sociaal geëngageerde kunstprojecten aannemen, beïnvloedt. In dit onderzoek worden onder sociaal geëngageerde kunst alle kunst(educatie)projecten geschaard, die (minimaal) overeenkomen op de volgende elementen:

- Het gaat om een duidelijke interactie of ontmoeting tussen kunstenaars en deelnemers, waarin gelijkwaardigheid en het idee dat iedereen creatief kan zijn de uitgangspunten vormen.
- De kunstenaar is zowel artistiek als sociaal-maatschappelijk gemotiveerd en vaak is de drijfveer een afzetten tegen (of minstens een kritische reflectie op) de gevestigde kunst-orde en/of de gevestigde politieke of maatschappelijke orde.

De te beantwoorden onderzoeksvragen zijn:

1. Hoe kan begripsmatig verheldering verkregen worden over de relatie tussen kunst en maatschappij?
2. Op welke manier krijgt de huidige relatie tussen kunst en gemeenschap vorm in sociaal geëngageerde kunstprojecten?

Eerste fase

Het onderzoek is in twee fasen uitgevoerd. In de eerste fase is een inventarisatie gemaakt van de verschillende sociaal geëngageerde kunstprojecten in Nederland. In de periode van november 2005 tot en met februari 2006 zijn organisaties die zich bezighouden met gemeenschapskunst benaderd voor een telefonisch interview. Om de kans op een zo breed mogelijke variëteit te vergroten is ervoor gekozen om over één project per organisatie te interviewen. Met de sneeuwbalmethode is steeds gezocht naar nieuwe respondenten. Bij deze methode begint de zoekactie bij een sleutelfiguur, in dit geval de geïnterviewde. De sleutelfiguur verwijst weer naar andere bronnen (projecten of contactpersonen van projecten) over hetzelfde onderwerp. En deze leiden weer naar andere projecten of contactpersonen, enzovoort.

Een deel van de verzamelde informatie uit de eerste fase is in de databank Community Arts (www.cultuurnetwerk.nl) verwerkt, de rest is gebruikt voor de tweede fase van het onderzoek.

Respons en screening eerste fase

Met 92 van de 131 benaderde respondenten is een succesvol interview afgesloten. Dat betekende een respons van 70 procent. Een van de belangrijkste oorzaken van de non-respons is de screening geweest. Bij het benaderen van de organisaties is uitgezocht of het ging om projecten die overeenkwamen met de gehanteerde omschrijving van sociaal geëngageerde kunstprojecten, alvorens aan het daadwerkelijke interview te beginnen. Op basis van de beschrijving die de respondent over het project gaf, heeft de interviewer vastgesteld:

- of het een kunst- of kunsteducatieproject betrof met een sociaal-maatschappelijke doelstelling;
- of het een project betrof dat afgesloten is in 2004 of 2005;
- of het project een verbinding zoekt tussen deelnemers van de gemeenschap (eventueel vanuit een school, maar puur binnenschoolse projecten kwamen niet in aanmerking);
- of er sprake is van actieve participatie door de doelgroep;
- of er sprake was van kunst of cultuur.

Er is gekozen voor afgesloten projecten, zodat in het interview alle fasen van het projectmanagement besproken konden worden. Maar de projecten mochten ook weer niet te lang geleden afgesloten zijn, omdat een beeld van de situatie op dat moment geschetst diende te worden.

Enige achtergrondgegevens

Bij zeventig projecten is met de initiatiefnemer van het project gesproken, in 65 gevallen was dit tevens de uitvoerder van het project. Bij twintig projecten is met de uitvoerder gesproken die geen initiatiefnemer was en bij twee projecten is met een derde partij gesproken, namelijk de betrokken gemeente en een adviesbureau.

Tabel 1
Achtergrond van de geïnterviewde instellingen

	% projecten	N projecten
Kunstproducent	26	24
Culturele instelling – stichting	18	17
Gemeente	8	7
Centrum voor de Kunsten – CBK	7	6
Culturele onderneming - particulier adviesbureau	7	6
Sociaal-maatschappelijke organisatie	5	5
Netwerkorganisatie	5	5
Welzijnsorganisatie	5	5
Podium - theater – filmhuis	3	3
Kunstwerkplaats	3	3
Museum	2	2
Ondersteunende instelling	2	2
Organisatie op het gebied van zorg	2	2
Onderwijs	1	1
Archief	1	1
Evenementenorganisatie	1	1
Wijkvereniging - wijkbeheer	1	1
Woningbouwvereniging	1	1
Totaal	100	92

Er zijn 62 organisaties geïnterviewd met een kunst- of culturele achtergrond, dat is 67 procent van de projecten. De meerderheid van de organisaties (52 procent, N=48) heeft zijn standplaats in een van de vier grote steden (Amsterdam, Den Haag, Rotterdam, Utrecht).

Tweede fase

Het resultaat van de tweede fase ligt nu voor u. Op basis van een literatuurstudie zijn de verschillende uitgangspunten en vormen van sociaal geëngageerde kunstprojecten (*relational aesthetics*, ontmoetingskunst, community arts, popkunst, enzovoort) uiteengezet, met als doel de huidige projecten in een kunsttheoretisch kader te plaatsen en van een voorgeschiedenis te voorzien. Tevens is de beleidsmatige benadering van sociaal geëngageerde kunstprojecten beschreven. Deze uiteenzettingen zijn vervolgens in verband gebracht met de gegevens uit de database en aangevuld met inzichten uit een aantal diepte-interviews.

In deze diepte-interviews is onderzocht wat het verschil in interpretatie van sociaal engagement betekent voor de keuze van de kunstenaar voor:

- intenties of doelstellingen
- de deelnemers of doelgroepen
- de methodiek
- en de samenwerkingsverbanden

Deze kwalitatieve aanpak laat het kwantitatieve materiaal uit de databank het beste tot zijn recht komen doordat bepaalde onderdelen van de vragenlijst uit de eerste fase verder zijn uitgediept in de interviews.

Voor de in totaal negen diepte-interviews is telkens een exemplarisch project genomen, waarbij met de betrokken kunstenaar is gesproken. Het betreft de volgende kunstenaars en projecten:

Soheila Najand (Stichting Interart): *PowerGame*

Anne Pillen: *Ben ik ? in beeld*

Harold Schouten: *Mix x Tijd*

Tieneke Verstegen: *Exota Q4*

Titia Bouwmeester (5dekwartier): *Rent a Granny*

Tonny van Sommeren: *De jurk van Delft*

Nynke Deinema: *Alles wat je achterlaat neem je mee*

Mieke de Wit (stichting de Theaterstraat) en Ellen Prins (Sonor): *de Theaterstraat*

Marieke Vriend en Sabine Zwikker: *De Hoogstraatmaker*

3 Kunst, gemeenschap en de wijk

De relatie tussen kunst en maatschappij is in de kunsttheorie en door kunstenaars zelf verschillend verwoord: *Gesamtkunst*, *esthétique relationnelle*, nieuw engagement, ontmoetingskunst, gemeenschapskunst en popkunst zijn slechts een paar voorbeelden van gehanteerde termen. Omdat er net zoveel relaties en begrippen als kunstenaars zijn en omdat zij elk hun persoonlijke accenten leggen, worden deze kunstpraktijken hier samengevat met de term 'sociaal geëngageerde kunst'. Toch is er een aantal overeenkomsten. Eén is dat het engagement vaak samen lijkt te gaan met een afzetten tegen of tenminste met een positionering ten opzichte van de op dat moment gevestigde kunstpraktijk en de heersende politieke orde en maatschappelijke verhoudingen. Een andere overeenkomst is dat kunstenaars zich bezighouden met interactie of ontmoetingen met het publiek, hoe vluchtig soms ook. Voorheen waren deze ontmoetingen vaak in de musea of op andere culturele locaties. Het lijkt erop dat het publiek de laatste jaren directer en intensiever betrokken is geraakt en er vaker niet-culturele locaties opgezocht worden, waardoor de afstand met de gevestigde kunsten lijkt te zijn vergroot. Om de overeenkomsten en verschillen in de sociaal geëngageerde kunst te onderzoeken staat in dit hoofdstuk het kunsthistorische perspectief centraal en zijn de intenties van de kunstenaars met hun werk uitgangspunt.

Vormen van engagement

Engagement is nooit weggeweest uit de kunst. Zo was bijvoorbeeld het gemeenschapskunst-ideaal in Nederland rond 1900 volgens Kloek & Mijnhardt (2001: 151) een reactie op het individualisme, impressionisme en de 'dichterlijk-belletristische krachten' van de Tachtigers. Deze 'gemeenschapskunst kwam voort uit een op neogotiek geïnspireerde vernieuwingsbeweging, die gedragen werd door voormannen van de katholieke emancipatie zoals Cuypers, Thijm en De Stuers', maar ook door H.P. Berlage en Richard Roland Holst (2001: 176). Volgens Kloek & Mijnhardt werden de drie eraan verbonden betekenissen samengevat met het ideaalbeeld van de kathedraal. De kathedraal gaf de contouren aan van een gemeenschapsideaal (kunst van de gemeenschap), voegde de kunstdisciplines en bouwkunst samen tot een *Gesamtkunstwerk* (gemeenschap der kunsten) en was het resultaat van een eendrachtige samenwerking tussen ambachtslieden geïnspireerd op het middeleeuwse gilde (corporatief kunstenaarsverband).

Hoewel de term gemeenschap in die tijd niet noodzakelijkerwijs het volk omvatte, was de 'visie op kunst en kunstenaar fundamenteel veranderd ten gunste van een maatschappelijk geëngageerde kunst die van belang was voor de gemeenschap en die gebonden was aan samenwerkingsprojecten waarin ze was afgestemd op andere kunsten' (2001: 161). Maar niet iedereen was daarvan gecharmeerd, zeker de Tachtigers zelf niet. Het huidige debat tussen voorstanders van de geëngageerde kunst en die van de individuele, zogenoemde

autonome kunst was daarmee toen al zichtbaar.

In de eerste helft van de twintigste eeuw waren er ook andere vormen van het gemeenschapsideaal te zien. Voor bijvoorbeeld de theatersector dateert Van Erven (2001a: 2) het ontstaan van *community-* of *grassroots-*theater in de jaren twintig in de Verenigde Staten; deze theatervorm onderscheidde zich van het kunstencircuit en van de amateurproducties van bestaande toneelstukken. In die jaren zochten kunstenaars en samenleving in Europa elkaar op in de arbeiderskunstbeweging; in de jaren vijftig kwam engagement tot uiting in het existentialisme. Dat zag 'engagement ... als het resultaat van een authentieke, vrije keuze, gemaakt door een autonoom individu, dat zijn *mauvaise foi* van zich afwerpt, dat wil zeggen zijn afhankelijkheid van de dominante opinie, van de mening van de meerderheid' (Boomkens 2003). In het loskomen van de dominante meerderheid betekent engagement dus autonomie van het individu.

In de jaren vijftig werd kunst door sommigen ook gezien als onderdeel van het dagelijkse leven. Zo wilden de Situationisten het werk van Dada en het surrealisme afmaken en tegelijkertijd afschaffen; ze stelden zich tot taak te ontstijgen aan kunst, door kunst als aparte gespecialiseerde activiteit af te schaffen en onderdeel te maken van het alledaagse. Voor hen was kunst revolutionair of niets.

Maar het existentialistisch gemotiveerde engagement was ambigu, stelt Boomkens, omdat het ontsproot aan een radicaal individualisme dat niet altijd te rijmen viel 'met de betrokkenheid bij het lot, de belangen of de strijd van anderen' (2003: 20). Hij vat het engagement van die tijd samen als een kunstenaarsideologie: 'Niet de inhoud van de rebellie of het verzet stond voorop, maar de rebellie of de verzetsdaad zelf. Je verzetten, rebelleren, opstandig zijn hoefde niet extern te worden gemotiveerd, vanuit een constatering van de een of andere vorm van onrecht, maar was goed en mooi in zichzelf' (2003: 20).

Toch ontstonden juist in de jaren zestig alternatieve kunstpraktijken als reactie op de gang van zaken in de gevestigde kunstsector en op het onrecht in de maatschappij. Dit gold voor alle kunstdisciplines, maar lijkt het beste gedocumenteerd voor theater. Kershaw (1992) beschrijft de opkomst van het radicale theater als publieke interventie en Van Erven (2001a) ziet het Europese communitytheater ontstaan uit het protesttheater en het postkoloniale theater uit de jaren zestig en zeventig. Daarmee is communitytheater een variant van de tegen-cultuur uit die jaren die de relatie tussen kunst en maatschappij en het afzetten tegen weer op een andere manier uitdrukt. Kieboom en Smit (1997: 14) illustreren dit voor het wijk- en vormingstheater: 'Eind jaren zestig zette een deel van de theatermakers zich nadrukkelijk af tegen het theaterbestel en de traditionele manier van theater maken. Er ontstonden initiatieven om de productiewijze van theater en de relatie met het publiek te veranderen. De initiatieven werden ingegeven door inhoudelijke, politieke keuzen. Een van de nieuwe loten

aan de stam was het vormingstheater. ... Doelstelling was in nauwe samenwerking met het publiek de voorstellingen te ontwikkelen en het publiek op te zoeken op plaatsen buiten de theatertempels.'

Bovendien wilde men door deze kunstpraktijk een stem geven aan hen die normaal gesproken nauwelijks worden gehoord. Daarmee was het politieke en vormingstheater een feit, zij het dat onder de noemer vormingstheater een verscheidenheid aan groepen met hun eigen identiteit en specifieke doelstellingen schuilging. Dat maakt dat deze praktijk niet in zijn geheel als onderdeel van welzijn beschouwd kon worden.

In de jaren tachtig verdwijnt in Nederland het engagement wat naar de achtergrond, al blijven wijktheaterinitiatieven bestaan en zijn de *embedded* kunstenaars nooit uit de buurt waar ze met bewoners werken weggeweest. Toch staan de jaren tachtig over het algemeen in het teken van de kunst om de kunst.

De ontmoeting

Volgens de Franse kunstcriticus en conservator Bourriaud stuurt elk kunstwerk aan op interactie: 'kunst verbindt, kunst lijmt, kunst is "agglutinatie"'; Hagoort vertaalt dat met 'sociale verlijming' (2005: 17). Desondanks onderscheidt Bourriaud met de term *esthétique relationnelle* een specifieke ontwikkeling met veel sociaal experiment in de kunsten van de jaren negentig. Hij rekent daartoe een 'set van kunstpraktijken die als theoretisch en praktisch uitgangspunt het geheel aan menselijke relaties en hun sociale context nemen, in plaats van een onafhankelijke en private (symbolische) ruimte' (2002: 113). In deze kunstpraktijk krijgt het kunstwerk de vorm van een ontmoeting, waardoor er in plaats van over 'vorm' misschien beter over 'formatie' gesproken kan worden (2002: 21).

Bourriaud beschrijft in zijn boek voorbeelden van veel verschillende kunstenaars, zoals de *kookhappenings* in galeries van de Thaise kunstenaar Rirkrit Tiravanija.

Happenings en arrangementen

De van oorsprong Thaise kunstenaar Rirkrit Tiravanija experimenteerde vanaf de vroege jaren negentig met kookhappenings in kunstgaleries. In de New Yorkse Gallery 303 richtte Tiravanija een restaurant in met open keuken, waar hij het hak- en snijwerk deed en een Thaise kok curry en vermicellisoep maakte die werd geserveerd aan de aan campingtafeltjes zittende bezoekers. Hij motiveerde zijn aanpak vanuit een boeddhistische levenshouding met als doel het verwezenlijken van een betere wereld door een individuelere omgang met mensen (Pontzen 2000: 26). Een ander voorbeeld is Philippe Parreno, de Frans-Algerijnse kunstenaar die zijn eigen werk omschrijft als onderdeel van een 'humanistische filosofie van nabijheid'. Hij arrangeert

omgevingen waarin de hiërarchie tussen maker en kijker oplost en waarin hij de relatie tussen consument en producent omdraait. In de tentoonstelling L'Etablie (Werkbank) in de Esther Schipper Galerie in Keulen in 1995 vroeg Parreno mensen om aan een lopende band aan hun hobby's te werken. Op die manier werden zij geïntegreerd in Parreno's 'wolkenfabriek', een lopende band van weekendhobby's, de alom tegenwoordige vrijetijdsindustrie en vrije tijd (Bourriaud 2002).

Deze kunstpraktijken zijn niet goed te beschrijven als *performance*, installatie of tentoonstelling. In de optiek van de kunstenaars is een diner rond een pan met soep even materieel als een standbeeld (Bourriaud: 47). De ontmoeting wordt als de juiste vorm ervaren; het is niet alleen een thema, maar een essentieel onderdeel van het werk.

Zonder verwijzing naar Bourriauds gedachtengoed ziet Pontzen (2000: 9, 10) in Nederland en België een vergelijkbare reactie in de kunst aan het begin van de jaren negentig. Hij duidt dat als 'nieuw engagement in de hedendaagse kunst', terwijl Hagoort (2005) de Nederlandse variant van de relationele esthetiek met de term 'ontmoetingskunst' omschrijft. Beiden doelen op een reactie die grotendeels buiten de officiële kunstcircuits en musea zichtbaar is en wordt vertegenwoordigd door Nederlandse of in Nederland werkzame kunstenaars zoals Alicia Framis, Otto Berchem, Roé Cerpac en Renée Kool. Hoewel deze kunstenaars zich nooit als groep hebben gepresenteerd, ziet Pontzen gemeenschappelijke kenmerken in hun gedachtengoed: 'de projecten beogen niet alleen een nieuwe verhouding tussen kunstenaar, kunstwerk en kunstpubliek, ze tonen ook een hernieuwde belangstelling voor engagement en betrokkenheid' (2000: 10). Ze tonen bovendien een hang naar kleinschaligheid en intimiteit.

Dromen en gesprekken

Pontzen beschrijft een groot aantal kunstpraktijken uit de jaren negentig. Zo werd museumkunst in de huiskamers van Gentenaren gehangen, terwijl hun dagelijkse gebruiksvoorwerpen in het museum gezet werden. Je kon vierentwintig uur met de Japans-Duitse kunstenaar Suchan Kinoshita op reis of de Spaanse – in Amsterdam en Barcelona wonende en werkende – kunstenaar Alicia Framis kwam een nacht logeren als Dream Keeper. Dit alles met het doel in kleinschalige projecten te zoeken naar intimiteit en gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en publiek, waarbij 'ervaringen delen' en 'een directere beleving van kunst tot stand brengen' het uitgangspunt was (Pontzen 2000: 20). Renée Kool organiseerde al in de vroege jaren negentig een feel-good-ervaring bij de bezoekers van haar tentoonstelling met behulp van hostesses en dansende meisjes. In 1994 liet Kool jongeren een net opgeleverd Utrechts plein indansen

in het (video)project Celebrations om op die manier het idee dat het plein voor ander contact tussen de omwonenden zou zorgen een praktische én multiculturele invulling te geven (Pontzen 2000: 66). Een ander voorbeeld is het werk van kunstenaar Roé Cerpac: hij voert wekelijkse gesprekken met vrienden, bekenden en onbekenden. Hij is betrokken, trekt met mensen op, leeft zich in en helpt hen op weg, laat onvermoede mogelijkheden zien, terwijl de mensen toch alles zelf doen. Het gaat Cerpac daarbij niet alleen om het tijdelijk gedeelde gevoel, maar hij is uit op een 'doorbraak, een soort mentale sprong of een explosie van potentie'. Hij wil dus niet alleen de vermeende kloof tussen kunst en leven opheffen, maar onderzoeken hoe kunst als ontmoeting meer kan zijn dan alleen sociale plastic (Hagoort 2005: 43-47). Cerpacs aanpak is een mooi voorbeeld van de geëngageerde kunstenaar die geen goeroe of docent is, maar een facilitator.

Pontzen ziet in de kunstpraktijken het begin van het interactieve tijdperk waarin kunst een praatcultuur is geworden: 'De gesprekken waren niet langer een *spin-off* van de getoonde werken, maar de kunstwerken zelf (2000: 27).' Dit was echter ook kenmerkend voor de sociale sculpturen in de jaren zestig van Joseph Beuys waarin discussie, dialoog en conversatie met zijn objectwerk en acties samensmolten (Beuys 2004: 1). Maar, merkt Pontzen (2000: 37) op, in veel kunstwerken en happenings in de jaren zestig bleef de rol van het publiek relatief passief en consumptief ondanks het vaak ludieke gehalte. De mate van participatie veranderde in de jaren negentig en het werd een lekenpubliek. Dit waren vooral de praktijken die de museale wereld raakten als kritiek op de 'versteende' kunst in musea, want volgens deze kunstenaars was 'de hedendaagse kunst ... beweeglijk en gefragmenteerd, maar de manier waarop ze werd gepresenteerd en waargenomen sloot daar niet op aan' (2000: 15). Hagoort voegt hieraan toe dat kunstenaars 'tot vervelens toe [herhaalden] dat het publiek moest worden opgepoord, uit lethargie moest worden bevrijd. Passiviteit klonk in hun mond als een vies woord. En in een moeite door stelden zij dat de kunstwereld, en dan vooral de museumwereld, het publiek slechts zou bevestigen in een consumerende houding. Deze kunstenaars zouden zelf het publiek wel eens wakker schudden' (2005: 29). Ook in de jaren negentig is deze kunstpraktijk – net als daarvoor – enerzijds een reactie op de gevestigde kunstsector en anderzijds sociaal engagement. Maar het thema is veranderd. De relationele praktijken die Bourriaud beschrijft zijn volgens hem een reactie op de 'post-moderne conditie' waarin de mens wordt overstelpt door representaties in de (elektronische) media of themaparken. De menselijke relaties daarin zijn niet meer direct, maar worden gesymboliseerd door producten en bewegwijzerd door logo's in een spektakelsamenleving, zoals Guy Debord het noemt (Bourriaud 2002: 9). Relationele esthetiek is volgens Bourriaud

geen opleving van een bepaalde beweging of stijl, maar is het gevolg van het denken over de actuele stand van de artistieke activiteit. Dat leidde tot de brandende vraag over de kunsten in de jaren negentig: is het nog mogelijk om in een wereld met een overdaad aan representaties en beelden relaties met de wereld te genereren in een praktisch veld als de kunsten dat kunsthistorisch gezien wordt gekenmerkt door representaties en beelden? Het antwoord werd gevonden in ontmoetingen.

Pontzen (2000), Boomkens (2003) en Hagoort (2005) vatten het engagement in de ontmoetingen in de jaren negentig samen als een hang naar liefde, intimiteit, vriendschap en verbondenheid en zien daarin een kunstzinnig politieke reactie op het postmoderne individualisme.

Reactie op het postmodernisme

Bourriauds referentie aan de spektakelsamenleving en de reflecties van kunstenaars op productieprocessen (zoals Parreno's lopende band) zet de relationele esthetiek als geëngageerde kunstvorm tegenover het postmoderne consumptisme.

Volgens Bourriaud, Pontzen, Hagoort en Boomkens draait het in het engagement niet om het creëren van nieuwe utopieën. Waar Beuys met zijn brede begrip van kunst en materiaal – waarin creativiteit zowel middel als doel was – zocht naar een democratische vormgeving van de eigentijdse maatschappij (Beuys 2004: ix), stelt Pontzen: 'Het utopisme van Judd, de *homo ludens* van Constant en de sjamanistische visie van Beuys ... [zijn] modellen uit een periode waarin onder kunstenaars nog de *self-fulfilling prophecy* leefde dat kunst en maatschappelijke vooruitgang synoniem waren. (...) Het modernistische ideaalbeeld van de maatschappij is in onmin geraakt: te universeel, te pretentief, te totalitair en te naïef. (...) De hedendaagse kunst is praktischer, kleiner en vooral menselijker. (...) Kunst hoeft de wereld niet te veranderen – daartoe is ze toch niet in staat – maar kan het leven wel veraangenamen. (...) Na activist, visionair en communicator te zijn geweest, is het nu de periode van de kunstenaar als welzijnswerker – type Leger des Heilssoldaat. Kunstenaars als Framis, Berchem, Kool, et cetera streven geen hoger doel of universele ideologie na, maar een humanisme van bescheiden afmetingen. Het hernieuwde engagement is een pleidooi voor "kleine deugden," zoals respect, saamhorigheid, empathie en vertrouwen' (Pontzen 2000: 67-71).

Gezien het debat in Nederland of het bij geëngageerde kunst om kunst of om welzijn gaat, is Pontzens woordkeus voor welzijnswerker en Leger des Heilssoldaat pikant te noemen. Maar wat bovenstaand citaat vooral laat zien is dat het bij relationele esthetiek, ontmoetingskunst of nieuwe engagement om micro-utopia's gaat: kleine, vrije ruimtes tussen de bestaande structuren, waar de relationele voorwaarden net anders vormgegeven kunnen

worden – zoals bijvoorbeeld een ruilsysteem in een kapitalistische structuur (Bourriaud 2002: 70).

Een tweede tendens

Eerder is gerefereerd aan de geëngageerde kunstpraktijken als reactie op het postmoderne individualisme. Zowel Lidewij Edelkoort (in Pontzen 2000: 35) als Boomkens geven er een andere draai aan en koppelen de ontwikkeling van een hang naar *'being together'* in de kunst aan het feit dat voor de jongere generatie het belang van het individu volkomen vanzelfsprekend is. Het streven naar individuele rechten komt niet meer op de eerste plaats en er ontstaat juist een behoefte aan *'verbinding met een groep'* (Pontzen 2000: 35). Boomkens zegt het nog explicieter: *'We zijn het individu voorbij':* in het Westen is *'het individu geen probleem, geen issue, geen strijdpunt meer'* (2003: 24). Maatschappelijke en persoonlijke vooruitgang werden lange tijd gelijkgesteld met de Verlichting, emancipatie en bevrijding, *'dat waren de projecten waarmee men anticipeerde op een betere toekomst, die men zelf in de hand zou hebben, een toekomst die maakbaar was'*. Maar, stelt Boomkens, *'op dit punt zijn de laatste jaren de grootste vraagtekens geplaatst: juist de verabsolutering van de autonomie, de maakbaarheid en de keuzevrijheid van dat o zo gevierde en schijnbaar onaantastbare en onmisbare individu wordt van uiteenlopende kanten bekritiseerd en in twijfel getrokken'* (2003: 24). De collectieve agenda staat sinds enige tijd niet langer in het teken van de vooruitgang: *'We zijn de vooruitgang voorbij'* (Boomkens 2003: 25, 26). Als we – zoals Boomkens stelt – zowel het individu als de vooruitgang voorbij zijn en *'we allang geen enkele notie meer [hebben] van wat het betekent om een collectief te vormen'*, dan wordt daarmee de huidige artistieke en intellectuele uitdaging het onderzoeken van *'de plaats van het individu in, of ten opzichte van, een collectief'* (2003: 22 en 24). Dit betekent dat *'het mogelijke engagement van kunsten en kunstenaars ... [bestaat] in de agendering, het aan de orde stellen of thematiseren (verwoorden, verbeelden, benaderen) van dat hopeloos complexe vraagstuk van de collectiviteit, noem het gemeenschap, noem het de meerwaarde van de samenleving, noem het burgerschap, noem het gedeelde verantwoordelijkheid van het lot van het collectief'* (Boomkens 2003: 25).

Het is dan ook niet verwonderlijk dat de gemeenschap en gemeenschapsvorming op de geëngageerde kunstagenda staan. Dit zoeken naar gemeenschap gaat samen met een zwaarder engagement, met thema's met een *'duidelijk collectief, zo niet universeel karakter: armoede, maatschappelijke en culturele uitsluiting, economische uitbuiting, politiek en ideologisch geweld'* (Boomkens 2003: 16). Hoewel ook deze thema's van alle tijden zijn, ziet Boomkens in de jaren negentig een opleving van dit type engagement onder invloed van globalisering.

Een voorbeeld van zwaarder engagement ziet Pontzen in de tentoonstelling *Ik + de Ander* (1994 Beurs van Berlage), samengesteld door Ine Gevers en Jeanne van Heeswijk, die daarmee stelling wilden nemen *'tegen de opkomende vreemdelingenhaat en andere vormen van xenofobie, tegen alle krachten die de saamhorigheid tussen mensen ondermijnen'* (Pontzen 2000: 48). Frits Bolkestein bracht in die tijd steeds uitgesprokener zijn visie op immigratie en integratie naar voren.

Deze thema's geven een andere invulling aan de kunstzinnige ontmoetingen dan het streven naar vriendschap en intimiteit in de relationele esthetiek van de jaren negentig. Vergeleken daarmee doet de meeste ontmoetingskunst wat vluchtig aan, ondanks de grote thema's als liefde en eenzaamheid: op een paar uitzonderingen na duurden de ontmoetingen nooit heel erg lang en hadden ze vooral als doel een wederzijdse aangename ervaring.

Na de eeuwwisseling kon een reactie op de gebeurtenissen in de geglobaliseerde wereldpolitiek in de vorm van een zwaarder engagement niet uitblijven – ook niet van kunstenaars. De Cauter spreekt van een *'kritisch pessimisme'* voortkomend uit *'het besef van urgentie in het licht van een constellatie van catastrofes onder het schimmige gesternte van een Nieuwe Imperiale Wereldorde'* (2003: 33). Kritisch pessimisme komt onder andere tot uitdrukking in de protestgolf van de *'andersglobalisten'* in 1998 tegen het neokapitalisme en in de massale protestdemonstraties tegen de oorlog in Irak. Maar het is ook een reactie op de verrechtsing in Europa. Met de natuurrampen, het gat in de ozonlaag en de recordtemperaturen meent De Cauter dat er een gevoel is dat het gaat om processen die niet te stoppen of onder controle te krijgen zijn, met kettingreacties waartegen *'engagement'* niet opgewassen lijkt (2003: 34). Naar zijn idee is het kritisch pessimisme geen doemdenken, maar staat het tegenover het *'onkritisch optimisme [dat] de tweede natuur is van de politieke klasse en de captains of industry'* en tegenover de *'glokale paniek'* van nieuw rechts, de nationale kramp die het gevolg is van *'de instinctieve lokale reactie op globale ontwikkelingen'* (2003: 34). Hoewel De Cauter niet direct over de kunstsector spreekt, is in die sector zijn kritisch pessimisme wel degelijk te ontdekken. Dit lijkt zich te vertalen in een lokale betrokkenheid, maar wel een wezenlijk andere betrokkenheid dan die van nieuw rechts. Kunstenaars lijken zich steeds meer bezig te houden met hun directe omgeving, met het instandhouden van de leefbaarheid en met het in contact brengen van mensen met verschillende achtergronden zodat ze een band kunnen aangaan. Daarnaast gaat het om een reflectie op politiek en ideologisch geweld, en etnische en religieuze strijd.

Hedendaagse praktijken

Opmerkelijk is dat in de literatuur het zwaartepunt ligt op de geëngageerde-ontmoetingspraktijken uit de jaren negentig en dat de voorbeelden relatief dicht bij het kunstcircuit

gezocht worden. Dat kan leiden tot negatieve conclusies. Zo eindigt Pontzen zijn verder opgetogen relaas met de noot dat hij gelooft dat het nieuwe engagement tegenwoordig steeds minder te zien is (2000: 81). Zijn boek dateert van net voor de hausse in sociaal geëngageerde kunst en zijn referentiekader is voornamelijk het kunstcircuit en de museumwereld. Ook al vielen de praktijken die Pontzen beschrijft daar enigszins buiten, de huidige geëngageerde kunstpraktijk lijkt nog een stapje verder daar vanaf te staan. De in het voorgaande beschreven ontwikkelingen in het 'nieuwe engagement' zijn dus alweer oud, want ze zijn doorgegaan. Kunstenaars lijken het kunstcircuit nog verder achter zich te hebben gelaten door het engagement nog dieper de wijk in te zoeken en minder vluchtige vormen van binding en gemeenschap na te streven.

Hoe ziet de geëngageerde kunst er na de recente ontwikkelingen uit? Het is zichtbaar in de vele kunstprojecten die vaak onder de misleidende noemer gemeenschapskunst worden samengevat: geëngageerde kunstprojecten in stadswijken waarin de gemeenschap centraal staat. Hierbij kan het om de multiculturele gemeenschap in een grootstedelijke wijk gaan of om de nog niet uitgekristalliseerde gemeenschap in een Vinexwijk; de gemeenschap kan heel actief betrokken zijn of slechts op indirecte wijze tot inspiratie zijn.

Opgemerkt moet worden dat het engagement in alle kunstdisciplines te zien is, niet alleen in de beeldende kunst of het theater.

Kunst in de wijk

De commissie beeldende kunst van de gemeente Zwolle vroeg kunstenaar Saskia Korsten geschiedenis te maken door middel van participatie van wijkbewoners van de Vinex-wijk Milligen aan de Plas. Haar wedervraag aan de commissie: hoe kan een kunstenaar geschiedenis maken? Geschiedenis is een aaneenschakeling van gebeurtenissen die mensen meemaken; zij heeft in scène gezette elementen ingebracht en daarmee de verwachting op een tastbaar kunstwerk geschapen. Het project Lago, de Plas, is omschreven als een actuele vertolking van het sprookje De nieuwe kleren van de keizer; een kunstenaar maakt een kunstwerk voor een wijk, maar bij de opening staan uiteindelijk alle wijkbewoners in een lege tent, er is niets, het werk zijn ze zelf. In dit werk zit de intentie om een naakte waarheid te tonen.

Beeldend kunstenaar Ida van der Lee wilde met Wasgoed is goed (1999 Amsterdam) de slechte reputatie van de Vrolikstraat verbeteren en banden tussen de bewoners leggen, gesymboliseerd in tussen de huizen gespannen waslijnen. Ook onderzoekt ze de relatie tussen de gemeenschap en afscheid nemen of rouwverwerking. Het afscheid kan zowel een wijk zijn die gesloopt moet worden (Sloophamer Schatkamer, 2002 Zaanstad) als dierbare overledenen (Allerzielen, 2005 Amsterdam) betreffen.

Weer een andere vorm krijgt engagement in de praktijken van de Arnhemse stichting InterArt, waarin jongeren door kunstprojecten leren experimenteren met de verschillende manieren waarop grenzen tussen zelf en ander getrokken kunnen worden. De intentie is dat ze leren hoe ze zich in de multiculturele maatschappij autonoom en vanuit hun eigen inzicht tot anderen kunnen verhouden.

(Bron: Databank Community Arts)

Om de hedendaagse culturele stand van zaken te beschouwen, dienen de beschrijvingen van Boomkens, Pontzen en anderen over engagement in de kunst te worden doorgetrokken naar kunstpraktijken die vaak gemeenschapskunst worden genoemd. Beter is het die te bestempelen als sociaal geëngageerde kunstprojecten. Want juist in deze praktijken ligt de reflectie op gemeenschap diep verankerd; zij kunnen niet los gezien worden van het denken over de relatie tussen kunst en maatschappij.

Culturele interventies

Om deze lijn in de ontwikkeling van geëngageerde kunst door te trekken moet men niet willen categoriseren. De indeling in geëngageerde kunst, popkunst of gemeenschapskunst is even kunstmatig als de indeling in twee stromen die Hagoort trachtte te maken in de ontmoetingskunst uit de vroege jaren negentig: 'Een spoor van kleinschalige, lounge-achtige samenkomsten en een spoor van grootschaliger, sociaal-maatschappelijke bezigheden' (2005: 14). In tegenstelling tot wat Hagoort gelooft is het verschil tussen loungeachtig en grootschalig wel degelijk te maken. Wat niet (meer) kan is onderscheid maken tussen het ene spoor als hoog particulier en het andere als puur activistisch, want ook het particuliere is activistisch. Het verschil zit niet zozeer in de intenties, maar in hoe die intenties vorm krijgen. Wie het huidige sociaal engagement als kunstpraktijk wil begrijpen, gaat uit van een grote overeenkomstigheid in intenties die leiden tot een enorme veelvormigheid in de uitvoering. Iedere poging om verschillende sporen te onderscheiden loopt vroeg of laat spaak. Het loslaten van categoriseren is ook bedoeld om andere moeilijkheden omtrent de sociaal-maatschappelijke en participatieve karakteristieken van geëngageerde kunst te vermijden. Want het zoeken naar gemeenschap krijgt vaak vorm door het werken vanuit een gemeenschap en toont daarmee overeenkomsten met de wereldwijd verbreide praktijk van de community arts. De parallel daarmee in sommige sociaal geëngageerde kunstprojecten roept in de Nederlandse context negatieve associaties op, vooral door de negatieve beeldvorming over vormingstheater. Hildebrand (2001) probeert deze beeldvorming te ontzenuwen, maar maakt vooral duidelijk dat het doel niet meer beledend is en dat het ook niet meer draait om het aandragen van oplossingen.

De meeste geëngageerde projecten van nu hebben naast maatschappelijke aspecten ook altijd een artistiek oogmerk, zoveel is duidelijk. Zo ziet het Rotterdams Wijktheater (RWT) het ook als doel om een bijdrage te leveren 'aan de ontwikkeling van een nieuwe toneelcultuur' (RWT 2003: 9). Als lector community arts zegt Peter van der Hurk van het RWT dan ook dat een excellent kunstenaar in zijn ogen niet alleen degene is die een prachtig kunstwerk tot stand brengt; ook het toegankelijk kunnen maken van kunst voor mensen die daar niet vanzelfsprekend in geïnteresseerd zijn, vereist een hoge mate van brille en getalenteerdheid. Beide elementen, de virtuositeit van het tot stand brengen en de virtuositeit van het toegankelijk maken, ziet de lector nadrukkelijk als zijnde gelijkwaardige aspecten van een ondeelbaar kwaliteitsbegrip (www.codarts.nl).

Het gaat bij de hedendaagse sociaal geëngageerde kunstpraktijk dus nog altijd om de relatie tussen kunstenaar, kunstwerk en publiek. Hiermee is de positie in het culturele veld ook onderdeel van de sociaal geëngageerde kunstpraktijk. Kunstenaars als Ida van der Lee pleiten voor een artistieke meerstemmigheid: 'Gemeenschapskunst is natuurlijk een integraal onderdeel van de kunstsector. Net zoals er monumenten zijn, moet dit er ook zijn' (Kunstgebouw 2005: 61). De geëngageerde kunstpraktijk moet niet als een aparte sector beschouwd worden; volgens Pinxten is het 'juist de bedoeling dat de stem van de gemeenschapskunst uiteindelijk andere kunstuitingen in beweging brengt' (Kunstgebouw 2005: 56). Daarmee krijgt de geëngageerde kunstpraktijk, naast een esthetisch karakter, het karakter van interventiekunst: het zijn culturele interventies in de openbare ruimte of in een (scherp of minder scherp gedefinieerde) gemeenschap met als doel door middel van een artistiek proces een alternatieve vormgeving van de maatschappij na te streven en tegelijkertijd de in de kunstsector gevestigde aannames over kunst te prikkelen.

Deze intenties worden echter gefrustreerd door negatieve associaties uit het verleden, door het debat kunst versus welzijn en doordat een deel van de huidige geëngageerde kunstpraktijk is gecoöpteerd door verschillende beleidsagenda's. Dat heeft deze kunstpraktijk in een problematische positie gebracht.

4 De culturele en politieke agenda

De betekenis die aan geëngageerde kunst wordt gegeven is behalve tijdgebonden ook plaatsgebonden. Onder meer Boonzajer Flaes (2001) en Van Erven (2001b) hebben laten zien dat in westerse landen geëngageerde kunstprojecten vaak van bovenaf, door het beleid, worden ingegeven terwijl zij in de rest van de wereld van onderop ontstaan uit noodzaak. Maar ook in de westerse wereld bestaan er verschillen. Van Schoorisse (2005: 64) toont die voor Vlaanderen en Engeland. In Engeland is er een lange traditie en werden community arts vanuit de praktijk geïnitieerd door de beweging *Arts Labs* van kunstenaars en politieke activisten. In Vlaanderen wordt pas sinds 1996 het artistieke aan het sociale gekoppeld in sociaal-culturele projecten en zijn dergelijke projecten voor een groot deel door de overheid ingegeven. Ook in Nederland lijken recente ontwikkelingen in de sociaal geëngageerde kunst door beleidsagenda's te zijn gestimuleerd. Beleid kan tegelijkertijd bevorderend én remmend werken, zoals hier onder te zien zal zijn.

Cultuurbeleid

Ten eerste heeft natuurlijk de invulling van het cultuurbeleid in verschillende tijdperken een grote invloed op de positie en de acceptatie van geëngageerde kunst in de cultuursector, mede door de aan het beleid gekoppelde verdeling van subsidies, en daarmee op de zichtbaarheid en omvang van de geëngageerde kunstpraktijk. Elders is een aantal typische karakteristieken van het Nederlandse nationale kunstmodel en kunstdefinitie samengevat (OCW 2002; Trienekens 2004a: 16, 17; Trienekens 2004b: 126-143). Dit model is overwegend bedoeld voor het ontwikkelen van de autonome kunsten en het bevorderen van participatie omwille van de 'vormende werking' van de hoge cultuur. Bovendien is er door de verzuiling een scherpe scheiding ontstaan tussen professionele en amateurkunsten. Hierdoor staat in dit nationale cultuurmodel kwaliteit centraal en wordt kunst strikt gescheiden van politieke, religieuze of ideologische agenda's.

In de jaren zestig en zeventig was er een intermezzo in dit cultuurmodel. Niet alleen nam in deze tijd de hoeveelheid overheidssubsidie toe, ook door het proces van ontzuiling en democratisering werden 'meer afwijkingen van de dominante cultuur getolereerd en als gelijkwaardig erkend' (OCW 2002: 60). Vanaf 1965 werd cultuurbeleid vooral gezien als een instrument voor maatschappijhervorming gericht op 'creativiteit, veranderen van structuren en het aftasten van grenzen' (OCW 2002: 62). In de jaren zeventig verschoof de nadruk in het cultuurbeleid naar maatschappelijke relevantie en het wegwerken van achterstanden van bepaalde maatschappelijke groeperingen. De nadruk tijdens het intermezzo op zelfontplooiing en het welzijnsdenken verving het beleid dat tot dan toe in het teken stond van schoonheid en volksopvoeding. Tevens werd met verschillende culturele initiatieven geprobeerd de dominantie en geslotenheid van de gevestigde culturele orde te doorbreken.

Hiermee was de weg vrij voor het ontstaan van alternatieve kunstpraktijken, zoals het politieke en vormingstheater. Hoewel een aantal elementen uit het cultuurdenken van deze periode nu in andere hoedanigheden weer zichtbaar is, is het typerend voor de Nederlandse situatie dat deze welzijnsideologie de ontwikkeling naar een grotere autonomie voor de kunsten niet in de weg heeft gestaan (OCW 2002: 64).

Van de welzijnsideologie werd dan ook grondig afscheid genomen tijdens de heroriëntatie op de rol van de overheid in de jaren tachtig, waarbij kwaliteit het belangrijkste criterium werd: 'Het toegankelijk maken voor brede lagen van de bevolking is een utopische wens gebleken en er werd aangekondigd dat de overheid meer aansluiting zal zoeken bij het circuit waarin reeds een bepaalde mate van belangstelling voor kunst bestaat' (Oosterbaan 1990: 73; vergelijk Discussienota 1983). Het beleid veranderde van een cultuurpolitieke visie die cultuurparticipatie als middel beschouwde om het welbevinden van de bevolking te vergroten naar het subsidiëren van kwaliteit en vernieuwing – ook als daar in eerste instantie geen publiek voor bestond. Naast de vervanging van een welzijnsdenken door een autonomen denken maakten de sociale idealen ook plaats voor bureaucratische deugden, zoals de introductie van de vierjarige notagestuurde subsidieperiodes, reorganisaties en deregulering (Oosterbaan 1990: 83; Smithuijsen 2005: 24).

Vanaf het begin van de jaren negentig volgt een verdere economisering van de cultuur. Er kwam een groeiend marktdenken, aandacht voor marketing en een grotere afhankelijkheid van de opbrengsten uit kaartverkoop. Daarnaast was er sprake van een culturalisering van de economie, die recentelijk resulteerde in een eerste cultuurbrief over de creatieve industrie (OCW 2005). Een andere interessante ontwikkeling in dit verband is dat er in de jaren negentig meer aandacht voor interculturaliteit komt. Zo kon in 2001 het Actieplan Cultuurbereik ontstaan, met als doel bevorderen van cultuurparticipatie in (oude) stadswijken en door jongeren en allochtonen. Door de vorm die het actieplan in vele wijkgerichte kunstprojecten kreeg, was de stap naar een beleidsadvies van de Raad voor Cultuur over community arts in 2003 snel gezet.

Het was een stap in het Nederlandse cultuurbeleid die niet bij iedereen in de smaak viel. Elders is geconstateerd dat de 'kwaliteitsdiscussie die de boventoon voert als gevolg van de Nederlandse autonome kunsttraditie een sociologische benadering van de kunsten in de weg staat. Uit angst voor verlies aan kwaliteit wordt iedere voorzichtige verbreding van het Nederlandse kunstbeleid naar cultuurbeleid door zijn opponenten min of meer gelijkgesteld met welzijnsbeleid' (Trienekens 2004a: 17; Trienekens 1999). Een niet vooringenomen discussie over de positie van kunst in onze maatschappij is daardoor lastig te voeren. Dit wordt nog versterkt door een andere publieke agenda, namelijk die gericht op cohesie en integratie.

Sociale cohesie

Kunst en kunsteducatie wordt nu meer dan ooit in het beleid gezien als een middel om sociale cohesie te versterken, vooral in de multiculturele achterstandswijk: 'Na verheffing van het volk, maatschappijhervorming en de opheffing van achterstanden van bepaalde bevolkingsgroepen lijkt er een nieuw doel te zijn ontstaan voor het inzetten van gemeenschapskunst: het bevorderen van de sociale samenhang' (Kunstgebouw 2005: 18). Van der Kamp & Ottevanger (2003: 12) schreven al dat sociale cohesie als essentiële smeeroilje in de maatschappij voorgesteld wordt en dat het begrip bovendien 'gemakkelijk gekoppeld wordt aan diverse andere politieke noties zoals participatie, integratie van allochtonen en autochtonen, gezamenlijke normen en waarden enzovoort'. Op die manier menen bestuurders ook greep te krijgen op burgerschap (vergelijk Van Schoorisse 2005: 44). Een recente manifestatie van de aandacht voor cohesievraagstukken is de voortgangsrapportage over Cultuur en School, die de minister van Cultuur op 18 september 2006 aan de Tweede Kamer stuurde en waarin staat dat de bindende werking van cultuureducatie de komende jaren extra aandacht krijgt.

Over de relatie tussen kunsteducatie en sociale cohesie veronderstellen Van der Kamp & Ottevanger (2003: 30) in 'het licht van de discussie over waarden en normen en de weerslag daarvan in cultuur (...) dat cultuureducatie enigerlei rol zou kunnen spelen in het totstandkomen van sociale cohesie'. Voor de uitvoerders van de door hen onderzochte projecten speelt het cohesievraagstuk inderdaad een grote rol, maar de uitkomsten blijven tentatief. Trienekens (2004a; 2005) concludeert dat er door deelname aan geëngageerde kunstprojecten vooral een impuls uitgaat naar het micro- en mesoniveau van sociale cohesie: de persoonlijke relaties of netwerken en van contacten of relaties tussen verschillende sociale groepen. De betrokkenheid of identificatie met de samenleving als geheel – het niveau waarop het beleid is gericht – is moeilijker te beïnvloeden (vergelijk Van der Kamp & Ottevanger 2003: 16). Van Schoorisse concludeert in haar onderzoek dat deelname aan artistieke activiteiten het gevoel van verbondenheid (sociale cohesie) bevordert, maar dat er wel drempels zijn die deelname voor sommigen verhinderen (2005: 123).

Wat de effecten ook precies zijn, feit is dat het beleid de kracht van de geëngageerde kunstprojecten in wijken vooral op het vlak van de cohesie, integratie of stedelijke vernieuwing zoekt. Zo onderscheidt Martin Berendse, directeur Kunsten van het ministerie van OCW, drie aspecten aan deze kunstvorm: samenwerking tussen professionele en amateurkunstenaars, engagement en het maatschappelijke effect: integratie (BNG/Kunstgebouw 2005: 12). Volgens Schnabel hebben deze kunstprojecten naast een artistiek en cultureel element ook een sociaal en functioneel element en 'daarmee is gemeenschapskunst eigenlijk de vierde pijler van het Grote Stedenbeleid: de verbetering van de wereld en de samenleving'

(BNG/Kunstgebouw 2005: 16). Anderen exploreren de manieren waarop gemeenschapskunst een rol kan spelen in conflicten. Zo ziet Pinxten (Kunstgebouw 2005: 58) een rol voor de gemeenschapskunst bij conflictbehandeling. Hajer en Trienekens onderzoeken de relatie tussen kunst en conflict in de Nederlandse context (Trienekens 2006a).

Met de opdracht cohesie of integratie te bevorderen wordt er van de geëngageerde kunst heel wat gevraagd. Schnabel (BNG/Kunstgebouw 2005) is van mening dat we deze kunstvorm in Nederland te zwaar inzetten om problemen op te lossen en vindt het Amerikaanse begrip community art veel lichter omdat het minder nadrukkelijk bedoeld is voor mensen die steun nodig hebben, voor de minderbedeelden. Dit is een te eenvoudige voorstelling van zaken; het zoeken naar bindingen staat wel degelijk op de artistieke agenda van dit moment. Waar de schoen wringt is dat de intenties van kunstenaars, die Hagoort (2005) terecht omschrijft als een 'strevende houding', niet (altijd) overeenkomen met de wens van de opdrachtgevers om effect te sorteren of doelstellingen te behalen. Kunst is niet instrumenteel en garandeert geen oplossing van een probleem. Soms leidt dit tot strubbelingen bij projecten waar sprake is van brede samenwerkingsverbanden, bijvoorbeeld over de vraag welke groepen er wel en welke er niet aan deelnemen (vergelijk Trienekens 2006b: 10).

Cultuurparticipatie en verenigingsleven

Behalve naar manieren om cohesie te versterken zoeken overheden naar nieuwe methoden om de – door een groot deel van de bevolking ervaren – drempels tot de culturele instellingen te slechten. Ook de kunsteducatieve instellingen zijn zich in toenemende mate ervan bewust dat zij een select, autochtoon, middenklasse publiek bedienen. Geëngageerde kunstprojecten in de wijk worden beschouwd als een nieuwe methode; het organiseren van laagdrempelige en groepsgerichte projecten dicht in de buurt van de mensen om wie het gaat, uitgevoerd door docenten met wie de deelnemers zich kunnen identificeren en los van beknellende benadering uit de kunsteducatiepraktijk (Trienekens 2004a: 47,48) zou een bredere cultuurparticipatie bewerkstelligen.

Dit lijkt voor beleidsmakers eveneens van urgent belang vanwege het afkalvende aantal leden van het (culturele)verenigingsleven. Het Sociaal Cultureel Rapport 2004 stelt dat participatie 'in zelfgekozen verbanden ... van oudsher, maar onverminderd, omgeven [is] met positieve connotaties over de maatschappelijke meerwaarde ervan, sinds de negentiende-eeuwse politiek denker De Tocqueville tot en met recente sportnota's. Precies die maatschappelijke meerwaarde is de reden van de bezorgdheid waarmee een eventuele daling van dergelijke participatie tegemoet gezien wordt. ... het aantal lidmaatschappen per 100 personen ... steeg tussen 1985 en 1995 van 45 naar 56, om daarna te dalen tot 46 in 2003. Deze daling deed zich bij alle leeftijdsgroepen voor, het sterkst onder jongvolwassenen'

(SCP 2004: 567, 568). Het dalend aantal leden geldt ook voor andere maatschappelijke organisaties en de deelname aan vrijwilligerswerk. Om dit tijt te keren en de activiteiten in de wijken minder ad hoc te maken is er veel hoop gevestigd op de positieve effecten van geëngageerde kunstprojecten, die meestal worden aangeduid met gemeenschapskunst of community arts.

De Raad voor Cultuur schrijft dat dit de gedachte was toen de raad in 2003 community arts beschreef als een specifieke vorm van amateurkunst om in groepsverband actief te zijn, als een combinatie van amateurkunst en cultuureducatie. In een Belgische studie gaat men nog een stap verder en stelt dat 'community arts beschouwd kunnen worden als een combinatie van amateurkunsten en kunsteducatie (en welzijnswerk)' (Van Schoorisse 2005: 38). Dergelijke beleidsdefinities leunen sterk op het Engelse *community-arts* model. Zo definiëren Webster & Buglass community art als 'een manier om de creatieve activiteiten te beschrijven die mensen in hun gemeenschap samenbrengt en waarop mensen de kans krijgen om nieuwe vaardigheden en kansen te verwerven' (2005: i). Daarbij gaat het vooral om mensen met een grote afstand tot de kunst en daarmee wordt het verschil tussen deze kunstpraktijk en amateur-, professionele of commerciële kunst aangeduid: gemeenschapskunst bevordert participatie ongeacht het bestaande niveau van vaardigheden of talent en is primair bedoeld om mensen die door hun sociale of economische omstandigheden daar geen toegang tot hebben de kans te geven aan kunst deel te nemen (Webster & Buglass 2005: 2). Het probleem met deze definities, de benaming gemeenschapskunst of community arts en de referenties aan amateurkunst is dat het deze praktijken loskoppelt van zowel de bredere geëngageerde kunsttraditie als van de gebruikelijke, scheppende kunstpraktijk. Net als bij de sociale cohesie agenda wordt hier blijk gegeven van een zeer instrumentele benadering waarin het niet meer allereerst om kunst lijkt te gaan. De aanleiding voor de vraag of het kunst of welzijn betreft zit dus al in de definities ingebakken. Door de functionalistische benadering wordt de brede sociaalgeëngageerde kunstpraktijk verkleind tot een probleemoplossende gemeenschapskunstpraktijk, ongeacht het feit dat de uitvoerende, sociaal geëngageerde kunstenaars daar vaak heel andere bedoelingen mee hebben.

Economisering van cultuur

Een derde ontwikkeling in het recente cultuurbeleid, naast het zoeken naar manieren om cohesie en cultuurparticipatie te verhogen, is de economisering van de culturele sector. Die wordt met nadruk op marketing en sponsormogelijkheden als gevolg van slinkende overheidsbudgetten in het beleid sinds 1993 aangemoedigd (OCW 2005: 9). Tegelijkertijd wordt er geïnvesteerd in de culturele economie. Dit is zichtbaar in de recente publicatie van de eerste Nederlandse nota over de culturele industrie *Ons Creatieve Vermogen* (OCW

2005), waarin creativiteit als een essentieel element in de moderne kenniseconomie gezien wordt. Dit is ook zichtbaar in de 'bijna-hype' (Franke & Verhagen 2005) in de citymarketing van de creatieve stad en het ontwikkelen van culturele clusters, al dan niet geïnspireerd op publicaties als *The rise of the creative class* van Richard Florida (2002), waarin de nadruk gelegd wordt op het stimuleren van een *people climate* en daaraan verbonden begrippen als openheid, tolerantie en diversiteit.

Deze aandacht voor creativiteit is echter een radicaal andere dan die in de jaren zestig. Waar die toen stond in het kader van het geloof van kunstenaars in de persoonlijke creativiteit van alle mensen, gaat het nu om een beleidsagenda gemotiveerd door economische beweegredenen. Hierdoor zijn deze ontwikkelingen verre van oncontroversieel waar het kunstenaars en hun werk betreft, want het denken over kunst wordt in Nederland, net als in veel andere West-Europese landen, sterk gedreven door wat Doorman de 'romantische orde' noemt (in Abbing 2004: 2). In deze orde staan de begrippen autonomie en authenticiteit centraal en het roept het wat mythische beeld op van de individuele kunstenaar wiens ziel in het kunstwerk tot uitdrukking komt en van het publiek dat deze authenticiteit aanschouwt om op die manier te delen in de individualiteit van de kunstenaar. Of zoals Pontzen het omschrijft: 'Lange tijd gold de productie van kunst als het exclusieve domein van de kunstenaar. Hij bedacht het, voerde het uit en bepaalde uiteindelijk in zijn eentje of het geslaagd was. De kunstenaar speelde een autonome rol, even autonoom als de kunstwerken die hij maakte' (2000: 38). Los van het feit of dat klopt – veel grote meesterwerken in het Rijksmuseum zijn tenslotte in opdracht en met behulp van leerlingen geschilderd – heeft deze heiliging van de kunst tot gevolg gehad dat het idee dat een kunstenaar commercieel zou werken en daardoor zijn autonomie zou verliezen, vrijwel onacceptabel is geworden. Maar die tijd lijkt voorbij, meent ook Pontzen (2000: 39). Momenteel is er de nodige dynamiek in het denken over kunstproductie, en creativiteit in het algemeen, die dit beeld aan het schuiven lijkt te brengen: de grenzen tussen hoge en lage cultuur zouden vervagen en de digitale media zouden de toegang tot en de productie van de kunst helpen democratiseren. Bovendien kan zowel de opkomst als de publieke ondersteuning van de culturele industrie ook tot de nodige veranderingen leiden. De vraag is of deze dynamiek voldoende is om verandering in het denken over autonomie op gang te brengen. Abbing constateert een beweging in de fundamenteën van de romantische orde, zoals de verbreding van wat tot autonome kunst gerekend wordt en de ontwikkeling naar een bedrijfsmatiger houding in de kunst (Abbing 2004: 4). Tegelijkertijd ziet hij weinig bewijs dat deze ontwikkelingen de op autonomie en authenticiteit gebaseerde noties uit de oude cultuur binnen afzienbare tijd zullen vervangen (2004: 2). Status en aanzien komen nog steeds de autonome kunstenaar toe. Abbing (2005) heeft getoond dat ongeveer tachtig procent van de Nederlandse beeldende

kunstenaars niet kunnen rondkomen en arm zijn. Lage inkomens en derhalve de noodzaak van een of meer banen naast de eigen kunstpraktijk voor wie niet over eigen vermogen beschikt, lijken echter in een dialectische relatie te staan tot de ideeën rondom autonomie. De immateriële beloning, zoals arbeidsvreugde en status die het kunstvak met zich meebrengt, zou het gebrek aan materiële beloning moeten compenseren; dat is deel van de artistieke habitus (2005: 2). Kunstgerelateerde nevenwerkzaamheden zijn echter over het algemeen bevredigender dan niet-kunstgerelateerde baantjes. Zowel het in opdracht werken aan een geëngageerd kunstproject als de creatieve industrie bieden die mogelijkheid. Maar de grootste tekortkoming van beschouwingen als deze op autonomie is dat ze het denken van beleidsmakers, kunstcritici en andere kunstpausen reflecteert, terwijl voor veel geëngageerde kunstenaars de scheiding tussen participatief opdrachtwerk en autonome kunst niet (op die manier) bestaat. Sociaal geëngageerde kunstprojecten, vaak in samenwerking met gemeenten of musea, zijn evengoed onderdeel van de autonome kunstpraktijk van veel kunstenaars als hun eigen, individueel uitgevoerde kunstwerk. Een aantal geëngageerde kunstenaars zet dan ook dikke vraagtekens bij de bestaande noties over autonomie en aversie tegen participatieve kunstprojecten.

Veel kunstenaars zijn de kunstmatige scheiding tussen autonomie en opdrachtwerk, tussen maker en publiek, allang voorbij. Zij zijn cultureel ondernemer die verschillende methodieken en vormen samenbrengen in één kunstpraktijk. Het accepteren van kunstenaars als culturele ondernemers met een brede kunstpraktijk – uit eigen overtuiging of noodgedwongen om de eindjes aan elkaar te knopen – zou een positieve invloed hebben op de positie van de betreffende kunstenaars in de cultuursector.

Kanttekeningen

Veel opvattingen die ten grondslag liggen aan de beleidsagenda's blijken dus diametraal te staan tegenover de opvattingen van veel geëngageerde kunstenaars. Niet alleen problematiseert dit het denken en het debat over geëngageerde kunstpraktijken, het gevaar bestaat dat men kunstenaars van zich vervreemdt wanneer hun kunstpraktijken gecoöpteerd worden door lokale bestuurders met een voornamelijk sociale agenda.

Een andere kanttekening bij de beleidsagenda's betreft de maakbaarheid van de samenleving door middel van kunst en publieksparticipatie. Ten eerste is er de vraag over het opportunisme dat hieruit spreekt. Als bestuurders menen met kunstprojecten de samenleving te kunnen vormgeven, staat er dan voldoende tegenover of geven die projecten bestuurders alleen 'een aura van inzet en betrokkenheid zonder dat ze daar veel voor hoeven doen?' (Boomgaard 2003: 106). Ten tweede zullen er, zoals gezegd, voor dit instrumentaliseren van kunstenaars en hun geëngageerde kunstpraktijk weinig voorstanders te vinden zijn.

Boomgaard is ook bezorgd dat de inbedding van kunstprojecten in gemeentelijke regels en doelstellingen verrassing en dubbelzinnigheid bij voorbaat uitsluit (2003: 105). Ten derde is het uiteraard de vraag hoe ver de maakbaarheid reikt; voor kunstenaars geldt altijd het kunstproject als uitgangspunt en niet het oplossen van een probleem. Bovendien kan een boodschap alleen worden overgebracht als het een – kunstzinnig gezien – goed project is (vergelijk Webster & Buglass 2005; Van Gelder 2006). Dit betekent dat artistieke concessies ten behoeve van de boodschap door het publiek genadeloos zullen worden afgestraft. Aan het geloof in maakbaarheid en het beleidsdoel om positieve effecten te sorteren kleeft nog een ander risico. Als een kunstenaar, beleidsmaker of culturele organisatie claimt met een project een positief effect op de gemeenschap te hebben dan moet dat inzichtelijk zijn, het liefst met harde gegevens in cijfers en tabellen en worden de projecten daarop beoordeeld. Zo'n positivistische insteek beperkt zich vaak alleen tot de sociaal-maatschappelijke aspecten van het project en doet geen uitspraken over het kunstzinnige gehalte of prestatie. Ook dit bemoeilijkt de beoordeling van het geëngageerd kunstproject als kunst.

Een andere kanttekening bij de beleidsmatige aandacht voor geëngageerde kunstprojecten in de wijken plaatst Van Erven, die het gevaar ziet dat communitytheater misbruikt kan worden om de aspiraties van ambitieuze lokale kunstenaars die weinig affiniteit hebben met de gemeenschap, maar die in de gevestigde kunstsector willen doorbreken, te verwezenlijken (Van Erven 2001a: 251). Deze vrees geldt niet alleen het theater, maar ook geëngageerde projecten in andere kunstdisciplines.

5 Intenties en doelgroepen

In dit hoofdstuk gaat het om de begrippen, uitgangspunten, intenties en doelstellingen bij de hedendaagse Nederlandse sociaal geëngageerde kunstpraktijk en de doelgroepen die daarmee worden benaderd. Al deze gegevens komen uit de eerste fase van het onderzoek. Daarna volgen gegevens uit de tweede fase van het onderzoek, waarin kunstenaars zijn geïnterviewd. In die interviews kwam aan de orde met welke maatschappelijke en kunstzinnige intenties zij werken en hoe die betrekken bij hun kunstprojecten.

Betekenis en terminologie

In de eerste fase van het onderzoek is steeds de term gemeenschapskunst gebruikt. In de praktijk komen echter ook andere begrippen voor. De respondenten is gevraagd welke term zij gewoonlijk gebruiken voor hun projecten. Opvallend is dat de begrippen gemeenschapskunst en community arts relatief weinig gebruikt worden, respectievelijk acht en negen procent (zie tabel 2).

Tabel 2.

Welke begrippen worden gebruikt?

	%	N
Sociaal, maatschappelijk of cultureel project	31	28
Kunstproject	21	19
Gemeenschapskunst of community arts	17	15
Geen specifieke term	14	13
Wijk- of locatieproject	10	9
Talentontwikkelingsproject	3	3
Educatief project	2	2
Jongerenproject	2	2
Totaal	100	91

Het ligt voor de hand om de term gemeenschapskunst te vervangen door sociaal geëngageerde kunst, gezien de antwoorden.

In de interviews is gevraagd naar het belangrijkste uitgangspunt bij de projecten. Twaalfhoven (2005) maakt onderscheid tussen popkunst – waarbij de nadruk ligt op de artistieke kwaliteit van het project – en community arts – waarbij wordt gestreefd naar verbetering van een sociaal-maatschappelijke situatie. Daarnaast zijn er projecten die de nadruk leggen op de persoonlijke ontwikkeling van de deelnemers, zowel talentontwikkeling (artistieke kwaliteit) als verbetering van de sociaal-emotionele of cognitieve ontwikkeling van de deelnemers (sociaal-maatschappelijke situatie). Bij het uitgangspunt persoonlijke ontwikkeling ligt de nadruk bij 38 projecten (41 procent), voor 30 projecten (33 procent) is het streven naar verbetering van een sociaal-maatschappelijke situatie het belangrijkste en voor 24 projecten (26 procent) staat de artistieke kwaliteit van een project voorop.

Verondersteld kan worden dat kunstenaars en culturele organisaties artistieke uitgangspunten hebben, terwijl sociaal-maatschappelijke organisaties of gemeenten zich meer zullen richten op persoonlijke ontwikkeling of verbetering van een sociaal-maatschappelijke situatie. Opmerkelijk genoeg blijkt dit niet het geval te zijn; er is geen verband tussen het soort instelling en het uitgangspunt dat nagestreefd wordt. Maar de meest opmerkelijke bevinding is dat veel respondenten zeiden eigenlijk niet te willen kiezen tussen een van deze uitgangspunten, omdat alle drie de uitgangspunten belangrijke pijlers voor het project zijn. De vraag is gerechtvaardigd of het complexe samenspel van intenties bij sociaal geëngageerde kunstprojecten uitsluitend omschreven kan worden als kunst of sociaal-maatschappelijk.

Intenties

Eerder zijn de thema's en intenties genoemd die te onderscheiden zijn in de geëngageerde kunst: intimiteit en vriendschap, gelijkwaardigheid tussen maker en publiek, bestrijden van armoede of maatschappelijke uitsluiting, het slaan van bruggen tussen groepen en het versterken van het sociale weefsel van een samenleving of het artistieke oogmerk van het kanttekeningen plaatsen bij de gevestigde kunstpraktijk.

Deelnemers is de vraag voorgelegd: wat was/waren de belangrijkste doelstelling(en) van het project? Zij mochten er maximaal vier noemen. In tabel 3 is een samenvatting van de respons te zien.

Tabel 3.

Intenties

	%	N
Maatschappelijke ontwikkeling	41	38
Verbreden cultuurparticipatie en cultuurbereik	37	34
Ontmoeting en sociale cohesie	34	31
Kunst maken of ontwikkelen	28	26
Persoonlijke ontwikkeling deelnemers	25	23
Wijk, leefomgeving, openbare ruimte verbeteren	24	22
Culturele ontwikkeling deelnemers	21	19
Culturele diversiteit	12	11
Toegankelijkheid instellingen vergroten	8	7
Methodiekontwikkeling	4	4
Overig	10	9

In totaal werden bijna dertig intenties met vaak subtiele verschillen genoemd. Zo verstaat het ene project onder de intentie 'maatschappelijke ontwikkeling' maatschappelijke activering, emancipatie, integratie of *empowerment*, terwijl een ander project uitgaat van het genereren van zichtbaarheid en positieve beeldvorming over de doelgroep. Ook de intentie 'kunst maken of ontwikkelen' omvat een scala aan intenties, variërend van artistieke innovatie en kunstenaars de kans geven hun rol in de maatschappij te ontdekken tot collectie-uitbreiding en laagdrempelige kunstproducties maken. Tenslotte is ook de ene ontmoeting de andere niet. Bij sommige projecten is de intentie inderdaad alleen mensen met elkaar in contact brengen. In andere projecten wordt gezocht naar manieren om stevige banden of sociale cohesie te stimuleren zodat de uitbreiding van de sociale netwerken van deelnemers ook na afloop van het project blijft.

In vergelijking met de sociaal geëngageerde kunstpraktijk van de afgelopen decennia zijn er dus duidelijk parallellen waarneembaar, maar er zijn ook nieuwe intenties bijgekomen. Bijvoorbeeld de aandacht voor de wijken en het verbeteren van de openbare ruimte of directe leefomgeving van de deelnemers aan het project. Opvallend is ook de relatief nieuwe intentie om in een project methodieken te ontwikkelen. Daarbij blijkt een grote behoefte om de ervaringen te beschrijven, te bundelen en te delen met collega's in andere projecten en in andere steden.

Deelnemers

Het is interessant om te zien voor welke deelnemers de projecten zijn bedoeld die intenties hebben als het zoeken naar een gelijkwaardige relatie tussen maker en publiek, het creëren van ontmoetingen en het genereren van een grotere toegankelijkheid van kunstinstanties. Webster & Buglass (2005: 34, 35) maken voor de Britse context een indeling met betrekking tot de vraag wie bij geëngageerde kunst is betrokken:

- Geografisch gebonden groep: flat, blok, straat, wijk of buurt, ...
- Culturele groep: mediterrane groepen, grootstedelijke (*urban*) jongeren, ...
- Sociale groep: ouderen, werklozen, daklozen, mensen met een beperking, ...

Tabel 4 (zie volgende pagina) laat een vergelijkbare indeling zien van deelnemersgroepen voor de hedendaagse Nederlandse geëngageerde kunstpraktijk.

Uiteraard overlappen de doelgroepen nogal eens. Ook richten veel projecten zich op meer dan een doelgroep tegelijk. En er zijn verschillende projecten waarbij het streven is zoveel mogelijk verschillende mensen bij het project te betrekken. Dit geldt voornamelijk voor de categorieën 'wijkbewoners' en 'algemeen' uit de tabel. Deze projecten zijn bedoeld voor een dwarsdoorsnede van de bevolking van een bepaalde wijk.

Tabel 4.

Deelnemers en publiek
(percentage geïnventariseerde projecten (N=92) met een selectie van deelnemers en publiek op grond van genoemde kenmerken)

	Deelnemers		Publiek	
	%	N	%	N
Wijkbewoners	32	29	35	32
Jongeren (12-25)	26	24	22	20
Allochtonen	17	16	7	6
Voortgezet onderwijs	12	11	5	5
Autochtonen	12	11	4	4
Primair onderwijs	12	11	3	3
Gehandicapten	10	9	3	3
Ouderen (55+)	9	8	9	8
Amateurkunstenaars	9	8	9	8
Kinderen (0-12)	7	6	9	8
Volwassenen (25-55)	8	7	27	25
Beroeps- en volwassenenonderwijs	8	7	4	4
Bedrijven	4	4	1	1
Kunstenaars	4	4	4	4
Vrouwen	4	4	4	4
Vluchtelingen	3	3	3	3
Daklozen	3	3	2	2
Molukse gemeenschap	2	2	2	2
Verslaafden	2	2	2	2
Nabestaanden	1	1	1	1
Onderwijs algemeen	1	1	3	3
(Ex-)psychiatrische patiënten	1	1	1	1

Webster & Buglass (2005: 34, 35) onderscheiden nog twee andere categorieën waarop de Britse sociaal geëngageerde kunst zich richt:

- Thematische groep: mensen die een bepaalde bezorgdheid delen en die via kunst willen onderzoeken en uitdrukken;
- Kunstzinnige groep: mensen die geïnteresseerd zijn in dezelfde kunstvorm of culturele activiteit.

Deze categorieën zijn in de Nederlandse context minder scherp zichtbaar en vormen hooguit een secundaire categorisering. De thematische of kunstzinnige karakteristieken krijgen echter uiteindelijk vaak de overhand. Al worden mensen in eerste instantie als bewoners van een bepaalde wijk benaderd, gedurende het project ontwikkelen de deelnemers zich bijvoorbeeld tot een thematische groep die de veranderingen in hun wijk aan de orde stellen of tot een kunstzinnige groep die voornamelijk een gedeelde passie hebben voor een bepaalde kunstdiscipline.

De praktijk

In de drie interviews met kunstenaars staan hun manier van het combineren van kunst en maatschappelijke intenties centraal en worden de relatie tussen intenties, locatie en deelnemers uitgediept.

Soheila Najand: *Stichting InterArt*

De projecten van Stichting InterArt zijn illustratief voor de zoektocht naar antwoord op de kernvraag op dit moment in de kunst, zoals die eerder aan de hand van Boomkens werd geformuleerd: op welke manieren kan de relatie tussen individu en collectiviteit worden vormgegeven in de hedendaagse, multiculturele maatschappij? Geïnterviewd is beeldend kunstenaar en medeoprichtster van Stichting InterArt, Soheila Najand, aangevuld met informatie uit de documentatie van InterArt over haar projecten.

De kunstenaar

Iran was de voedingsbodem voor Najands kunst en engagement: 'In een dictatuur waar maar een soort informatie tot je komt, wordt engagement uit noodzaak geboren. Wanneer mensen geen geld of mogelijkheid tot welvaart hebben en ze geen deel willen hebben aan corruptie, dan is het enige beschikbare kapitaal de ander, de mensen met wie je idealen kunt delen. Ik heb daardoor geleerd dat je samen met anderen veel kunt bereiken, ook als je feitelijk niets hebt.' Najand groeide op in een socialistisch-humanistisch gezin, was vanaf haar dertiende activist en volgde in Teheran de kunstacademie.

Sinds december 1989 is Najand in Nederland, waar ze zag dat engagement ook gevoed kan worden door subsidie. Dit heeft haar engagement noch haar artistieke agenda veranderd, wel vergemakkelijkt. Ze doet sociaal geëngageerde projecten, maakt haar eigen kunst en heeft geregeld tentoonstellingen; daarnaast is ze medeoprichter van Stichting InterArt, ontstaan uit verbazing 'over het gebrek aan interculturele dynamiek in de Nederlandse kunstwereld. [...] waarom het culturele aanbod bijna exclusief mikt op de blanke middenklasse. Waarom de culturele diversiteit van kunstenaars nauwelijks leidt tot een onderlinge verrijking van de beeldtaal en waarom museale en educatieve kunstinstellingen de interpretatiemogelijkheden van kunst niet uitbreiden tot een intercultureel palet' (folder InterArt). Deze vragen komen ook aan de orde in de multidisciplinaire en interculturele projecten waarin publiek, kunstenaars onderling en kunstenaars en kunstinstellingen tot dialoog geprikkeld worden.

Kunst en maatschappij

Over de intenties in haar eigen werk en de projecten met jongeren zegt Najand: 'Er is heel veel overeenkomst. Alleen heb ik in mijn eigen werk meer ruimte en kan ik mijn behoefte

aan werken met materiaal uitleven. In de projecten bied ik juist meer ruimte aan de ander, ben ik facilitator en inspirator. Maar ik stel dezelfde vragen aan de orde en in beide werkzaamheden streef ik naar kritische reflectie en autonomie – al ligt het bij mijn kunst misschien wat meer op het persoonlijke en in de projecten meer op het maatschappelijke vlak.' Najand ziet een crisis in de (beeldende) kunst en omschrijft deze als een crisis in de interpretatie van autonomie: 'Ik ben erg voor autonomie, maar niet in de zin van vrijblijvendheid of een elitaire houding. Ik mis in de beeldende kunst de balans tussen vorm en inhoud, in veel community art mis ik respect voor de verwerkelijking van autonomie en betekenisgeving.' Najand staat sympathiek tegenover de proceskunst uit de jaren zestig en zeventig omdat daarin mondige kunstenaars de positie van het geweten van de samenleving innamen, de samenleving ter discussie stelden, taboes doorbraken en al wat de autonomie van individuen beperkte bevochten. Najand: 'Maar juist deze individuen zijn nu niet betrokken en vrijblijvend, ze plaatsen zich boven de samenleving. De kunst van de jaren zestig en zeventig is afgerekend door autonomie, maar dat betrof de autonomie van de kunstenaars, terwijl autonomie het recht van alle individuen is.'

Autonomie betekent voor Najand niet de praktijk van geïsoleerde, zelfstandig werkende kunstenaars, maar een maatschappelijke verantwoordelijkheid en permanente bewustwording, eigenheid, flexibiliteit en inzetbaarheid. Najand (in Brinkhuis 2006:15): 'Flexibiliteit definieer ik vanuit nieuwsgierigheid, openheid en bereidheid tot verandering. Inzetbaarheid dient gebaseerd te zijn op passie; passie van mensen is belangrijk om robotisering en onbehagen te voorkomen. Ik definieer inzetbaarheid als interne discipline en doorzettingsvermogen. Communicatieve vaardigheden beschouw ik als laatste belangrijke competentie en dat betekent voor mij inlevings- en reflectievermogen.' In de projecten stimuleert InterArt denkprocessen en een kritische houding en reflectievermogen bij individuen en collectieven, met als doel in de confrontaties tussen mensen met verschillende nationaliteiten toe te werken naar uitwisseling en acceptatie van verandering en verschil, want daarin schuilt volgens Najand de toekomst.

Het project

De intentie om identiteit en de wisselwerking tussen individuele en collectieve betekenisgeving te onderzoeken komt in bijna alle projecten tot uitdrukking. Ook in *PowerGame*, 'een serie multidisciplinaire theaterworkshops voor jongeren tussen 14 en 24 jaar. Gedurende zes zaterdagen kunnen jongeren uit Arnhem en omgeving kennismaken met drie disciplines binnen de podiumkunst, te weten drama, dans en muziektheater. ... *PowerGame* richt zich op jongeren die normaal gesproken niet snel met kunst en cultuur in contact komen. Ervaring wordt niet geëist, wel respect, inzet, doorzettingsvermogen en het lef om jezelf te ontwikkelen' (Hellebrand, 2006:71).

Najand over de workshops: 'Ik discussieer veel met jongeren, ik geef hen les in filosofie en in conceptueel denken. We duiken in abstracte concepten, wat soms heel verrassend is voor de jongeren als ze net beginnen. Daarbij is een belangrijk instrument dat de groep divers is, ook in opleidingsniveaus, want als een vwo'er gegrepen staat te luisteren dan wordt een vmbo'er ook nieuwsgierig.' In de projecten worden jongeren zich ervan bewust gemaakt dat zij de nieuwe generatie zijn en daarom van belang voor de wereld, dat ze aangeleerde grenzen moeten verwerpen en op onderzoek moeten gaan naar hun eigen grenzen.

In dit proces worden de jongeren stevig begeleid, Najand: 'Ik vraag door als ik zie dat jongeren geremd zijn. Samen oefenen we dan een andere aanpak en je ziet na zes weken een wezenlijke verandering in zelfkennis, presentatie en verbeelding. Het is niet therapeutisch bedoeld, het gebeurt gewoon.' Jongeren leren dat er solidariteit kan zijn zonder dat dit tot individuele overbelasting leidt en ze leren de waarde van kunst: de vervreemding die het kan oproepen of het aan het denken gezet worden.

InterArt gaat confrontatie niet uit de weg. Al zijn de oefeningen soms eenvoudig, zoals het tekenen van het eigen territorium met een krijtje, de discussies en inzichten zijn des te complexer en verschillen voor de individuele jongeren. Veel migrantenjongeren hebben geen besef van territorium, terwijl de niet-migrantjongeren precies weten waar het om draait.

Najand: 'In veel culturen groei je op met het motto "wij zijn, dus ik ben" en hoort een territorium altijd bij een collectief. Voor een Nederlander begint territorium bij jezelf en loopt het tot aan de grens van de ander. Beide aanpakken hebben valkuilen, beide aanpakken hebben ook dubbele bodems. Dat zorgt voor botsing en boze reacties van de jongeren.

De vervolgpdracht is dan bijvoorbeeld om een stad te maken waarin niemand met elkaar in gevecht komt. In het proces bespreek ik iedere handeling met de jongeren om na te gaan waar het in essentie om gaat, zodat ze begrijpen waarover ze nu eigenlijk ruziemaken.'

Voor Najand is het belang van goede kunst dat het mensen uitlokt, moeilijke vraagstukken niet vermijdt en ver gaat in de ondersteuning van persoonlijke ontwikkeling.

Anne Pillen: *Ben ik ? in Beeld*

Bij geëngageerde kunst met zogenoemde moeilijke doelgroepen is er vaak de discussie of het daarbij om kunst of welzijn gaat. Anne Pillen werkt met mensen van wie je geen kunst verwacht en zij werd ondervraagd over haar kunstpraktijk en haar project *Ben ik ? in Beeld*. Centraal staan de vragen: wat is thuis, hoe is de relatie tussen privacy en openbaarheid en hoe beïnvloedt beeldvorming de verhouding tussen individu en het collectief.

De kunstenaar

Anne Pillen rondde in 1987 de opleiding Creatieve therapie met goed gevolg af. Daarna

deed ze de deeltijdopleiding autonome kunst aan de Akademie voor Kunst en Vormgeving St. Joost in Breda. Ze liep na een tijdje vast en ging als vrijwilliger bij een kringloopwinkel werken; daar kwam de inspiratie geleidelijk weer terug. Pillen raakte geïntrigeerd door de wijze waarop mensen voor zichzelf een thuis creëren en door het overgangsgebied tussen privacy en openbaarheid. Dit onderwerp heeft haar vervolgens tot allerlei kunstwerken en projecten gebracht.

Een plaats waar weliswaar geprobeerd wordt een huiselijke sfeer op te roepen, maar waar deze pogingen bijna tot mislukken gedoemd zijn door ruimtegebrek en medische voorschriften, is het verpleeghuis. Pillen verdiepte zich in het wonen en werken in twee Brabantse verpleeghuizen. Zij sprak met mensen en legde tal van beelden op video vast. Eerst maakte ze de video *Glimp* met close-ups van oude mensen tijdens hun dagelijkse bezigheden in het verpleeghuis. Daarna volgde *Sleeping Beauty*, bedlegerige mensen van heel dichtbij gefilmd. Pillen: 'Het eindproduct mocht wat mij betreft niet op een documentaire lijken. Het ging mij erom de schoonheid van oude mensen te laten zien.'

Pillen wilde ook iets maken waar de bewoners zélf iets aan zouden hebben. Het viel haar op dat de bewoners nooit in de tuin kwamen, maar de hele dag heen en weer scharrelden over de gang. Dit bracht haar op het idee om de tuin van buiten naar binnen te halen met de installatie *Laze about Laze*. Ze bespande het glas van de gangen aan de buitenkant met vitrage met bloemmotieven. Zodra de zon scheen, ontstonden prachtige patronen op de vloer van de gang, tot enthousiasme van de bewoners. Het riep bij hen tal van herinneringen op. Zij wezen elkaar op vormen en patronen en hadden uren gesprekstof.

Het project

In Tilburg kunnen bewoners jaarlijks een idee aandragen voor een kunstproject in de openbare ruimte, in 2002 met als thema gehandicapten. De door de gemeente Tilburg ingestelde commissie KORT (Kunstenplan Openbare Ruimte Tilburg) formuleerde de opdracht heel open: een project dat bijdraagt aan de beeldvorming van mensen met een beperking. Pillen voerde talloze gesprekken met verstandelijk gehandicapten, hun verzorgers en hun familie waardoor ze een beeld kreeg van de manier van hun leven en werken. Er werden zes mensen geselecteerd, waarbij gekeken werd naar leeftijd, geslacht, woonomstandigheid, soort werk en dergelijke. Met deze zes mensen ging Pillen intensief aan het werk. Hun leven en dat van hun directe omgeving werd vastgelegd. Pillen ontwierp een kaartspel met vragen. Door het beantwoorden van de vragen komt de speler tot allerlei ontdekkingen over het leven met een verstandelijke handicap. Het spel werd in oktober en november 2005 gespeeld in Café Bet Kolen in Tilburg, een heel bekend café met een zeer divers publiek, de thuisbasis voor verschillende verenigingen. Pillen: 'Ik had *Ben ik ? in Beeld* natuurlijk

in museum De Pont kunnen presenteren, maar ik wilde juist de gemiddelde bewoner van Tilburg bereiken. En in Café Bet Kolen komt iedereen.’

Met zes verschillende grote posters werd aandacht gevraagd voor het project. Ieder van de zes personen op wier leven het spel gebaseerd is, is van achteren gefotografeerd; het zijn intrigerende meer dan levensgrote portretten, vrijwel zonder tekst, data of telefoonnummers. Pillen wilde kunstwerken maken en ze koos voor artistieke kwaliteit.

Het publiek werd ook gericht geworven en er kwamen flink wat mensen die niet tot de stamgasten van Café Bet Kolen behoorden op het spel af. De stamgasten keken eerst de kat uit de boom, maar Pillen wist velen door een gesprek bij het spel te betrekken en voor de inhoud van haar project te interesseren. Regelmatig was een van de zes ‘hoofdrolspelers’ ook in het café aanwezig, zodat bezoekers hun direct vragen konden stellen.

Betrokkenheid

Voor Pillen is de vraag of het maken of spelen van een spel nog wel kunst is niet zo interessant: ‘Het maken van een beeld is voor mij van belang. Bij dit soort werk komt mijn opleiding creatieve therapie goed van pas. Je werkt tenslotte met mensen, je treedt ze tegemoet en je moet ze bij je werk weten te betrekken’, zegt Pillen. Haar rol als kunstenaar is anders dan die als begeleider: ‘Het is van belang om duidelijk te maken dat er afstand is. Ik werk vaak met mensen in kwetsbare situaties en ben oprecht in ze geïnteresseerd. Maar hard gezegd: ik bouw een relatie op, duik – soms diep – in iemands leven, zeef daar wat uit, maak er werk van en ben weer weg. Ik hoop dan dat het resultaat van het project zo waardevol is en zoveel zeggingskracht heeft dat alle betrokkenen het mooi vinden om op terug te kijken. Je werkt samen toe naar een tastbaar afgerond resultaat en als het goed is kan iedereen daar tevreden en trots op terugkijken.’

Harold Schouten: *Mix x Tijd*

In het project het project *Mix x Tijd* (Deventer) van beeldend kunstenaar Harold Schouten staan het maken van verbindingen tussen bewoners en het samenbrengen van verschillende perspectieven centraal. In het gesprek kwam aan de orde hoe autonoom en participatief (opdracht)werk samen kunnen gaan in dezelfde kunstpraktijk.

De kunstenaar

Harold Schouten rondde in 1986 de Akademie voor Kunst en Vormgeving St. Joost in Breda af. In de negen jaar daarna schilderde hij vooral en hij exposeerde regelmatig. Schouten: ‘Met redelijk succes, want ik kon leven van het schilderen. Maar op een gegeven moment had ik er genoeg van. Al boeide het schilderen me nog steeds, de context was beperkt:

tentoonstellingen in galeries waar mensen met veel geld een schilderij van je kunnen kopen. Mijn interesse in de wereld gaat verder dan dat.’

Naast zijn schilderwerk is Schouten daarom halverwege de jaren negentig begonnen met het organiseren van projecten en tentoonstellingen rondom thema’s. Hij raakte daardoor bekend met organisatorische aspecten en het conservatorschap. Schouten: ‘Ik merkte dat het mes aan twee kanten snijdt: tijdens het project kom je op ideeën hoe je de verandering kunt vormgeven en tijdens het proces vindt er al meteen verandering plaats. Je realiseert dus op dat moment iets wat door een kunstwerk vaak alleen gesymboliseerd wordt.’

Sinds enige tijd heeft Schouten met twee andere kunstenaars het bureau *WiseGuys (urban art)*. Ze krijgen verzoeken van onder andere stadsdeelraden voor het maken van opdrachtformuleringen en de begeleiding van kunst opdrachten in de openbare ruimte.

Kunst en maatschappij

Over de verschillende soorten werk die Schouten combineert zegt hij: ‘Die dingen spelen naast elkaar: het advieswerk, mijn schilderen en mijn eigen projecten.’ In alle werkzaamheden is beeldende kunst het uitgangspunt, maar de vormen en technieken verschillen. Schouten: ‘In projecten teken of schilder ik niet alleen, maar werk soms ook met animaties of video en gebruik de interactieve mogelijkheden van de computer. Bij het schilderen werk ik vooral vanuit het medium zelf, in de projecten niet. Daar is het telkens zoeken naar de juiste vorm, om participanten te betrekken, maar ook de juiste vorm waarmee je de werkelijkheid representeert. Vooral in recente projecten is de sculpturale kwaliteit heel belangrijk, deze projecten hebben geresulteerd in driedimensionale interfaces waardoor mensen aangezet worden om bijvoorbeeld iets te zingen of in te spreken.’

Schouten: ‘In de projecten liet ik steeds minder alleen mijn visie zien en stelde mensen in de gelegenheid om mee te doen. Hierbij ging het onder andere om de vraag op welke manier, door vanuit verschillende perspectieven te kijken (in beeld en woord, door de kunstenaar en betrokkenen) en die te combineren, waardoor de ervaring van het kijken wordt verrijkt of verbeterd. Bovendien merkte ik dat mensen veel vrijer zijn om zichzelf te laten zien als je ze vraagt iets te tekenen dan wanneer je alleen met ze praat. Dat betekent dat mensen een beetje in de positie van kunstenaar komen, iets nieuws gaan maken en dat is nog steeds de drijfveer. Tegelijkertijd ben ik in mijn schilderijen steeds meer in meerluiken gaan werken. Ik laat bewust open plekken tussen de doeken zodat er meer perspectieven zijn die variëren in plaats en tijd. De ruimte die daarmee gegeven wordt aan de toeschouwer is essentieel in de meerluiken. Zo werk ik ook in de projecten. Het is dezelfde zoektocht naar hoe je de werkelijkheid kunt afbeelden, in de beweging, in de veranderlijkheid waarin je zelf en de wereld om je heen voortdurend verkeert.’

Schouten ervaart een positieve wisselwerking tussen de verschillende vormen van zijn kunstpraktijk: 'Opvallend is dat het nog steeds verschillende werelden zijn. Ik ken weinig kunstenaars die bleven schilderen nadat ze community art zijn gaan maken. Men vraagt mij vaak hoe ik dat kan, maar voor mij is dat volkomen natuurlijk. Ik laat mijn beide soorten werk ook naast elkaar zien, want dat is gewoon zoals het is.'

Over de huidige manier van werken in de kunst zegt Schouten: 'Kunstenaars brengen informatie uit allerlei bronnen in een project samen. Kunstenaars ontwikkelen ideeën op basis van hun fantasie en oeuvre, waarbij andere deelnemers een rol spelen. Kunstenaars werken ook steeds meer samen. Kunstenaars plaatsen tegenwoordig hun werk direct in de maatschappij en niet uitsluitend in de galerie. Ze komen daartoe vanuit hun eigen werk en de grotere vragen van dit moment: hoe staan mensen in de wereld en hoe staan ze ten opzichte van elkaar? Het zou goed zijn als fondsen, onderzoekers en iedereen die probeert te duiden wat er gebeurt, de vinger leggen op wat de intrinsieke kwaliteit is van kunstenaars die veelzijdig bezig zijn. Want terwijl je in een project bezig bent met integratie van verschillende culturen, ben je misschien tegelijkertijd een kookboek aan het maken, breng je mensen een esthetisch besef bij en leer je op hetzelfde moment enorm veel van de deelnemers. Je krijgt zelf ook een andere esthetische en ethische opvattingen, je krijgt heel veel terug. Die veelzijdigheid wordt vaak niet zichtbaar.'

Het project

Het kunstproject *Mix x Tijd* kwam tot stand tijdens het project *Rondom de Moskee* (juli tot oktober 2004), dat een brug wilde slaan tussen de nieuwe Merkez Moskee en de omringende wijk in Deventer. In *Mix x Tijd* hebben telkens twee gezinnen met een verschillende culturele achtergrond die elkaar nog niet kenden samen een maaltijd voorbereid, klaargemaakt en gebruikt. Naast een culinaire mix van twee culturen was het vooral een ontmoeting tussen de deelnemers en elkaars leven. De deelnemers zijn op zoek gegaan naar avontuur, stelden zich open voor andere mensen en andere manieren van koken. Uiteindelijk doel daarbij was dat mensen ontdekken dat er iets nieuws mogelijk is door samen te experimenteren en te werken aan een nieuw gerecht.

Schouten: 'In *Mix x Tijd* ging het om integratie, maar je vraagt je vervolgens af waar die integratie werkelijk om gaat. Dan kom je er in gesprekken bijvoorbeeld achter dat gedeelde humor een gevoel van saamhorigheid geeft, maar dat humor heel anders werkt voor mensen met verschillende achtergronden. Dat betekent miscommunicatie en dat je samen leuke dingen niet kunt delen. Je lost het niet op door het daar met elkaar over te hebben, maar je maakt het zichtbaar en je kan er anders over gaan denken.'

In hoeverre heeft Schouten zich in het project door een sociaal maatschappelijke motivatie

laten leiden? Schouten: 'Ik wil absoluut geen sociaal werker zijn. Er waren genoeg problemen rondom de totstandkoming van de moskee, ik heb er bewust voor gekozen om me bezig te houden met de mensen van de moskee en de omringende wijk. Het project krijgt ook in drie steden een vervolg en dan zal ik nog meer ingaan op het proces: wat is de rol van de kunstenaars en van de bewoners? Hoe krijg je de deelnemers zover om met elkaar te vernieuwen, te experimenteren en hoe krijg je vanuit verschillende perspectieven een verrijking, een aantrekkelijke diversiteit van benaderingen, die er in resulteert dat mensen elkaar op een andere manier kunnen ontmoeten? Want iets nieuws maken is voor veel mensen geen vanzelfsprekendheid en soms zelfs bedreigend.'

Schouten is af van het idee dat het in gang gezette proces gecontinueerd moet worden. 'Continuïteit is een grote kwaliteit, maar ik zie het zelf als minder noodzakelijk en beschouw de projecten nu meer als een *performance*, een happening. Mijn kijk op mensen is veranderd. Ik zie dat heel veel mensen het in zich hebben om iets nieuws te maken. Soms moeten ze daarin wat op gang geholpen worden. Dan staan ze misschien af en toe net iets makkelijker open voor avontuur en zoeken het onverwachte en onbekende op. Dat is van grote betekenis voor de maatschappij.'

Bestaande en nieuwe intenties

Uit de gegevens van de projecten van de databank uit de eerste fase van het onderzoek en de interviews blijkt een aantal zaken. Het is duidelijk dat de geëngageerde kunstpraktijk vandaag de dag een accumulatie is van de intenties uit voorgaande tijdperken en dat daarbij maatschappelijke ontwikkelingen, ontmoeting en participatie door het publiek en het maken van kunst moeiteloos samengaan. Anderzijds zijn er nieuwe intenties bijgekomen met betrekking tot de leefbaarheid van de wijk of de openbare ruimte en methodiekontwikkeling. Meer engagement heeft blijkbaar tot gevolg dat een wijk intensiever betrokken raakt dan voorheen, een logische stap in de ontwikkeling van de sociaal geëngageerde kunsttraditie. Verder is duidelijk geworden dat geografische, culturele of sociale groepen betrokken worden bij een project, maar dat deze gaandeweg veranderen in een groep rond een thema of een kunstzinnige groep. Met alle mogelijke doelgroepen kan kunst gemaakt worden en kunstenaars schromen daarbij niet om de deelnemers uit te dagen het onbekende te ontdekken, zo blijkt ook.

De drie voorbeelden laten zien hoe het zoeken naar binding vorm krijgt. En ze laten zien dat verschillen in vorm het eigen werk van de kunstenaar onderscheiden van het participatieve werk. De vragen die aan de orde komen bij beide soorten werk zijn min of meer dezelfde en worden tot een en dezelfde autonome kunstpraktijk gerekend. In de brede kunstpraktijk gaan kunst en maatschappij op een gelijkwaardige wijze samen.

6 Houding en methodiek

Dit hoofdstuk gaat over de houding van een sociaal geëngageerde kunstenaar bij participatieve projecten en de daaruit voortvloeiende methodiek. Voor de beschrijving van de methodiek is gebruik gemaakt van de gegevens uit de databank Community Arts. Drie kunstenaars lichten vanuit hun kunstpraktijken in specifieke wijken en op locaties een aantal elementen van de methodiek toe.

Een andere houding

Hagoort ziet in door hem beschreven projecten het oefenen in 'een paradoxale houding': 'Anticiperen op een doel dat zich niet laat bepalen. Er is sprake van een open intentie: blijven bij het hebben van goede bedoelingen. De kunstenaars willen en kunnen niet overgaan tot gewild realiseren of waarmaken van wat zij beogen. Want dan zou de vanzelfsprekendheid verloren gaan, dan zouden hun goede bedoelingen veranderen in doelstellingen, hun tactieken in strategieën' (2005: 51). In deze 'strevende houding' is Hagoort geïnteresseerd: de goede bedoelingen, de deugd, het goede, ze zijn vooral 'in ontwikkeling en staan in het teken van een zoektocht naar andere, alternatieve, nog onvermoede voorstellingen van het goede leven' (2005: 61).

De strevende houding is gerelateerd aan de manier waarop de geëngageerde kunstenaars de wereld om zich heen bezien: zij draaien de wereld niet hun rug toe, ze zien schoonheid in het alledaagse en onvolmaakte. Ze hebben een andere kijk op mensen; ze zien de kracht en creativiteit van mensen en hoe zij een potentiële bijdrage aan de (lokale) maatschappij kunnen leveren. Volgens Webster & Buglass was deze andere kijk ook de aanleiding voor de opkomst van community arts in Groot-Brittannië. Zij stellen dat in de meeste noordelijke geïndustrialiseerde landen de macht om kunst te creëren en definiëren beperkt is tot de educatieve en economische elite, de bevolking is slechts kunstconsument. Ook al heeft iedere gemeenschap haar eigen creatieve leden, deze creativiteit blijft vaak ondergewaardeerd en krijgt weinig aandacht in de officiële cultuur. De Britse community arts is ontstaan als een beweging die de link tussen mensen en cultuur wilde herstellen en om nieuwe vormen van activiteit te stimuleren (Webster & Buglass, 2005:1).

Schoonheid zien in het onvolmaakte en geloven in de kracht van de mens komt niet tot uiting als een sociaal geëngageerde kunstenaar niet tegelijkertijd gelijkwaardigheid als uitgangspunt neemt voor de ontmoetingen en interacties tussen maker en publiek. Zijn houding als facilitator in plaats van instructeur levert een andere wisselwerking op bij participatieve kunstprojecten dan de methodieken in het kunstonderwijs. Gelijkwaardigheid van deelnemers en kunstenaar leidt eveneens tot een alternatieve kijk op de, in Nederland, soms rigide scheiding tussen professionele en amateurkunst.

De in de loop van afgelopen eeuw ontwikkelde ingetogen manier om van kunst te genieten

en het steeds verder uiteendrijven van de verschillende kunstdisciplines resulteerden in een toenemende nadruk op professionaliteit en vakmanschap. 'Een vakman wil zijn specialiteit tonen, maar die ook erkend en beschermd zien', daarom wil hij zich distantiëren van amateurkunstenaars (OCW, 2002:246). Ondanks dat er een diffuus tussengebied bestaat, stelt OCW dat de toonaangevende kunst en de beoefening daarvan door professionals en kunstbeoefening door amateurs steeds verder uit elkaar gedreven zijn. Dit betekent dat naast de kloof tussen maker en publiek er ook een kloof tussen professionele en amateurkunstbeoefening is ontstaan. Het gevolg, stelt Abram de Swaan (2003:2), is dat 'professionaliteit, ongeacht op welk terrein, op zich zelf al een hooggeschatte kwaliteit [is] geworden. Naar dat criterium zijn amateurs de minderen, in eruditie, in vakkennis, in techniek, in smaak en inzicht, in alle relevante opzichten. Het kan haast niet anders of de amateurs zijn het met de beroepsmensen volkomen eens dat zij in al die opzichten inderdaad de minderen zijn.' In participatieve en sociaal geëngageerde kunstprojecten komen per definitie professionele en niet-professionele kunstenaars samen, waardoor aannames over wie kunst maakt (professionals of amateurs), waar kunst te zien is (museum of de wijk) en voor wie het bedoeld is ter discussie worden gesteld.

Met deze andere kijk op de potentie van mensen, kunst en creativiteit kan geëngageerde kunst 'een nieuwe gemeenschappelijkheid creëren – een nieuwe mentale ruimte bieden waarin verschillende individuen zich kunnen ontwikkelen en samenleven' (Kunstgebouw, 2005: 17). In deze mentale ruimten kan ook de meerstemmigheid toegelaten worden, waar Pinxten voor pleit, door het denken in groepen die hun maatschappelijke én kunstzinnige achterstand moeten inlopen los te laten: 'Dat laatste veronderstelt namelijk een dominante superieure cultuur waaraan iedereen mee zou moeten doen. Meerstemmigheid daarentegen werkt werkelijk emanciperend' (Pinxten 2005: 59).

Het idee van het creëren van een mentale ruimte en het hebben van een strevende houding doet meer recht aan de geëngageerde kunstpraktijk dan het idee dat het om sociaal werk met een kunstzinnig tintje zou gaan. Deze houding heeft echter wel gevolgen voor de manier waarop een geëngageerde kunstenaar werkt. Net zoals men bij een kunstschilder zijn techniek kan analyseren, zo is aan geëngageerde kunst ook een aantal technieken of methodieken te ontdekken.

Methodiek

Vaak wordt geëngageerde kunst door zijn methodiek gedefinieerd: bijvoorbeeld als laagdrempelige, groepsgerichte kunstprojecten, dicht in de buurt van de mensen om wie het gaat, uitgevoerd door docenten met wie de deelnemers zich kunnen identificeren en die knellende praktijken uit de kunsteducatie weten te omzeilen (Trienekens 2004a). Volgens

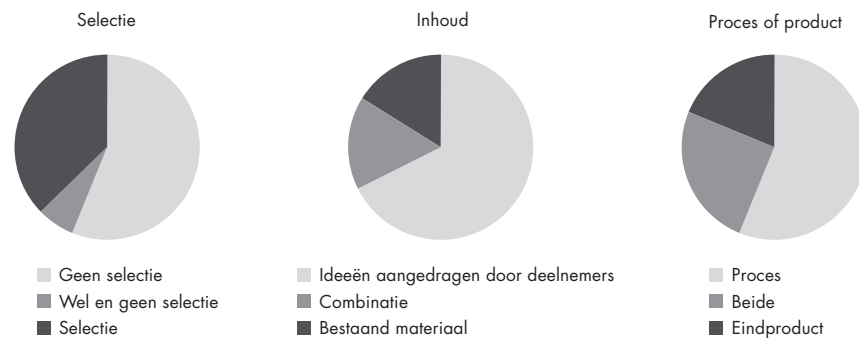
Van Erven (2001a:2) zijn de communitytheaterpraktijken verbonden door de nadruk op lokale of persoonlijke verhalen, die eerst verwerkt worden in improvisaties en vervolgens collectief, maar onder begeleiding van professionele makers omgevormd worden tot een theaterstuk.

De methodiek uit zich ook in het stramien van het merendeel van de projecten. Wanneer het plan in concept bestaat, is de volgende stap het benaderen van de juiste samenwerkingspartners en het werven van fondsen. Als dat rond is komt de fase van het bekend raken met de locatie, de keuze voor het thema en de selectie van potentiële deelnemers. Dan volgt een intensieve periode van workshops waarin de gelijkwaardige interactie tussen maker en deelnemers centraal staat en deze periode wordt meestal, maar niet noodzakelijkerwijs, afgerond met een slotmanifestatie. De laatste stap is de afronding en eventueel de evaluatie.

Werkwijze

De respondenten uit de eerste fase van het onderzoek is gevraagd naar hun methode bij selectie van deelnemers, het vaststellen van onderwerp, inhoud of thema en de vorm die het project krijgt (zie figuur 1).

Figuur 1.
Profiel van de werkwijze: selectie, inhoud en proces



Het blijkt dat bij 37 procent van de projecten er sprake was van selectie, terwijl aan 56 procent van de projecten iedereen kon meedoen. Selectie is, logischerwijs, vooral gebruikelijk bij talentontwikkelingsprojecten bedoeld voor stedelijke jongeren. Veel wijkgerichte projecten daarentegen zetten hun deuren voor iedereen open.

In de meeste projecten wordt gewerkt met ideeën die worden aangedragen door de deelnemers (67 procent), in 16 procent van de projecten wordt gewerkt met bestaand materiaal

en bij vijftien projecten is er een combinatie gemaakt van bestaand materiaal en de ideeën van de deelnemers. Voorbeelden van de eerste aanpak zijn theaterinitiatieven op basis van levensverhalen en ervaringen van de spelers. Ook kunnen bestaande opera's of theaterstukken (deels) wordt bewerkt door de betrokken kunstenaars en deelnemers.

Op de vraag of de nadruk in de sociaal geëngageerde kunstprojecten ligt op het proces of op het eindproduct antwoordt 43 procent op het proces en 19 procent op het product. Bij de overige projecten (39 procent) waren proces en eindproduct even belangrijk.

De sterke nadruk op het proces vraagt bijzondere kwaliteiten van de geëngageerde kunstenaar. Want hoewel deze geïnteresseerd is in maatschappelijke verwickelingen en theoretische noties als 'iedereen is creatief' of 'gelijkwaardigheid tussen maker en deelnemer' onderschrijft, zonder sterke communicatieve vaardigheden en een oprechte interesse in de deelnemers komt hij niet ver. Onverschilligheid of slechte communicatieve vaardigheden van de kunstenaar worden door de deelnemers genadeloos afgestraft, al was het maar doordat ze stemmen met hun voeten en gewoon wegblijven. Door deze vereiste, intensieve betrokkenheid met en bij de deelnemers zijn sociaal geëngageerde kunstprojecten niet voor iedere kunstenaar weggelegd.

Locatie

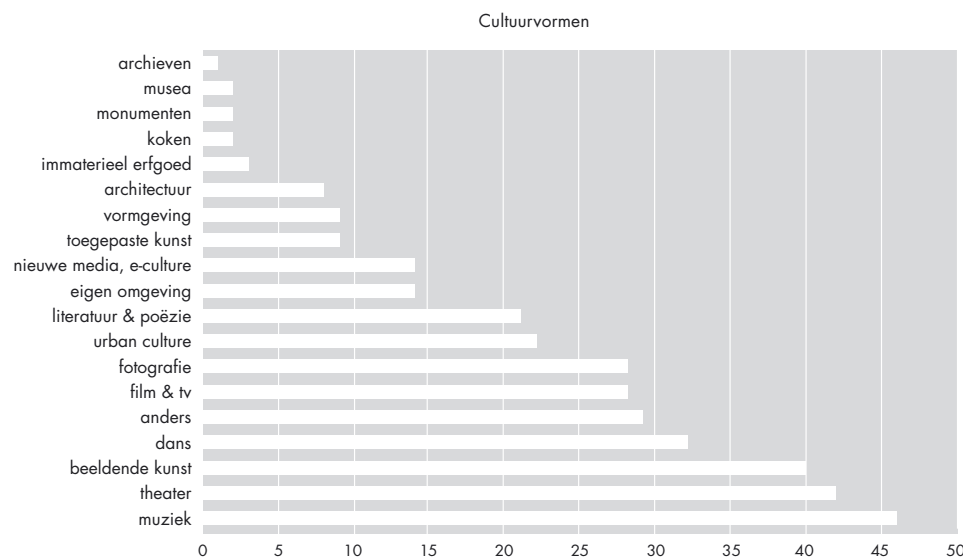
De locatie speelt een belangrijke rol bij projecten. Er is een groot verschil in zowel werkwijze als bereik bij werken op een vaste locatie of op verschillende of wisselende locaties. In het eerste geval is het project zichtbaar en kan er zelfs een zoete-ineffect ontstaan. Wijkbewoners lopen uit nieuwsgierigheid binnen en uit deze ongedwongen ontmoetingen kunnen nieuwe projectinitiatieven ontstaan. Het voordeel van wisselende locaties is dat er telkens andere en daardoor makkelijker meer (verschillende) mensen bij het project betrokken raken. De door de respondenten genoemde locaties zijn divers. Veelgenoemd zijn het buurthuis, wijkgebouw of schoolgebouw. Een ruime meerderheid, namelijk 59 procent van de projecten speelt zich af op een locatie, 23 procent op twee locaties en de rest op meer dan twee locaties. Ook bij de locatie van het eindproduct kiest een meerderheid (53 procent) voor een locatie.

De eindmanifestaties worden vaak in de openbare ruimte (op locatie), een theater of concertzaal gehouden. In de laatste fase keert het project veelal terug naar de culturele sector en zoekt vanuit de wijk de grote podia in het stadscentrum op.

Het eindproduct is vaak een uitvoering of voorstelling, maar het kan allerlei vormen aannemen: een (beeldend) kunstwerk, een tentoonstelling of een publicatie al dan niet in de vorm van een cd of dvd.

Figuur 2.

Gebruikte cultuurvormen in sociaal geëngageerde kunstprojecten
(Percentage projecten dat genoemde cultuurvorm toepast)



Figuur 2 laat zien dat de projecten in de databank afkomstig zijn uit verschillende culturele sectoren. Muziek, theater en beeldende kunst zijn de cultuurvormen die bij 40 procent of meer van de projecten gebruikt worden, maar er zijn ook projecten die gebruikmaken van literatuur, nieuwe media of textiele vormgeving. Het kenmerkendst van de aanpak in geëngageerde kunstprojecten is de multidisciplinariteit: gemiddeld worden drie cultuurvormen gebruikt in een project. In zekere zin kan de sociaal geëngageerde kunstpraktijk van vandaag de dag opnieuw als een *Gesamtkunstwerk* beschouwd worden.

De praktijk

De hierna volgende interviews met kunstenaars laten zien welke rol locaties (en de bewoners of gebruikers van die locatie) spelen in hun sociaal geëngageerde kunstprojecten. Er wordt inzicht gegeven in het proces en het belang van een sterke sociale interactie tussen kunstenaars en deelnemers.

Tieneke Verstegen: *ExotaQ4*

Tieneke Verstegen laat met haar project *ExotaQ4* zien hoe de intentie om een wijk een positieve impuls te geven door gebruik van kunst en cultuur methodologisch vorm kan krijgen.

Het proces van *gentrification*, het opwaarderen van een buurt door de vestiging van creatieven, heeft vandaag de dag nog steeds effect. Het verschil met vroeger is dat de aandacht daarbij uitgaat naar de bewoners en niet alleen naar het economisch gewin.

De kunstenaar

Verstegen rondde midden jaren tachtig de bibliotheekopleiding in Sittard af. Ze werkte tot 2003 bij de Openbare Bibliotheek in Venlo en deed tegelijkertijd veel vrijwilligerswerk op het gebied van kunst en cultuur. Het netwerk dat zij daarmee had opgebouwd – het organiseren van culturele festivals, podia, debatten over cultuur, exposities en dergelijke – besloot ze te gebruiken om eigen initiatieven te entameren.

Verstegen noemt zichzelf een schepper of constructeur van sociale sculpturen. Ze is geïnteresseerd in relaties tussen mensen in een bepaalde omgeving en hoe hun wereld eruit ziet. Door middel van haar concepten of ideeën 'kneedt' zij de groep die haar aandacht heeft gevangen, waarbij kneden synoniem is voor de manieren die zij bedenkt om mensen tot actie aan te zetten om hun omgeving te veranderen.

Kunst en maatschappij

Vooraf in stedelijke woongebieden is Verstegen geïnteresseerd. Verstegen: 'In stedelijke vernieuwingsprojecten bepaalt de projectontwikkelaar vaak het gemeentelijke beleid. Dit armzalige beleid vertaalt zich in winkels en kantoren, in vierkante meters die zo snel mogelijk verkocht moeten worden. Stads- en projectontwikkelaars, woningbouwstichtingen delen in dat opzicht eenzelfde interesse. Ze hebben eerder belangstelling voor het – letterlijke – bouw materiaal dan voor de mensen die er verblijven of zullen gaan verblijven. Wat levert de investering die wij doen ons op over een x aantal jaren?'

Verstegen is geïnteresseerd in wat er nu, in het heden gebeurt in het woongebied en wat er vanuit een artistiek oogpunt mee gedaan kan worden. Verstegen: 'Bewoners hebben vaak een afkeer van veranderingen. Veel bewoners staan sceptisch ten opzichte van nieuwkomers, al hebben deze de beste bedoelingen voor de levendigheid en leefbaarheid van de buurt. Ook hebben ze een flinke dosis scepsis als het gaat over het slagen van alternatieven voor slopen en herbouwen. Ze vragen zich daarbij voortdurend af of iets wel zal lukken. Zo ben ik niet, ik vind de weg interessanter dan de aankomst. We kijken naar hetzelfde maar beleven het anders en hebben er een andere verwachting over. Ik vind het een interessante gedachte daarmee te spelen, daar invloed op uit te kunnen oefenen.'

Het project

De wijk Q4, ingeklemd tussen enkele grote straten, vormt een schakel tussen de Venlose bin-

nenstad, de Maas en de groene omgeving van een park. In de naoorlogse jaren kwamen de Duitsers om goedkoop boter te kopen, de afgelopen decennia waren het drugs. De wijk raakte in verval; er waren dealers op straat en in panden, er kwamen talloze koffieshops, er was criminaliteit. De gemeente greep in met zeer strikt beleid van justitie en politie. Daardoor werd Q4 een wijk met veel leegstand en bleef een *no-go area*. Verstegen: 'In grote steden is er een natuurlijke trek van kunstenaars en andere vrijbuiters naar dit soort wijken, maar daarvoor is Venlo eenvoudigweg te klein.' Verstegens plan was ervoor te zorgen dat een kunstenaarsvrijbende zich zou vestigen in Q4 en door hen de wijk te laten herleven.

Het tij zat haar daarbij mee; er werd al geruime tijd in de gemeente gediscussieerd over de rol van cultuur in Venlo, vaak in debatten door Verstegen zelf georganiseerd. De beleidsnota *Cultuurmanifest* gaf haar de kans om haar ideeën werkelijkheid te maken. De gemeente Venlo nam het beheer van de lege panden op zich en knapte deze deels op, waarbij ondernemers en bewoners ook zelf meewerkten. Zo werd het mogelijk en aantrekkelijk voor de vrijbende die Verstegen voor ogen stond zich in Q4 te vestigen. Verstegen creëerde Exota Q4, een werkstation dat fungeert als ontmoetingsplaats voor kunstenaars, bewoners, ondernemers en als broedplaats voor creatieve ideeën. Sinds 2004 zijn er doorlopend projecten en activiteiten en er staan er nog steeds op stapel. De wijk wordt inmiddels geafficheerd als het culturele hart van Venlo in het Wijkontwikkelingsplan uit 2005. Q4 behoudt daarin nadrukkelijk zijn eigen karakter, het blijft een woonwijk met kleine onderneminkjes. Exota Q4 is de vaste locatie, de broedplaats en alles is daar begonnen.

Verstegen werkt schijnbaar zonder methode: 'Een ongeplande manier om mensen op een andere manier naar de werkelijkheid te laten kijken. Ik doe dat door ontmoetingen te creëren: exposities, debatten, etentjes. Q4 is ogenschijnlijk eigenlijk niet echt veranderd en ligt er nog altijd rommelig bij; er heerst steeds meer bedrijvigheid, maar dan van een andere soort. Er zijn kleine ateliers, galleries en andere kleine culturele alternatieven van mensen met idealen. De werkelijkheid, de dingen die gebeuren, de mensen die ik ontmoet en mijn intuïtie vormen allemaal samen mijn methode. Een belangrijk punt hierbij is mijn onafhankelijke positie.' Daarnaast werkt Verstegen regelmatig volgens marketingprincipes, zoals bij de kledinglijn Q4 by MLY Hermans van modeontwerpster Emily Hermans, die op uitnodiging van Exota een collectie geïnspireerd op de wijk Q4 ontwierp.

Verstegen houdt binnenkort op met Exota Q4. De gemeente heeft het werk steeds meer overgenomen. In het pand Exota zal Koekoek zich vestigen, een groep creatieve ondernemers. Zij zijn van plan Q4 nog meer toe te spitsen op de creatieve industrie, zoals vormgevers en architecten. En zo is ExotaQ4 een project met een kop en een staart, dat de wijk Q4 nieuw leven heeft ingeblazen.

Titia Bouwmeester: *Rent a Granny*

Titia Bouwmeester van het 5ekwartier is geïnterviewd over het project *Rent a Granny*. Weliswaar op een andere manier dan in de projecten *PowerGame* en *Ben ik ? in Beeld*, staan ook in dit project vragen centraal als: wat is thuis? en wie ben ik in verhouding tot anderen?

De kunstenaar

Titia Bouwmeester studeerde in 1988 af aan de Academie voor Beeldende Vorming van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Bouwmeester vond schilderen als medium echter niet direct genoeg en miste het contact met het publiek. Kort na haar afstuderen is ze bij Dogtroep begonnen, daar heeft ze het vak geleerd en werd de basis gelegd voor haar huidige kunstenaarschap. Bouwmeester: 'Daar zochten we ons publiek op, we wilden niet in de neutraliteit van een theater werken. Maar ook is het voor mij vanzelfsprekend geworden om op zoek te gaan naar het verhaal van een locatie en naar het verhaal van de mensen van die locatie.' Van 1999 tot 2003 was Bouwmeester artistiek leider van Dogtroep en heeft ze het idee van levende locaties verder uitgebreid. Meer nog dan de kwaliteiten van de architectonische omgeving kwamen de mensen centraal te staan in de zoektocht naar de betekenis van een bepaalde locatie. Op de locaties waren actuele sociale thema's manifest aanwezig, dus rijk aan verhalen.

Eind 2004 richtte Bouwmeester samen met Ted van Leeuwen (muzikant/componist, voorheen ook verbonden aan Dogtroep) het kunstenaarscollectief het 5ekwartier op. In hun brochure omschrijven ze het als volgt: 'Het 5ekwartier maakt kunst-op-maat, op plekken waar een noodzaak is voor verbeelding. We maken community art, in nauwe samenwerking met specifieke doelgroepen. Het 5ekwartier wil een podium zijn voor de authentieke kwaliteiten en verhalen van gewone mensen ... mensen opnieuw laten kijken door ze het bijzondere in het alledaagse te tonen en mensen te verbinden door energie en schoonheid te delen.' Het vakmanschap en de principes, opgedaan tijdens in hun werk bij Dogtroep, blijven bestaan, maar met deze kleine en flexibele organisatie willen ze op een bijna documentaire wijze de diepte in.

Het project

Rent a Granny was het eerste project van het 5ekwartier en is in zekere zin ontstaan uit het vertrek bij Dogtroep. Het afscheid nemen van deze veelzijdige en hechte kunstenaarsfamilie riep bij Bouwmeester vragen op: met wie voel ik me verbonden, welke mensen maken mij tot wie ik ben en wie biedt troost. Bij de vraag naar troost was de relatie met Bouwmeesters eigen oma snel gelegd en hieruit werd het idee geboren om deze vragen te delen met ver-

schillende oma's en hun kleinkinderen. Het project is tot stand gekomen in samenwerking met Nita Liem van Danstheater Don't Hit Mama.

In de periode van oktober 2004 tot januari 2005 onderzochten acht senioren en tien jongeren uit Amsterdam-Zuidoost de betekenis van persoonlijke verhalen en rituelen. Het Sekwartier over de voorstelling (in de brochure): 'De voorstelling wordt ontwikkeld op basis van verhalen, muziek en dans die jongeren van zeventien en ouderen van zeventig met elkaar delen. In de voorstelling vertellen de ouderen hoe hun identiteit werd gevormd toen ze op jonge leeftijd emigreerden. Over hun leven in twee werelden, in hun geboorteland en in het nieuwe land. Korte verhalen illustreren het dilemma tussen aanpassing en behoud van identiteit. De jongeren spiegelen zich aan de verhalen van de ouderen. Ze worden uitgenodigd om hun eigen leven onder de loep te nemen.'

Het proces

Al omvat het eigenlijke project misschien maar een periode van een paar maanden, het voorbereidende werk kost veel tijd. Bouwmeester: 'In dit proces hebben we veel aan onze partners gehad. Nita Liem van Don't Hit Mama heeft veel gedaan aan de werving van de jonge spelers. Sandra Williams van Theaterwerkplaats Zuidoost heeft haar brede netwerk gebruikt om mensen te vinden die actief waren in het amateurtheater in de buurt. Gezamenlijk zijn we alle verzorgingshuizen afgegaan en zijn nagegaan welke verenigingen er bestaan. We hebben kennismakingsdagen georganiseerd voor de repetities. Daarvoor hebben we de deelnemers persoonlijk uitgenodigd en daar konden ze laten zien waar ze goed in zijn.'

Ook tijdens de repetities stonden de kwaliteiten van de deelnemers centraal. Onder leiding van Ted van Leeuwen zijn muziekstukken van de ouderen uitgekozen en gecombineerd met muziek van de jongeren. Bouwmeester zocht de verhalen bij elkaar die naderhand met de muziek werden samengebracht. Bouwmeester: 'Het is lastig zulke uiteenlopende mensen samen te brengen. Er is een enorm verschil zowel in als tussen de generaties en de etnische achtergronden, soms zijn die verschillen onoverbrugbaar.' Er zijn deelnemers afgevallen, door die verschillen of omdat de werkwijze te ver afstond van wat ze gewend waren. Bouwmeester: 'Onze werkwijze vraagt veel onderling vertrouwen en commitment met de makers omdat de voorstelling op de vloer, al doende ontstaat. De vragen waarmee we beginnen blijven centraal staan maar verder is alles voortdurend in ontwikkeling. We hebben nadrukkelijk gewerkt aan het creëren van vertrouwen en een veilige plek. Zo konden de deelnemers zichzelf laten zien en ze wisten dat wat ze gezamenlijk deelden binnen de muren van het repetitielokaal zou blijven. Maar vooral is er gewerkt aan een goede sfeer en het hebben van plezier. Net zoals je nadenkt over hoe je een spannende en ontroerende

voorstelling maakt, is het essentieel om goed na te denken over hoe je dynamiek en intimiteit creëert bij de repetities.'

Over de effecten zegt Bouwmeester: 'Het project heeft een enorme betekenis gehad voor de makers en de spelers. Ik zie hoeveel effect bijvoorbeeld het werk van Nita Liem heeft op de jongeren met wie ze werkt. Zij is een enorm belangrijke en voor sommigen misschien wel de enige vertrouwenspersoon in hun leven. Ze haalt regelmatig spelers van het politiebureau op. Ik ben er van overtuigd dat deze jongeren door de betrokkenheid bij theaterprojecten leren om onverwachte talenten bij zich zelf te ontdekken en nieuwe betekenissen te vinden.' Over haar drijfveren zegt ze: 'Er zijn weinig rituelen waarin mensen elkaar vandaag de dag vinden, die een gemeenschappelijke factor vormen. Ik zie de sociale verhoudingen uit elkaar vallen. Ik vind dat een vorm van armoede en ik denk dat theater een belangrijke rol kan spelen in het vormen van gemeenschappelijkheid en kan bijdragen aan betekenisgeving. Die armoede aan bijzondere rituelen en gemeenschappelijkheid is een diepgeworteld gevoel waar ik dagelijks mee leef. Ik ervaar het als mijn taak om vormen te vinden die mensen verbindt. Dat is het uitgangspunt in mijn hele leven, dus ook in mijn werk. Ik maak dan ook geen onderscheid tussen artistieke en maatschappelijke drijfveren, dat staat ook niet expliciet in onze beleidsplannen, dat zit gewoonweg in alles wat we doen.'

Tonny van Sommeren: *de Jurk van Delft*

Tonny van Sommeren is een *embedded* kunstenaar. Zij kiest bovendien bewust voor een kunstvorm die niet direct als kunst wordt beschouwd: hand- en borduurwerk. Haar projecten laten zien wat de duurzame effecten kunnen zijn van een open houding ten opzichte van de deelnemers en hun creativiteit.

De kunstenaar

Van Sommeren volgde de opleiding beeldhouwen aan de Rotterdamse Academie (nu Willem de Kooning Academie). Na zes jaar verliet zij teleurgesteld de opleiding; het klassieke beeldhouwen dat haar het meeste boeide had als vak nagenoeg plaats gemaakt voor conceptuele kunst. Ze begon met kleine projecten waarbij haar kunstenaarschap aanvankelijk geen rol speelde, ze kwamen voort uit haar betrokkenheid met de buurtbewoners en de wijk waarin zij woonde. Ze vond dat er in de plannen voor Rotterdam Culturele Hoofdstad (2001) te weinig kunst en cultuur uit de gewone stadswijken te zien viel. De dagelijkse ontmoeting met vrouwen in haar buurt die ze zittend op speelplaatsen en pleinen zag handwerken, bracht haar op het idee een gezamenlijk borduurwerk te maken. Van Sommeren: 'In veel culturen brengen vrouwen bij hun huwelijk een zelfgemaakte bruidsschat in. In ruil daarvoor verwachten ze zorg en aandacht van de bruidegom. Bij dit project gaven de vrou-

wen iets aan de stad Rotterdam in de verwachting dat die hun ook zorg en aandacht terug zou geven.'

De valkuil bij dergelijke projecten is volgens Van Sommeren dat het in de kunsten om het eindproduct gaat dat beoordeeld wordt door beschouwers, kunstkeners en -critici. Hoewel het eindproduct voor van Sommeren zeker telt, ziet ze haar kunstenaarschap breed en zet ze projecten met sociale elementen op. Contact maken staat centraal in haar werk en het regisseren van de bezieling van de deelnemers die ontstaat bij het samenwerken hoort bij haar kunstenaarschap.

Het project

Op uitnodiging van Stichting Kunst en Welzijn en het Kunstgebouw bedacht Van Sommeren voor de gemeente Delft het project *Delftse Kleden*, voortbouwend op de laagdrempelige samenwerkingsvorm die zo goed bleek te werken in *Bruidsschat*. Op vier locaties in Delftse wijken kwamen vrouwen van verschillende nationaliteiten, achtergronden en leeftijden bijeen om te borduren aan een gezamenlijk kleed met als thema aarde, water, vuur en lucht. In het voorjaar 2003 werden de kleden samengevoegd tot een groot, veelkleurig kunstwerk, met een feestelijke presentatie. Van Sommeren: 'De universele taal van het handwerk, het samenwerken en de herkenning van elementen van het handwerk in de verschillende culturen stijgt uit boven het maken van dit kunstwerk alleen. Het resultaat van *Delftse Kleden* is niet alleen de wandkleden, maar ook de verhalen, de ontmoetingen, de tegenslagen, de vondsten.'

Met de infrastructuur en de deelnemers uit het project *Delftse Kleden* lag de weg open voor *de Jurk van Delft* (2004). Delftse vrouwen – met allerlei culturele achtergronden en opleidingsniveaus – vormden de doelgroep van het project. Beeldend kunstenaar Christina Linaris Coridou maakte het ontwerp voor het wandkleed en Van Sommeren bedacht het concept voor het project. *De Jurk van Delft* bestaat uit twee elementen: het beeldende gedeelte in de vorm van een wandkleed en een methodiekontwikkeling van de Kracht van Samenwerking. Het immense wandkleed heeft de vorm van een jurk waarop allerlei individuele uitingen van handwerk gemonteerd zijn; bij de totstandkoming van het beeld stond de persoonlijke inbreng van de deelnemers voorop.

Werkwijze

De werkwijze bij deze projecten vloeit voort uit de kunstenaarsvisie waarin samenwerking en sociale interactie een essentieel onderdeel vormen. Het is de visie die Van Sommeren ontwikkelde met Marlene Vreeke (zakelijk coördinator) en Nathalie van der Hak (coördinatie projecten). Projecten als deze kunnen volgens Van Sommeren alleen bestaan onder een

onafhankelijke artistieke en zakelijke leiding, waar wel (principiële) rekening wordt gehouden met eisen, wensen, verlangens en dromen van de verschillende partijen. Doordat zij als onafhankelijke 'derde' opereert, kunnen starre of sleetse patronen in de omgang met elkaar doorbroken worden.

Het werken op locaties met veel verschillende mensen vraagt communicatieve vaardigheden, doorzettingsvermogen en flexibiliteit. In haar geëngageerde kunstpraktijk is motivatie van doorslaggevend belang voor het welslagen van de projecten. Die dwingt bij de betrokkenen respect af, evenals flexibel werken en openstaan voor wat ontstaat. Maar een zekere sturing is ook nodig; een duidelijk kader waarbinnen de deelnemers de vrijheid hebben om zich te uiten is nodig.

Een belangrijk element in haar methodiek is de nauwe samenwerking met een ontwerpgroep; bij *de Jurk van Delft* waren dat vrouwen uit de wijk, soms met interesse in het naaldvak, soms gewoon geïnteresseerde vrouwen die hun stem willen laten horen. Met hen zocht ze naar thema's en onderwerpen, waarbij ze erop lette politieke en religieuze motieven zo min mogelijk een rol te laten spelen. Ze gebruikt reminiscentie om mensen te activeren tot communicatie met anderen en om contacten tussen personen te stimuleren. Daarnaast vormen de begeleidsters van de groepen een belangrijk onderdeel van de projecten. De teams van begeleidsters bestaan in de meeste gevallen uit vrouwen die in de wijken wonen waar de groepen bijeenkwamen. Voor *de Jurk van Delft* hebben zes vrouwen een kadertraining *on the job* gevolgd met daarin aandacht voor de omgang en communicatie met groepen en presentatietechnieken. Tijdens de uitvoering van het project werden deze vrouwen verder gecoacht.

Van Sommeren vindt het ook belangrijk het proces op een of andere manier (bijvoorbeeld een website) vast te leggen en besteedt aandacht aan wat er na het project gebeurt. Op uitnodiging van de gemeente Delft zette Van Sommeren met kunstenaar Guda Koster een textielatelier op, de Stichting Atelier Delftse Vrouwen. Doel is de integratie bevorderen van vrouwen van verschillende culturen en achtergronden; dit wordt bereikt door textielkunstactiviteiten te organiseren. Van Sommeren: 'Het tastbare eindresultaat van het project zal als document blijven bestaan, als beeld van deze tijd, als voorbeeld van hoe je als kunstenaar met eenvoudige middelen maar met veel persoonlijke inzet een dialoog kunt aangaan met de maatschappij waarin je leeft. Mensen kunnen dit mooi of lelijk kunnen vinden, maar het wezenlijke van de projecten zit hem in het proces, de registratie daarvan, zowel op papier, voor derden, als in de hoofden van de vrouwen die eraan deelnamen.'

Gebruikte methodiek

Sociaal geëngageerde kunst onderscheidt zich van andere kunstvormen door houding en de daaruit voortvloeiende methodiek. Het betreft een 'strevende houding' waarin de goede

bedoelingen, de deugd en het goede in ontwikkeling zijn en in het teken van een zoektocht naar andere, alternatieve, nog onvermoede voorstellingen van het goede leven staan (Hagoort 2005). Daarnaast onderscheiden geëngageerde kunstenaars zich van andere kunstenaars en van beleidsambtenaren door hun andere kijk op mensen: ze betrekken niet alleen de bewoners bij hun projecten, ze zien ook de kracht en creativiteit van mensen en hoe zij een potentiële bijdrage aan de (lokale) maatschappij kunnen leveren. Tegelijkertijd nemen ze gelijkwaardigheid als uitgangspunt voor de ontmoetingen en interacties tussen maker en publiek.

De methodiek is (meestal) laagdrempelig en groepsgericht, alleen bij iets meer dan een derde van de projecten worden de deelnemers geselecteerd (in talentontwikkelingstrajecten). De methodiek is ook procesgericht: in 82 procent van de projecten ligt de nadruk op het proces of op het proces en eindproduct. De eindproducten variëren: soms is er geen eindproduct, soms mondt het project uit in een voorstelling, kookboek, dvd of een tentoonstelling. Kenmerkend voor sociaal geëngageerde kunstprojecten is ook dat ze multidisciplinair zijn: gemiddeld worden er drie kunstvormen in een project toegepast. Het materiaal ontstaat in 82 procent van de projecten uit de interactie tussen kunstenaar en deelnemers of de deelnemers helpen met het bewerken van bestaand materiaal.

De drie voorbeelden laten zien dat het om arbeidsintensieve projecten gaat waarbij goede communicatie tussen kunstenaars en deelnemers onontbeerlijk is.

7 Samenwerkingsverbanden

Ook samenwerking kenmerkt naast intenties, de strevende houding en de methodiek de hedendaagse geëngageerde kunstpraktijk. Samen met anderen worden bindingen gecreëerd.

Model geëngageerde kunst

In de beschrijvingen van relationele of ontmoetingskunstprojecten lijkt het vaak alsof het draait om een individuele kunstenaar die in een ontmoeting een relatie aangaat met de deelnemers of het publiek. Dit houdt de mythe overeind van de 'romantische orde' met als middelpunt de individuele kunstenaar. Toch is dit een misleidende voorstelling van zaken, want kunstenaars weten zich bijna altijd – ten minste op de achtergrond – gesteund door een museum of andere kunstinstantie.

Realistischer is het om de sociaalgeëngageerde kunstpraktijk – zoals Webster & Buglass laten zien voor de Britse community-artspraktijk – als een gezamenlijke onderneming op te vatten: 'Door de schaal van veel van het werk en de vaak aanzienlijke subsidies is het noodzakelijk dat er meer dan een werker bij betrokken is en zijn er teams ontstaan die zijn samengesteld uit mensen met complementaire vaardigheden. Bovendien vallen projecten niet uit de lucht. Ze moeten worden geadmistreerd, gecoördineerd en gemanaged' (2005:3). Webster & Buglass onderscheiden verschillende modellen voor het aanbod van community arts:

- Freelance *arts workers* die onafhankelijk met gemeenschappen een partnerschap aangaan rondom specifieke projecten.
- Agentschappen die zijn gespecialiseerd in een of een paar disciplines; vaak zijn deze gelieerd aan bijvoorbeeld een community dansstudio of ze zijn gespecialiseerd in het opzetten van projecten in de wijk.
- Kunstinstanties met community arts of educatieve medewerkers. Zij hebben vooral tot doel deelname aan en de toegankelijkheid tot de kunsten te vergroten. Deze instanties kunnen theaters of musea zijn die met bepaalde gemeenschappen of scholen aan *audience development* doen.
- Community-artsorganisaties die activiteiten organiseren met verschillende kunstdisciplines en kunstvormen afgestemd op de vraag van de gemeenschap.
- Veel lokale overheden (gemeentelijke diensten cultuur) hebben een community-artsteam, of minstens een community-artsambtenaar, die als taak heeft om de community-artspraktijk op te zetten en om te bemiddelen tussen de lokale gemeenschappen en de kunstinstanties of freelance *arts workers*.

In Nederland is de sociaal geëngageerde kunstpraktijk nog niet zover. Wel zijn er veel freelance kunstenaars die op verschillende locaties en met verschillende deelnemersgroepen aan kunstprojecten werken. Ook kunstinstanties hebben steeds vaker structurele aandacht

voor geëngageerde kunstprojecten. Bij lokale overheden is het meestal een onderdeel van het takenpakket van een medewerker.

Het meeste komt voor een kruising van wat Webster & Buglass agentschap en community-artsorganisatie noemen: culturele organisaties van kunstenaars en kunstproducenten, die hoofdzakelijk zijn gespecialiseerd in een discipline, maar ook multidisciplinaire producties maken, die niet verbonden zijn aan een speciale kunst- of wijkfaciliteit en die geëngageerde kunstprojecten ontwikkelen die tegemoetkomen aan de vraag van de gemeenschap. Duidelijke voorbeelden hiervan zijn wijktheaterorganisaties.

Samenwerkingsverbanden

Het blijkt dat in de meeste projecten (83 procent) wordt samengewerkt met een of meer instellingen. Bij zestien projecten wordt niet met andere organisaties of instellingen samengewerkt. Van de projecten in een samenwerkingsverband hadden 21 projecten dat eerder niet of in elk geval niet met de opgegeven instellingen. Dit zijn dus nieuwe samenwerkingsverbanden. Bij 55 projecten is sprake van een samenwerking die ook al eerder bestond. In totaal zijn er 273 samenwerkingsverbanden, waarvan er 166 (61 procent) al eerder bestonden. Tabel 5 toont welke organisaties bij de sociaal geëngageerde kunstprojecten betrokken zijn. Gemiddeld zijn er drie samenwerkingsverbanden per project. Veertig procent van de projecten zit in twee of drie samenwerkingsverbanden, 32 procent van de projecten hebben vier of meer samenwerkingsverbanden, 17 procent heeft geen enkel samenwerkingsverband en 11 procent van de projecten werkt met een andere partner samen.

Er is ook gevraagd naar de aard van de samenwerkingsrelatie. Bij 26 procent van de samenwerkingsverbanden is deze tot stand gekomen in een opdrachtgever-uitvoerderrelatie. Bij 30 procent van de samenwerkingsverbanden is dat uit een behoefte aan steun bij de deelnemerwerving, bij 33 procent vanuit een wederzijdse behoefte aan informatie, expertise of visie-uitwisseling en bij 11 procent is de samenwerking vanuit een andere situatie ontstaan.

De aard van de samenwerkingverbanden wordt ook inzichtelijk gemaakt door de antwoorden op de vraag met welke organisaties de instanties vaker samenwerk(t)en. Zo werken bijvoorbeeld Centra voor de Kunsten vaak samen met een kunstproducent of gezelschap, het basis- en voortgezet onderwijs en/of de provincie. Kunstproducenten zeggen vaker samen te werken met Centra voor de Kunsten (of CBK), culturele stichtingen, welzijnswerk en/of woningbouwverenigingen. Gemeenten zoeken samenwerking met het basisonderwijs, ondersteunende kunstinstanties, de provincie, wijkbeheer en/of woningbouwverenigingen.

Tabel 5.

Met welke instelling wordt samengewerkt?
(Percentage van het aantal projecten (N=76) waarin wordt samengewerkt met genoemde instelling)

	%	N
Voortgezet of basisonderwijs	41	31
Gemeente, provincie, deelgemeente of stadsdeel	37	28
Welzijnswerk	28	21
Podium, theater, filmhuis, museum, bibliotheek of ondersteunende kunstinstelling	26	20
Overig*	24	18
Kunstproducent, gezelschap of maker, culturele stichting	23	18
Culturele instelling	21	16
Opbouwwerk en overige sociaal-maatschappelijke organisaties	19	14
Centrum voor de Kunsten of CBK	18	14
Amateurvereniging of (ondersteunende) amateurkunstinstelling	17	13
Hoger onderwijs of bve	16	12
Buurthuis, wijkgebouw of jongeren centrum	12	9
Maatschappelijk werk	12	9
Wijkbeheer of wijkmarinier	12	9
Woningbouwvereniging	12	9
Zorginstelling of bejaardentehuis	12	9
Bedrijven	12	9
Jongerenwerkinstelling	8	6
Politie, reclassering of gevangenis	7	5
Evenementenorganisatie	3	2
Omroep	3	2
Totaal	Nvt	274

* In de categorie 'overig' vallen landelijke culturele ondersteuningsinstellingen, cultuurmakelaars, BIK'ers, archieven en erfgoedinstellingen, sportverenigingen, lokale organisaties en dergelijke. De afzonderlijke organisaties zijn niet vaak genoemd om er een eigen categorie van te maken.

Samenwerking kan zowel een vloek als een zegen zijn. Veel sociaal geëngageerde kunstenaars zien samenwerking als een essentieel onderdeel van hun kunstpraktijk. Het voordeel van samenwerken is dat er andere groepen bereikt kunnen worden dan die waarmee de kunstenaar al contact heeft of eenvoudig contact legt. De samenwerkingspartners kunnen geïnspireerd raken door elkaars denkwijze en aanpak. Maar er kan ook een discrepantie ontstaan in intenties van opdrachtgever en uitvoerder die het project aangaan.

De praktijk

Drie kunstenaars zijn ondervraagd over de combinatie van samenwerkende partners in hun project en de voor- en nadelen van samenwerking.

Nynke Deinema: *Alles wat je achterlaat neem je mee*

Beeldend kunstenaar Nynke Deinema deed het project *Alles wat je achterlaat neem je mee* (Amsterdam, Bos en Lommer). Tijdens het interview zijn de aanleiding tot samenwerking en de gevolgen daarvan op haar werkpraktijk ter sprake gekomen.

De kunstenaar

In 1995 studeert Nynke Deinema af in de richting beeldhouwen van de Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam. Sindsdien is haar beeldend werk te zien zowel op solo- als groeps-tentoonstellingen in Nederland en in het buitenland. Ook haar videowerk is zowel nationaal als internationaal te zien.

Deinema stelt in haar autonome werk de betekenis van het materiaal voorop en maakt daarbij vrijmoedig gebruik van (bijna) elk denkbaar medium. Door haar ingrepen wordt de 'onmogelijkheid' van het desbetreffende object zichtbaar: zoals het bad van sponzen (*Bath* 2001), lippenstiften als wapen (*Ready to shoot* 1997), pleisters als kleding (*Clothes* 1996). Sinds 2002 maakt Deinema ook projecten voor zogenoemde openbare opdrachten. In opdracht van het Amsterdamse Fonds voor de Kunst maakte ze samen met Caroline de Roy, Etienne Scheeper en leerlingen van het Nova College in Amsterdam-West het project *Check die merrie* (zie die Mercedes), geïnspireerd op de straattaal van Amsterdamse jongeren. Dit project was in maart 2005 te zien in Amsterdam op video- en fotoprojecties op de gevel van de Universiteitsbibliotheek en te beluisteren uit onder andere twee vuilnisbakken.

Het project

In 2002 maakte ze samen met beeldend kunstenaar Judith Vossen in opdracht van het Amsterdamse Fonds voor de Kunsten het werk *Alles wat je achterlaat neem je mee*, uitgevoerd op de buitenzijde van het asielzoekerscentrum in de Amsterdamse wijk Bos en Lommer. Het thema was afscheid nemen. De vraag aan kinderen van de basisschool van het asielzoekerscentrum was: wat is het dierbaarste dat je hebt achtergelaten? Hun antwoorden waren het uitgangspunt voor het videoproject, bestaande uit drie projecties met geluid en beeld. Links waren de herinneringen te zien, rechts de vertalingen. De kinderen spreken hun moedertaal, de volwassenen Nederlands. Op de projectie in het midden waren associatieve beelden van de herinneringen te zien.

Deinema: 'De projecten die ik doe geven mij een mogelijkheid het dagelijkse leven, de algemeen menselijke eigenaardigheden en blijvende kwetsbaarheid op weer een andere manier dan in mijn autonome werk te onderzoeken. Vanuit deze positie kan ik mij middenin de maatschappij plaatsen en de gebeurtenissen verbeelden in de publieke ruimte. Zo lag aan de oorsprong van *Check die merrie* het idee dat die straattaal niet alleen een mooi

tijdsbeeld laat zien, maar ook geïnspireerd is door de bestaande taal en deze omgekeerd weer kan verrijken. *Alles wat je achterlaat* kwam voort uit een artikel over asielzoekers waarvan de toon me ongelooflijk kwaad maakte. Ik stap met mijn project in een andere wereld – bijvoorbeeld die van de jongeren, de asielzoekers. Vervolgens stap ik er weer uit en reflecteer erop als kunstenaar en verwerk die reflecties. En dat is wat mij interesseert in de geëngageerde kunstprojecten die ik uitvoer.'

Samenwerking

Deinema zocht samenwerking omdat ze niet aldoor maar alleen wilde werken in haar atelier en om als beeldend kunstenaar in de wereld te staan. Dat betekende ook letterlijk met mensen samenwerken, waardoor ze onvermijdelijk ook met veel andere dingen te maken kreeg. De samenwerking leidde tot een grotere interesse in kunst in de openbare ruimte. Ze richtte in 2004 Tijdelijk Zicht op. Tijdelijk Zicht realiseert op specifieke locaties tijdelijke kunstprojecten in de openbare ruimte en wil ook een publiek bereiken dat gewoonlijk niet direct met (beeldende) kunst in aanraking komt. Tijdelijk Zicht initieert en organiseert projecten en zoekt daar zondig andere kunstenaars bij. De intentie is altijd communicatie tussen kunstenaar, plaats en publiek. Deinema is sinds zij deze vorm van openbare kunstprojecten maakt kritischer geworden over deze kunst. Vooral omdat het een kunstvorm is waarbij het erg in is om het project samen met bewoners uit te voeren. En daar schuilt een zeker risico in, vindt ze: 'Het waarborgen van de kwaliteit van het werk is dan erg belangrijk.'

Mieke de Wit: *de Theaterstraat*

Het project *de Theaterstraat* laat de wederzijdse (positieve) beïnvloeding die uit samenwerking in sociaal geëngageerde kunstprojecten kan voortvloeien zien. Het interview werd gehouden met Mieke de Wit, Stichting de Theaterstraat en Ellen Prins, opbouwwerkorganisatie Sonor.

De kunstenaar

Mieke de Wit studeerde in 1986 af in filosofie, met als bijvakken vrouwenstudies en theaterwetenschappen. Tot 1993 werkte ze op de universiteit bij vrouwenstudies en sindsdien richt ze zich freelance op maatschappelijke en emancipatievraagstukken. Ze is altijd actief geweest als theaterspeelster en -schrijfster en in 1999 schreef ze haar eerste theaterstuk voor op locatie dat ook is uitgevoerd. In deze periode begonnen de voorbereidingen voor Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001. De Wit vond dat er ook een bewonersproject geprogrammeerd moest worden en ging maatschappelijke vraagstukken en theater koppelen. Ook ging ze onderzoeken hoe je instellingen erbij kunt betrekken. Ondanks dat De Wit door

haar opdrachtwerk goed bekend is met beleidstaal en de sociale sector, was het in eerdere projecten lastig om ambtenaren en instellingen te overtuigen. Haar inspanningen culmineerden tijdens de Rotterdamse manifestatie Koorts (2005) in het project *de Theaterstraat*, dat alom een succes werd genoemd. Sindsdien zijn (deel)gemeenten en instellingen sneller bereid tot het verlenen van medewerking.

Het project

De Theaterstraat was een theatrale wandeling langs vijf bijzondere locaties in Rotterdam-Noord. Op basis van de persoonlijke inbreng en verhalen van de spelers (wijkbewoners) maakten vijf professionele regisseurs samen met de spelers theatrale stukken van elk een kwartier. De intenties van het project waren om op een boeiende wijze weer te geven wat mensen bindt en om mensen van verschillende etniciteit en economische klasse met elkaar in contact te brengen. In de ontmoetingen kunnen vooroordelen weggenomen en sociale vaardigheden ontwikkeld worden.

Samenwerking

Het initiatief voor *de Theaterstraat* kwam van Mieke de Wit Theaterproducties (nu stichting de Theaterstraat) als reactie op de vraag van deelgemeente Noord naar een socialecohesieproject. Gezien het thema betrok De Wit al in de voorbereidende fase Sonor (opbouwwerk) bij het project. Sonor zocht in die tijd naar nieuwe manieren om meer en andere groepen te bereiken, werkte al met theater in de Marokkaanse gemeenschap en had de wens om met een theaterproductie de bredere gemeenschap van Noord bijeen te brengen. Sonor was dus niet onbekend met het werken met theater, maar heeft van het project de Theaterstraat geleerd om doelstellingen duidelijker te formuleren.

Toen de definitieve vorm van het project vastlag, is het sociaal-cultureel werk, het maatschappelijk werk, het ouderenwerk en de Taalwinkel benaderd. De samenwerking met deze instellingen kwam door verschillende redenen niet tot stand, maar met individuele medewerkers is een klankbordgroep gevormd. Dat was geen succes. Prins: 'Bij dit soort organisaties denken ze vóór en niet mét mensen, ze denken vanuit kansarmen en zien individuen vooral tegen het licht van hun probleem of hulpvraag.' De Wit: 'Veel opbouwwerkers heb ik als zwartkijkers ervaren, die er vanuit gaan dat mensen dingen niet kunnen, die denken dat er niet genoeg publiek voor zal zijn, enzovoorts.' Het project *de Theaterstraat* heeft bovendien zichtbaar gemaakt dat op managementniveau in het opbouwwerk misschien wel de positieve bijdrage van kunst wordt gezien, maar dat dit bij de opbouwwerkers niet altijd het geval is.

Naast een klankbordgroep was ook een denkersgroep in het leven geroepen, bestaande

uit hoogopgeleide bewoners uit deelgemeente Noord die graag hun maatschappelijke betrokkenheid uitten, zonder daarvoor langdurig te hoeven participeren in structuren als bewonerscommissies. Prins: 'De toegevoegde waarde van deze denkersgroep is een van de inzichten uit *de Theaterstraat* die methodische vernieuwing heeft opgeleverd en sindsdien meegenomen wordt in andere trajecten van Sonor. We betrekken denkersgroepen al bij de planning; het werkt beter als je samen met mensen uit een specifieke groep of wijk plannen maakt. In deze kleinschalige groepen streven we naar kwaliteit, niet alleen naar inspraak. Het voordeel is dat je meteen de hoogopgeleiden van de deelgemeente in kaart hebt die je in andere commissies niet tegenkomt.'

Effecten

Een ander effect van de samenwerking is dat door Sonor nieuwe contacten voor De Wit ontstonden. Ook heeft het brede netwerk dat door samenwerking is ontstaan geholpen bij het vinden van locaties. Belangrijker nog is dat de samenwerking bij Sonor heeft geleid tot meer gebruik van kunst en een positieve uitwerking heeft gehad op de werkwijze. Prins: 'Bij het schrijven van ons activiteitenplan voor 2006 hebben we *de Theaterstraat* vaak in ons achterhoofd gehad om op andere manieren naar wijken te kijken en voor het ontdekken van andere krachten en talenten die je met kunst kunt aanboren.' De samenwerking wordt gecontinueerd in het gezamenlijk opzetten van nieuwe projecten. Andere maatschappelijke en artistieke partijen benaderen stichting de Theaterstraat omdat ze in de projecten een manier zien om hun maatschappelijk engagement handen en voeten te geven. De Wit vindt samenwerking tussen kunst en de sociale sector in dit soort projecten essentieel, maar samenwerking kan alleen ontstaan als de maatschappelijke organisaties voldoende vrije ruimte in hun budget hebben voor vernieuwing of onverwachte projecten. Veel organisaties zitten zo vast aan productafspraken met de (deel)gemeente, dat die vrije ruimte minimaal is. Ze constateert een discrepantie tussen de vele culturele initiatieven in de sociale sector en het beleid dat zich nog steeds op de financiering van het oplossen of voorkomen van problemen richt. Daarbij wordt het beleidsdenken gedomineerd door een wantrouwen jegens welzijnswerk. Een flexibeler houding vanuit de beleidssector zou meer ruimte geven voor kunstzinnige ontmoetingsinitiatieven die meerdere doelen kunnen dienen. Om dit te bewerkstelligen zegt de Wit tegen beleidsmakers en het sociaal werk: 'Ik benadruk dat kunst juist zo belangrijk is omdat het ruimte biedt om een andere blik te krijgen. Tegen kunstenaars zeg ik dat het om een maatschappelijk project gaat. Ik geef van te voren helder de grenzen aan en vraag de regisseurs nadrukkelijk om zich aan het thema te houden en zich eerst met groepsvorming en niet meteen met productie bezig te houden. Soms moet je het gaandeweg ontwikkelde werkproces tussen regisseur en groep bijsturen met het oog op

kwaliteit. Regisseurs kunnen zo vervuld van het proces raken dat ze het doel van een professionele voorstelling uit het oog dreigen te verliezen.'

Marieke Vriend en Sabine Zwikker: *Hoogstraatmaker*

Het project *Hoogstraatmaker* (Vlaardingen), uitgevoerd door de kunstenaars Marieke Vriend en Sabine Zwikker, laat zien dat samenwerking niet alleen maar positief werkt, maar dat er ook vaak geworsteld wordt met de discrepantie in doelstellingen tussen kunstenaar en gemeente. Centraal in het interview met beide kunstenaars stond de vraag: hoe behoud je als kunstenaar je autonome positie en voorkom je dat je wordt meegezogen in het instrumentele zoeken naar oplossingen?

De kunstenaars

Sabine Zwikker en Marieke Vriend kennen elkaar sinds ze begin jaren negentig aan de docentenopleiding Beeldende Vorming en Architectonische Vormgeving Monumentaal begonnen, aan wat nu ArtEZ Academie voor beeldende kunst en vormgeving in Arnhem is. Tijdens hun studie leerden Vriend en Zwikker hoe je als beeldend kunstenaar te werk gaat in opdrachtssituaties.

Vriend werd na de academie betrokken bij een project dat door Piet van de Pol was opgezet: *Kunst voor Jongeren*. Zij nam – met atelier en al – haar intrek in een brede vmboschool. Voor de verschillende klassen bedacht zij projecten en ook haar eigen werk werd voor een belangrijk deel geïnspireerd door de leerlingen en hun docenten. Vriend maakt bij voorkeur kunstwerken die in een niet-museale omgeving worden gepresenteerd: 'Veel van mijn werk speelt zich af op het snijvlak tussen kunst en maatschappij. Op locatie, in bedrijven, in de openbare ruimte. In gesprek met mensen, met opdrachtgevers. Samen op zoek naar verbeelding, naar vragen, naar antwoorden.'

Zwikker werkt eigenlijk uitsluitend in opdracht. Zo werkte zij onder andere vier jaar geleden intensief samen met leerlingen van een middelbare school in Apeldoorn. In het kader van het vak CKV formuleerden leerlingen de opdracht, kozen de kunstenaar (Zwikker) en volgden het ontstaansproces van een ontmoetingsplek voor jongeren. Bij haar projecten in de openbare ruimte vindt ze het van essentieel belang om de toekomstige gebruikers tijdens het ontstaansproces erbij te betrekken. Zwikker bestudeert de plek waar het kunstwerk moet komen grondig, voert talloze gesprekken en neemt deze ingrediënten mee naar haar atelier: 'Dan neem ik het project weer terug en richt me op het eindresultaat.'

Het project

Van 2001 tot 2004 werkten Marieke Vriend en Sabine Zwikker intensief samen. Hun werkwijze vertoonde veel overeenkomsten en zij inspireerden elkaar. In 2002 reageerden ze op een advertentie waarin de gemeente Vlaardingen vroeg om een kunstenaar die gedurende een jaar Hoogstraatmaker zou zijn: 'De Hoogstraatmaker is iemand die nadenkt over de diepere betekenis van de veranderingen. Hij onderzoekt het hoe en waarom. Hij stelt vastgeroeste ideeën ter discussie en neemt ook het initiatief tot culturele activiteiten en kunstzinnige ingrepen. Hij draagt zo bij aan een beter imago voor de Hoogstraat.' De Hoogstraat is de centrale straat in Vlaardingen. De straat, waar gewoond, gewerkt en gewinkeld wordt, was hard aan renovatie toe. De gemeente wilde dat drie kunstenaars elk gedurende een jaar aandacht besteedden aan de Hoogstraat. Het accent zou achtereenvolgens moeten liggen op zien, denken en doen. Vriend en Zwikker werden geselecteerd voor de eerste periode.

Zij begonnen met research en spraken met bewoners, met winkeliers, met de beleidsmakers, kortom met iedereen die zich op een of andere wijze betrokken voelde bij de Hoogstraat. Al snel werd het beide kunstenaars duidelijk dat zij in een wespennest terecht dreigden te komen. Ze schrijven in de inleiding van de publicatie die werd gewijd aan het project: 'De problematiek blijkt een onontwarbare kluwen te zijn van herinneringen, dromen, verlangens, wensen, ideeën en vooral frustraties. Hoe deze knoop te duiden? Hoe hier wakker te blijven in het zien? We komen in een pingpongwedstrijd terecht tussen de gemeente en andere partijen; verantwoordelijkheden worden heen en weer geëcht. Men wil een oplossing voor de problemen en het liefst dat iemand anders deze aandraagt.' De beide kunstenaars komen tot de conclusie dat iedere betrokkene vanuit de eigen visie praat en eigenlijk niet meer luistert naar argumenten van anderen: 'De zichtbare verpaupering in de straat is niet het grootste probleem. De essentie is datgene wat onzichtbaar is: het gesprek is verpauperd.' Besloten werd van de communicatie het onderwerp te maken.

Uit interviews met betrokkenen destilleerden Vriend en Zwikker citaten die als poëzie werden teruggegeven. Zo ontstonden de zogeheten Hoogstraatgedichten die met foto's van de gevels van de gebouwen aan de Hoogstraat in de publicatie terug te vinden zijn. Daarnaast werden interviews met betrokkenen tot een film gemonteerd, waardoor de problematiek van allerlei kanten zichtbaar wordt gemaakt. Ook werd een aantal collega-kunstenaars gevraagd op de situatie in de Hoogstraat te reageren. Hierdoor ontstonden kleine deelprojecten, kleine ingrepen in de straat.

De ervaringen

Het was geen gemakkelijke klus om te functioneren als Hoogstraatmaker. Het project heeft beide kunstenaars in hun opvatting over de positie en het belang van kunst in het dagelijks leven gescherpt. Zwikker: 'De situatie van de Hoogstraat was vol spanningen en met een vraag naar duidelijkheid en naar oplossingsgericht handelen. Een kunstproject geeft geen antwoord op infrastructurele, politieke en economische vraagstukken. Deze behoefte aan het oplossen van dergelijke vraagstukken kan zo sterk zijn dat het de realisering van een kunstproject in de weg staat.' Achteraf gezien waren er al onduidelijkheden bij het verkrijgen van de opdracht. Er werd weliswaar gesproken over een renovatieproces, maar dit was weinig concreet. Zwikker: 'Onze bijdrage is onder meer geweest dat we de bestaande onvrede zichtbaar hebben gemaakt.'

Meer dan voorheen proberen beiden zich nu bewust te zijn van de rol die zij omstanders laten spelen. Vriend: 'Het project in Vlaardingen was interactief. Je moet een balans zien te vinden tussen je betrokkenheid en je kunstenaarschap. En ervoor waken dat er vertroebeling optreedt. Je moet ervoor zorgen dat je geen verantwoordelijkheden op je bord krijgt die niet bij jou horen.' De ervaringen hebben beide kunstenaars niet ontmoedigd. Zij betrekken nog steeds graag mensen bij hun werk. Vriend: 'Er is bij mij geen wezenlijk verschil in intentie tussen autonoom werk en het communitywerk. De processen in het communitywerk zijn moeilijker te beoordelen voor de buitenstaander omdat ze minder zichtbaar zijn. Maar beide werkwijzen komen voort uit het eigen hart en dat is niet, afhankelijk van de intentie, de ene keer groen en de andere keer geel.'

Samenwerking

Het blijkt dat er in de meeste projecten (83 procent) sprake is van samenwerking met een of meer instellingen. Gemiddeld zijn er drie samenwerkingsverbanden per project. De notie dat je een binding niet alleen legt, blijkt te kloppen. Bovendien blijkt dat deze verbindingen tussen sectoren worden gelegd: in de meeste samenwerkingsverbanden komen kunstinstellingen, onderwijs en de maatschappelijke of welzijnssector bij elkaar.

Samenwerking is niet altijd een zegen. Soms zijn er al onduidelijkheden bij het verkrijgen van de opdracht. Soms zijn de verwachtingen van opdrachtgevers en deelnemers niet reëel; kunst heeft nu eenmaal geen oplossingen te bieden voor zakelijke problemen. De ervaring leert dat het behouden van een zekere afstand en het waarborgen van kwaliteit van essentieel belang is. *De Theaterstraat* was in staat de samenwerkingspartners positief te inspireren door de houding van de geëngageerde kunstenaars jegens de deelnemers.

8 Samenvattend

In dit hoofdstuk worden de belangrijkste bevindingen uit dit onderzoek samengevat en er wordt stilgestaan bij de drie dilemma's zoals die in de inleiding zijn weergegeven.

De termen

Het onderzoek had als doel inzicht te verschaffen in de manieren waarop de relatie tussen kunst en maatschappij (gemeenschap en de wijk) vorm krijgt in sociaal geëngageerde kunstprojecten. Hoofdstuk 3 schetst de vele manieren waarop geëngageerde kunst in verleden en heden tot uitdrukking is gekomen. De verschillen en veranderingen in intenties van de kunstenaars zijn zowel het gevolg van veranderingen in de kunst zelf als in de politieke en maatschappelijke constellaties door de tijd heen. Hierdoor is de vorm waarin sociaal geëngageerde kunst zich voordoet en -deed, verre van eenduidig. De kunstprojecten kunnen plaatsvinden in een museum, in de huiskamer, keuken of zelfs de slaapkamer van deelnemers of in buurthuizen en op straten en pleinen. Ze kunnen zich beperken tot kleine groepen of er kunnen honderden mensen bij betrokken zijn. Soms is de gemeenschap helder omlind, andere keren is de relatie tussen de betrokkenen minder duidelijk.

De veelvormigheid van de geëngageerde kunstpraktijk heeft tot verwarring geleid; zo spreekt de een over (nieuw) engagement in de kunst, een ander over ontmoetingskunst en een derde over community arts. Al deze kunstpraktijken kunnen echter beter begrepen worden als verschillende vormen van sociaal geëngageerde kunst.

Ontwikkelingen

Om de hedendaagse culturele conditie van de sociaal geëngageerde kunst te kunnen beschouwen moet de lijn van vormingskunst of sociale sculptuur uit de jaren zestig en zeventig worden doorgetrokken naar Bourriauds relationele esthetiek of Hagoorts ontmoetingskunst in de jaren negentig en naar de kunstpraktijken die nu gemeenschapskunst of community arts worden genoemd. Ook wanneer hedendaagse kunstenaars zich met hun werk in de traditie van deze vormen van kunst uit de jaren zestig en zeventig plaatsen, hebben zij er tegelijkertijd afstand van genomen en er een eigen wending aan gegeven.

De ontwikkelingen in de sociaal geëngageerde kunst lijken steeds sneller te gaan als gevolg van de lokale en mondiale politieke ontwikkelingen, zoals de politieke verrechtsing, de strijd tegen het terrorisme en de moord op Van Gogh, die tot een verruwing in omgangsvormen hebben geleid en die de in Nederland wonende moslims opnieuw in een achterstandspositie zetten.

In hoofdstuk 4 is het inzicht in deze ontwikkelingen aangevuld met de impuls die er aan de sociaal geëngageerde kunstpraktijk is gegeven door de beleidsagenda's met als doel sociale cohesie, cultuurbereik of cultuurparticipatie, het tegengaan van het afkalvende vereniging-

leven en de economisering van de cultuursector. Samen vormen deze ontwikkelingen de brede achtergrond waartegen de huidige sociaal geëngageerde kunstprojecten begrepen moeten worden.

Nieuwe relaties

De hedendaagse vorm van het huidige engagement uit zich in sociaal geëngageerde kunst diep in de wijken en daardoor verder van het gevestigde kunstencircuit dan voorheen. In de kunstprojecten is een relatief duidelijk omschreven gemeenschap actief betrokken bij het maken van kunst. De intentie daarbij is het zoeken naar minder vluchtige vormen van binding en gemeenschap.

Dit zoeken naar nieuwe relaties zijn uitingen van het 'zwaardere engagement' (Boomkens) of het 'kritisch pessimisme' (De Cauter) die na de eeuwwisseling in toenemende mate zichtbaar zijn geworden. De sociaal geëngageerde kunst in de jaren negentig bestond uit een zoeken naar vriendschap, liefde, intimiteit en verbondenheid. Maar die verbondenheid was vooral gericht op het gezamenlijk hebben van een aangename tijd.

Momenteel zijn er zwaardere thema's te onderscheiden in de sociaal geëngageerde kunst zoals maatschappelijke en culturele uitsluiting, armoede en economische uitbuiting of aan politiek en ideologisch geweld. Daarnaast speelt de belangrijke vraag naar de plaats van het individu in of ten opzichte van het collectief.

Bindingen

De actualiteit van dit zwaardere engagement is getoond aan de hand van verschillende voorbeelden. In de activiteiten van stichting InterArt of het 5ekwartier worden de verhoudingen tussen ik-ij-wij met jongeren en ouderen van verschillende culturele achtergronden en opleidingsniveaus onderzocht. Het merendeel van de projecten in dit onderzoek laten zien dat ze (ver)bindingen willen creëren tussen mensen met verschillende achtergronden en tussen bewoners en (lokale) instellingen.

In 78 procent van de projecten gaat het (ook) om maatschappelijke en culturele ontwikkeling (van de deelnemers), 46 procent van de geïnterviewden noemt (ook) expliciet het creëren van ontmoetingen, sociale cohesie of het stimuleren van culturele diversiteit en 34 procent wil (ook) een bijdrage leveren aan de verbetering van de wijk, leefomgeving of openbare ruimte waar de deelnemers zoveel tijd doorbrengen.

Kunstzinnig en maatschappelijk

Vanuit een kunsthistorisch perspectief bezien lijkt de hedendaagse hype aan kunstprojecten logisch te verklaren. Vanuit de kunsthistorische traditie en met de intenties van de kunst-

naars voor ogen blijkt dat kunstzinnige en maatschappelijke intenties probleemloos te verenigen zijn. De overloze en vaak moeizame discussie over de vraag of het kunst of welzijn betreft, lijkt dan ook overbodig.

Maar behalve vanuit een kunst(historisch) perspectief wordt er eveneens vanuit een probleemoplossend perspectief gedacht. Dit laatste gebeurt meestal als geëngageerde kunst, vooral in de vorm van wat nu vaak gemeenschapskunst of community arts wordt genoemd, op de culturele en politieke (beleids)agenda komt te staan.

Het denken vanuit het probleemoplossend perspectief geeft aanleiding tot instrumenteel denken en het meetbaar willen maken van de effecten van kunstprojecten op de deelnemers, wijk of samenleving. Deze twee sterk uiteenlopende perspectieven zijn moeilijk met elkaar te rijmen en resulteren in een gefragmenteerde benadering van de hedendaagse sociaal geëngageerde kunstpraktijk. Deze strookt niet met de kunstpraktijk van een grote groep hedendaagse geëngageerde kunstenaars voor wie kunst maken én maatschappij even belangrijke elementen van hun werk zijn. Vrijwel alle geïnterviewden – kunstenaars én vertegenwoordigers van instellingen en gemeenten – vinden dat de kunstzinnige en maatschappelijke intenties even belangrijk zijn.

Uit de interviews komt ook het beeld van een volledige integratie van autonoom en participatief werk in de kunstpraktijk naar voren. De vorm kan verschillen maar de vragen en intenties die in de verschillende soorten werk naar voren komen zijn grotendeels vergelijkbaar. Ook stellen kunstenaars vragen bij de gevestigde betekenis van autonomie, impliciet door hun geïntegreerde kunstpraktijk of expliciet door er regelmatig over te publiceren en te debatteren.

Fragmentatie is evenmin zichtbaar in de samenwerkingsverbanden: verbindingen worden gelegd tussen sectoren en de meeste samenwerkingsverbanden brengen dan ook kunstenaars of kunstinstellingen, onderwijsinstellingen en de maatschappelijke of welzijnssector samen.

Tweederangs status

Sociaal geëngageerde kunst krijgt een tweederangs positie toebedeeld in de kunstsector, want kunst mag in Nederland niet 'bevlekt' raken door sociale, maatschappelijke of politieke agenda's of een welzijnsideologie. Uit dit onderzoek blijkt een aantal redenen voor het ontstaan van de tweederangs status:

- Met de vraag om sociale cohesie te genereren of de positie van de deelnemers in de maatschappij te versterken, krijgt de sociaal geëngageerde kunst een agenda opgelegd die ze niet kan waarmaken. Kunst is tenslotte niet instrumenteel.
- Bovendien zit in de definities van sociaal geëngageerde kunst (gemeenschapskunst of

community arts), zoals ze door het beleid zijn opgesteld, de tegenstelling tussen kunst en welzijn al ingebakken. Door geëngageerde kunst te omschrijven als een combinatie van amateurkunsten en cultuureducatie wordt het losgekoppeld van zowel de bredere geëngageerde kunstpraktijk als van de reguliere scheppende kunstpraktijk.

Inzichten uit de literatuur vullen deze stellingname aan:

- Regelmatig zijn de sociaal geëngageerde kunstprojecten van 'esthetisch evangelisme' beschuldigd omdat ze de mentale transformatie van de deelnemers als sleutel zien van het verbeteren van hun positie in de gemeenschap en in de maatschappij (Hagoort 2005: 32).
- Sommige kunstenaars, die zich met bepaalde vormen van geëngageerde kunst bezighouden of -hielden, nemen nadrukkelijk afstand van de sociaal-maatschappelijke effecten die hun kunstpraktijk mogelijk hebben gehad (vergelijk Boonzajer Flaes 2001: 39).
- Ook veel kunstrecensenten zien vandaag de dag de maatschappelijke en participatieve kant als een probleem en 'ze gooien dergelijke kunstpraktijken al gauw op één grote hoop met dat alom vermaledijde vormingsgedoe van de jaren zestig en zeventig' (Van Erven, 2001b: 71). Sommige critici verdragen het nog net als het om kunstwerken met een vrijblijvend *feel-good* karakter gaat (Hagoort, 2005: 33).
- Weinig kunstcritici schrijven recensies over sociaal geëngageerde kunst, waardoor deze nooit tot het kunstdomein worden gerekend. Dit komt ondermeer doordat een groot deel van dergelijke projecten en voorstellingen buiten de schijnwerpers van de centrale culturele podia blijven. De recensenten, beleidsmakers en subsidieverstrekters uit de kunstwereld gaan nauwelijks naar voorstellingen of repetities in buurthuizen in achterstandswijken en onderschatten de in deze wijken wonende autochtonen en allochtonen in cultureel en intellectueel opzicht (Van Erven 2001b: 72).
- Pontzen stelt dat musea het aankoopbeleid als hun kerntaak zien en een haast religieuze waarde aan de collectie toeschrijven. De museumwereld zou te veel vasthouden aan de gedachte dat cultuur blijvende voorwerpen nodig heeft, als icoon van eeuwige schoonheid. Zonder tastbaar eindproduct is het geen kunst en daaronder heeft geëngageerde kunst te lijden, want in 'de meeste gevallen blijft er van hun werk niet veel meer over dan een paar slordig opgenomen video's of een rolletje schimmige foto's; documentatiemateriaal dat weliswaar een indicatie geeft van wat er is gebeurd, maar wat je onmogelijk een volwaardig kunstwerk kun noemen' (Pontzen 2000: 88).

Maar community art heeft net als elke andere culturele praktijk zijn eigen esthetiek (Hawkins in Van Erven 2001a: 252) en moet daarom niet beoordeeld worden op basis van criteria die deze praktijk vreemd zijn. Kieboom & Smit (1997: 15) voegen daar aan toe: 'Het heeft geen zin kritiek te leveren op theatermakers die anders denken en andere keuzen

maken, behalve als het resultaat van hun werk hun intentie niet uitdraagt.' Dat komt dicht bij Hagoorts idee dat het oordelen meer in het teken moet staan van het zoeken naar kwaliteit dan naar het meten ervan (2005: 73,74). Niet alleen de kunstenaar maar ook de beoordeelaar zou een 'strevende houding' moeten aannemen en moeten zoeken naar kwaliteit in de vormgeving van de goede intenties.

Kunst, creativiteit en mensen

Sociaal geëngageerde kunstenaars zetten impliciete en expliciete kanttekeningen bij de gevestigde invulling van het concept autonomie. Daarnaast is hun 'strevende houding', waarin de goede bedoelingen voortdurend in ontwikkeling zijn en in het teken staan van een zoektocht naar andere, alternatieve, nog onvermoede voorstellingen van het goede leven (Hagoort 2000), opvallend en kenmerkend. Deze houding is verbonden met de manier waarop de geëngageerde kunstenaars de wereld om hen heen bezien. Zij draaien de wereld niet hun rug toe, maar zoeken de wereld actief op met al zijn problemen en oneffenheden en zien schoonheid in het alledaagse of onvolmaakte. Ze zien de kracht en creativiteit van mensen en hoe zij een potentiële bijdrage aan de (lokale) maatschappij kunnen leveren. Tegelijkertijd nemen ze gelijkwaardigheid als uitgangspunt voor de interacties tussen maker en publiek. Hierdoor wordt ook de meerstemmigheid, die Pinxten bepleitte, tot uitdrukking gebracht: het loslaten van het denken in maatschappelijke en culturele achterstand en het geloof dat er een dominante cultuur is waar iedereen aan mee moet doen. Eveneens interessant is de vertaling van de houding en kijk van sociaal geëngageerde kunstenaars in een praktische veelzijdigheid: het combineren van verschillende intenties en verschillende perspectieven, de multidisciplinariteit in kunstvormen, de diverse uitingsvormen en methodieken, en het onderhandelen met verschillende instanties enzovoorts. Uit dit onderzoek is af te leiden dat tenminste een ding van essentieel belang is in de strevende houding en het zoeken naar kwaliteit: de veelzijdigheid moet serieus genomen worden. Zeker ook waar het de artistieke, sociale en maatschappelijke elementen betreft; dat zijn immers juist de onderscheidende kenmerken van deze kunstpraktijk.

Literatuur

- Abbing, Hans** (2004) The autonomous artist still rules the world of culture. In: Ingrid Janssen (ed.) *A Portrait of the Artist in 2015. Artists Careers and Higher Arts Education in Europe*. Amsterdam, Boekmanstudies.
- Abbing, Hans** (2005) Leven op de rand. Over subsidies, inkomens en aantallen kunstenaars. www.xs4all.nl/~abbing/
- Beuys, Joseph** (2004) *What is art? Conversation with Joseph Beuys*. Forest Row: Clairview.
- BNG/Kunstgebouw** (2005) *Verslag van het congres Kunst, Cultuur & Gemeenschap*. Ede, 22 september 2005. Den Haag: BNG.
- Boomgaard, Jeroen** (2003) Het podium van de betrokkenheid. In: *Reflect #01. Nieuw engagement in architectuur, kunst en vormgeving*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Boomkens, René** (2003) Engagement na de vooruitgang. In: *Reflect #01. Nieuw engagement in architectuur, kunst en vormgeving*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Boonzajer Flaes, Rob** (2001: 39) Lezing Wijktheater en de politiek, 22 maart 2001. In: RWT. *Internationaal Wijktheaterfestival 2001. Een uitgebreid verslag*. Rotterdam: Rotterdams Wijktheater.
- Bouman, Ole** (2003) Het onzichtbare in de architectuur. In: *Reflect #01. Nieuw engagement in architectuur, kunst en vormgeving*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Bourriaud, Nicolas** (2002) *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel
- Brinkhuis, Martine** (2006) Overeenkomsten in een wereld van verschillen. In: *Underground Theory 2006*, pp.13-19.
- De Cauter, Lieven** (2003) Voorbij het verdriet van de tijdgeest. Kritisch pessimisme versus globale paniek. In: *Reflect #01. Nieuw engagement in architectuur, kunst en vormgeving*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Discussienota** (1983) *Een toekomstig beleid t.a.v. beeldende kunst, vormgeving en bouwkunst uitgaande van de huidige beschikbare middelen*. Den Haag: Ministerie WVC.
- Erven, Eugene van** (2001a) *Community theater. Global perspectives*. London & New York: Routledge.
- Erven, Eugene van** (2001b) Lezing Wijktheater en de kunst, 23 maart 2001. In: RWT. *Internationaal Wijktheaterfestival 2001. Een uitgebreid verslag*. Rotterdam: Rotterdams Wijktheater.

Extra (2004) Kunstenaar bedreigd! In: *Extra! Het onafhankelijke blad voor onderzoek en analyse van de Nederlandse media*. Nummer 26, februari 2004.

(via www.extra-media.nl/nummer26/index.html?Wat%20niet%20mocht.html).

Franke, Simon & Evert Verhagen (eds.) (2005) *Creativiteit en de stad. Hoe de creatieve economie de stad verandert*. Rotterdam: NAI Uitgevers.

Gelder, Henk van (2006) De soap als maatschappelijk voorbeeld. In: *NRC Handelsblad* 10 juni 2006, p.62.

Hagoort, Erik (2005) *Goede Bedoelingen: Over het beoordelen van ontmoetingskunst*. Essay 001, Fonds voor beeldende kunst, vormgeving en bouwkunst.

Hellebrand, Anke (2006) PowerGame, multidisciplinaire theaterworkshops voor jongeren. In: *Underground Theory* 2006, pp.71-73.

Hildebrand, Wil (2001) Lezing wijktheater en de geschiedenis, 23 maart 2001. In: RWT. *Internationaal Wijktheaterfestival 2001. Een uitgebreid verslag*. Rotterdam: Rotterdams Wijktheater.

Kamp, Max van der & Dorine Ottevanger (2003) Cultuureducatie en sociale cohesie. Een verkennend onderzoek. In: *Cultuur en Educatie* nr. 6. Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.

Kloek, Joost & Wijnand Mijnhardt (2001) *Blauwdrukken voor een samenleving*. Den Haag: Sdu Uitgevers.

Koning, Georgette (2006) Prijs voor politiek getinte mode. In: *NRC Handelsblad*, 28 juli 2006, p.6 Kunst.

Kos, Marije (2006) Community arts, ben ik  in beeld. In: *BBK Krant* nr. 274, 25 april 2006, pp. 14-16.

Kunstgebouw (2005) *Gemeenschapskunst in Zuid-Holland*. Rijswijk: Kunstgebouw.

OCW (2002) *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag: Ministerie OC&W.

OCW (2005) *Ons creatieve vermogen*, brief Cultuur en Economie. 14 oktober 2005.

Oosterbaan, Warna (1990) *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag: Gary Schwartz/SDU.

Pontzen, Rutger (2000) *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*. Rotterdam: NAI Uitgevers.

Raad voor Cultuur (2003) *Vooradvies 2005-2008. Sectoradvies Amateurkunst*. Den Haag: Raad voor Cultuur.

RWT (2001) *Internationaal Wijktheaterfestival 2001. Een uitgebreid verslag*. Rotterdam: Rotterdams Wijktheater.

RWT (2003) *Internationaal Wijktheaterfestival 2003. Een uitgebreid verslag*. Rotterdam: Rotterdams Wijktheater.

Schoorisse, Evy van (2005) *Community arts: (Hoe) Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?* Brussel: Wetenschapswinkel.

SCP (2004) *Sociaal Cultureel Rapport 2004*. Hoofdstuk 12: Vrijtijdsbesteding. Den Haag: SCP.

Smidthuijsen, Cas (2005) Tijd voor radicale cultuurpolitiek? pp.17-36 in: Frans Becker en Wim van Henneker (eds.) *WBS Jaarboek 2005. Cultuurpolitiek*. Amsterdam: Mets & Schilt en Wiardi Beckman Stichting.

De Swaan, Abram (2003) *Niet bij kunst alleen. Over amateurs in de beeldende kunst*. Essay in opdracht van SBA.

Trienekens, Sandra (1999) Kunst, cultuur en allochtonen. In: *Vrijetijd Studies*, 17(4), pp. 47-61

Trienekens, Sandra (2004a) *Respect! Urban culture, community arts en sociale cohesie*. Rotterdam: SKVR/KOA.

Trienekens, Sandra (2004b) *Urban paradoxes: lived citizenship and the location of diversity in the arts*. ISBN: 978-90-810511-1-8

Trienekens, Sandra (2006a) Burgerschap: Conflict, kunst en dramaturgie. In: *Underground Theory*, 2006, pp.41-51.

Trienekens, Sandra (2006b) *[u bevindt zich hier]: een studie naar het gemeenschapsproject [u bevindt zich hier]*. Januari 2006. Utrecht: Springdance.

Twaalfhoven, Merlijn (2005) Popkunst. Hoe pop de kunst gaat redden. In: *ArtEZ lectoraten*. Arnhem: ArtEZ.

Virno, Paolo (2004) *Grammar of the Multitude*. New York: Semiotexte.

Webster, Mark & Ben Buglass (2005) *Finding voices, Making choices. Creativity for social change*. Nottingham: Educational Heretics Press.

Verschenen in Cultuur + Educatie

- 1 *De moede muze. Opstellen voor Wim Knulst.* Gebundelde bijdragen aan het symposium De Moede Muze bij het afscheid van dr. W.P. Knulst als bijzonder hoogleraar Kunsteducatie en Cultuurparticipatie.
- 2 *Momentopname 2000 CKV1-Volgproject.* Eerste publicatie over het meerjarig onderzoek naar de ontwikkeling en evaluatie van het vak CKV1 in het voortgezet onderwijs.
- 3 *Momentopname 2001 CKV1-Volgproject.* Tweede publicatie over het meerjarig onderzoek naar de ontwikkeling en evaluatie van het vak CKV1 in het voortgezet onderwijs.
- 4 *Een kwarteeuw onderzoek naar kunst- en cultuureducatie in Nederland.* Inventarisatie en analyse van sinds de verschijning van *Kunstzinnige vorming in Nederland* (1973) verricht sociaal-wetenschappelijk en historisch onderzoek naar kunst- en cultuureducatie en haar afzonderlijke disciplines.
- 5 *Contrast in cultuurbereik. Een onderzoek naar vijf gemeentelijke beleidsplannen Culturele Diversiteit.* Casestudies en vergelijking van het beleid Culturele Diversiteit, onderdeel van het Actieplan Cultuurbereik (2001-2004), van de gemeenten Den Haag, Eindhoven, Groningen, Rotterdam en Almere.
- 6 *Cultuureducatie en sociale cohesie. Een verkennend onderzoek.* Hoe kan cultuureducatie op conceptueel niveau een specifieke bijdrage leveren aan sociale cohesie? Indicaties over de resultaten van onderzochte 'goede praktijken' zijn hoopgevend.
- 7 *Jaren van onderscheid. Trends in cultuurdeelname in Nederland.* Bundel met herziene bijdragen aan de studiedag 'Jaren van onderscheid' bij het afscheid van Harry Ganzeboom als hoogleraar Sociologie aan de Universiteit Utrecht en de onderzoekschool ICS (Interuniversitair Centrum voor Sociologie).
- 8 *Momentopnames CKV1. Eindrapportage CKV1-Volgproject.* Eindrapportage van het meerjarig onderzoek naar de ontwikkeling en werking van het vak Culturele en Kunstzinnige Vorming 1 (CKV1) in het voortgezet onderwijs.
- 9 *Harde noten. Muziekeducatie in wereldperspectief.* Een pleidooi voor een dynamisch model om uiteenlopende situaties waar muziek wordt (aan)geleerd te beschrijven vanuit een cultureel divers perspectief.
- 10 *Kunst- en leesdossiers. Gebruik en beoordeling in het onderwijs.* Vier uitgebreide artikelen over de gebruiksmogelijkheden en de (beoordelings)problemen van portfolio's in kunstvakken en literatuuronderwijs. Met theoretische achtergronden en ervaringsgegevens.
- 11 *Beroep: docent kunstvakken. Competenties en kwalificaties in theorie en praktijk.* Om de kwaliteit en doelmatigheid van het kunstvakonderwijs te verhogen zijn beroepsprofielen, opleidingsprofielen en competentiegerichte opleidingskwalificaties opgesteld. Het gaat daarbij steeds om de vraag: wat maakt een docent in een kunstvak een goede docent? Wat moet hij kennen en kunnen en waarom? In drie forse bijdragen wordt naar antwoorden gezocht.
- 12 *Erfgoededucatie in onderwijsleersituaties.* Wat is erfgoededucatie of wat zou zij moeten zijn? Welke inhoud wordt er in onderwijsleersituaties aan gegeven? Hoe verhoudt erfgoededucatie zich tot kunst- en cultuureducatie? In het hoofdartikel poneert Paul Holthuis stellingen waarop tien deskundigen uit de erfgoed-, kunst- en onderwijssector reageren.
- 13 *Canon en kunstvakken. Vergelijkend onderzoek eindexamenopgaven muziek en beeldende kunsten in vier Europese landen.* Hoe staat het met de culturele canon bij de kunstvakken in het voortgezet onderwijs? Dat is de vraag die centraal staat in het onderzoek van Ton Bevers. Hij vergeleek de inhoud van de eindexamens muziek en beeldende kunsten in het voortgezet onderwijs in vier Europese landen tussen 1990 en 2004.
- 14 *Ontwikkelingsstadia in het leren van kunst, literatuur en muziek.* In de jaren tachtig is veel onderzoek gedaan naar ontwikkelingsstadia in leren (literair) lezen, zien en luisteren, en het zelf produceren van beeldende kunst, literatuur en muziek. De resultaten van dit onderzoek werden gebruikt in het onderwijs. Gelden deze theorieën over ontwikkelingsstadia nog steeds en zijn ze relevant? Wat is de invloed van deze modellen op de onderwijspraktijk? Wat zijn de overeenkomsten en de verschillen tussen de kunstdisciplines en tussen productieve en receptieve vaardigheden? Dit is een bundeling van de lezingen over dit onderwerp op de studiedag Steeds mooier? in december 2004, georganiseerd door Cultuurnetwerk Nederland en Stichting Lezen.
- 15 *De beeldcultuur van kinderen. Internationale kinderkunst na het modernisme* Drie decennia na de eerste postmodernistische kritiek op denkbeelden over kinderkunst doet de noodzaak zich voor om een nieuw scenario op te stellen op basis van nieuwe inzichten. Op de conferentie Visual Culture of Childhood: Child Art after Modernism van Pennsylvania State University (VS) over de beeldcultuur van kinderen werd een gevarieerde kijk gegeven op de nieuwe inzichten door kunstpedagogen. Dit is een bundeling van zes lezingen en twee inleidingen op deze conferentie.

16 *Onderzoeken naar cultuureducatie in het primair onderwijs*

Een selectie van recent empirisch onderzoek in het primair onderwijs, aangevuld met een vergelijkend overzicht van onderzoek in de afgelopen vijf jaar. Heel verschillende onderzoeken staan in dit nummer naast elkaar: toegepast naast fundamenteel onderzoek, kwantitatief naast kwalitatief onderzoek en beschrijvend naast verklarend onderzoek. De onderzoeksthema's lopen uiteen van de scenario's cultuureducatie en de implementatie van cultuureducatie tot docentgedrag en leereffecten bij leerlingen.