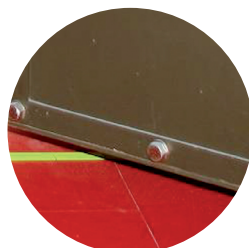
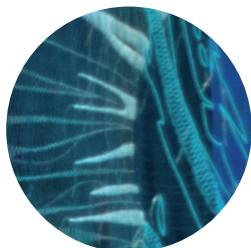


over  
**TUSSENTIJD**  
en  
**MOBILISATIE**

HET PROFIEL VAN DE GEËNGAGEERDE BEELDEND KUNSTENAAR DIE WERKT MET ACTIEVE INBRENG VAN PUBLIEK





over TUSSENTIJD en MOBILISATIE



*'[...] art is a tool in the process of communication that makes visible and enhances cultural production. This cultural production is the sum of all activities people use to express their identity while coming to terms with their social, political and cultural space' (Jeanne van Heeswijk, 2007: 99).*

Master Thesis  
Kunst- en Cultuurwetenschappen  
Erasmus Universiteit Rotterdam

Mieke Klaver 336121

Begeleidend docent: Prof. Dr. Ton Bevers  
Tweede lezer: Prof. Dr. Marlite Halbertsma  
Augustus 2011

INLEIDING	9
<b>DEEL 1</b>	<b>13</b>
<b>HOOFDSTUK 1</b>	<b>15</b>
<b>KUNSTWERELDEN WIE ZIJN DE SPELERS EN WAT ZIJN DE REGELS?</b>	
DE KUNSTWERELD ALS NETWERK	15
HOWARD BECKER: ART WORLDS	15
PIERRE BOURDIEU: STRIJD OM KAPITAAL	17
HET SPEL EN DE KNIKKERS	19
GATEKEEPERS	21
HOE SPELREGELS KUNNEN WORDEN VERANDERD	22
CULTUURBELEID, DE OVERHEID ALS SPONSOR EN SCHEIDSRECHTER	25
ACCENTEN ALS SPELSTRATEGIE	27
MARKTSTRATEGIE	29
SAMENVATTENDE CONCLUSIE	30
<b>HOOFDSTUK 2</b>	<b>33</b>
<b>ENGAGEMENT IN DE WERELD VAN DE BEELDENDE KUNST</b>	
ZOEKEN NAAR SPEELRUIMTE, ONTWIKKELING VAN DE GEËNGAGEERDE KUNSTWERELD	33
SPEELRUIMTE ZOEKEN BUITEN DE GEVESTIGDE INSTITUTIES	38
DE KUNST VAN HET ONTMOETEN	41
URBAN CURATORS	41
COMMUNITY ART	43
SPELSTRATEGIE	45
MAG COMMUNITY ART MEESPELEN IN DE AUTONOME KUNSTWERELD?	46
OP ZOEK NAAR CRITERIA	49
SAMENVATTENDE CONCLUSIE	51
<b>HOOFDSTUK 3</b>	<b>53</b>
<b>BEELDEND KUNSTENAARS</b>	
KUNSTENAARS IN NEDERLAND	53
EEN CULTURELE INFRASTRUCTUUR VOOR DE BEELDENDE KUNST	54
HET MONDRIAAN FONDS	57
STEUN VOOR INDIVIDUELE KUNSTENAARS	59
SAMENVATTENDE CONCLUSIE	60

<b>DEEL 2</b>	63
<b>HOOFDSTUK 4</b>	65
<b>METHODOLOGIE</b>	
VAN GEDACHTE-EXPERIMENT TOT TYPOLOGIE	66
HET ONDERZOEK	70
<b>HOOFDSTUK 5</b>	73
<b>IN GESPREK MET DE KUNSTENAARS</b>	
ALGEMEEN	73
POSITIE EN REPUTATIE	82
HET PRODUCTIE EN CREATIEPROCES	94
METHODEN	102
DISTRIBUTIE	120
TOEKOMST	125
<b>HOOFDSTUK 6</b>	129
<b>CONCLUSIE EN DISCUSSIE</b>	
CONCLUSIE	129
DISCUSSIE	134
<b>TOT SLOT</b>	136
<b>BRONNEN</b>	137
LITERATUUR	137
INTERNET	140
<b>BIJLAGEN</b>	143
BIJLAGE 1 GELDSTROMEN	A
BIJLAGE 2 INITIATIEFNEMERS COMMUNITY ART PROJECTEN	B





Als docent bij de opleiding Culturele en Maatschappelijke Vorming (CMV) ben ik geïnteresseerd in de wereld van Kunst en Cultuur. Aan de ene kant gaat daarbij om instrumentele doelen, waarbij kunst wordt gebruikt om op speelse en creatieve wijze sociale of emancipatorische processen op gang te brengen. Aan de andere kant gaat het ook om Kunst voor de Kunst; het ontwerpen van educatieve programma's die mensen verbinden aan uiteenlopende vormen van kunst in de samenleving. En daarmee het vergroten van de cultuurparticipatie van groepen die nog niet zoveel 'hebben' met kunst.

De afgelopen jaren was ik betrokken bij een onderwijsprogramma met als thema Community Art<sup>1</sup>. Deze minor, met als titel Kunst in de Samenleving, wordt in november voor de vierde keer uitgevoerd. In Community Art zijn sociale en artistieke doelstellingen met elkaar verenigd, daarom werken de studenten van de opleiding CMV samen met studenten autonome vormgeving van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten. Elke studentengroep legt een eigen accent, voor de KABK studenten is er aandacht voor de ontwikkeling van artistieke competenties in Community Art. Voor de CMV studenten ligt het accent op agogische en organisatorische competenties. Zo maken de studenten kennis met elkaars werkgebied en leren zij hoe ze elkaar kunnen aanvullen en versterken.

In het kader van de minor was er afgelopen drie jaar regelmatig contact met instellingen uit de autonome kunstwereld. De studenten gingen op excursie naar STROOM, de Vrije Academie en Community Art projecten. Kunstenaars verzorgden gastcolleges. Toen we drie jaar geleden met de minor startten, vond ik het opmerkelijk dat binnen de kunstwereld het fenomeen Community Art omstreden en discutabel was. Community Art werd genegeerd of in ieder geval met argwaan bekeken, de doelen zouden te instrumenteel zijn en de producten amateuristisch en onvoldoende artistiek. De term 'Community Art' werd met moeite uitgesproken, liever werden begrippen als *relational aesthetics* of *sociale kunst* gebruikt. Het laatste jaar zag ik hierin een verandering: de mensen vanuit autonome kunstwereld leken enthousiaster te worden. De minor kreeg een vaste plaats in de KABK en verschillende kunstinstellingen vroegen belangstellend naar de volgende groep studenten voor een gastcollege, excursie of rondleiding. Ik zag ook een groeiend aantal publicaties verschijnen, er waren congressen en symposia waar Community Art bediscussieerd werd.

De kunstenaars die ik in het kader van de minor ontmoette werken met passie aan hun projecten. Zij brengen de belevingswereld van, vaak nieuwe, publieksgroepen in beeld. In samenwerking met mensen die vanuit zichzelf niet zo snel met autonome kunstvormen in aanraking komen. De kunstenaars benoemen hun werk

<sup>1</sup> HOEWEL DEZE TERM BINNEN DE KUNSTWERELD DISCUTABEL IS, GEBRUIK IK HEM WEL VOOR MIJN THESIS. ANDERE BENAMINGEN ZIJN: GEMEENSCHAPSKUNST, SOCIAAL ARTISTIEKE PROJECTEN EN ONTMOETINGSKUNST.

soms als Community Art, maar tonen vaak ook enige gereserveerdheid om het werk zo aan te duiden.

In 2009 begon ik aan mijn masterstudie Sociologie van Kunst en Cultuur aan de Erasmus Universiteit. Ik leerde over dualiteit in kunstwerelden en de strijd die veranderingen met zich meebracht. Ik herkende vergelijkbare processen in mijn eigen werkpraktijk. In de loop van de studie werd me ook duidelijk dat theorievorming belangrijk is voor vormen van kunst die zich willen positioneren in de kunstwereld. Er is nog weinig onderzoek gedaan naar kunstenaars die Community Art maken, daarom vond ik het interessant om dit tot onderwerp van mijn thesis te maken en daarmee een theoretische bijdrage te leveren aan deze vorm van kunst. De rol van beeldende kunst blijft in de publicaties over Community Art wat onderbelicht, dat maakte dat ik mij richtte op deze kunstdiscipline. Met het kunstintrinsieke gedeelte van Community Art als invalshoek, heb ik onderzocht wat de kunstenaars beweegt en inspireert en welke randvoorwaarden zij nodig hebben om het werk tot uitvoering te brengen.

Dit bracht mij tot de volgende vraagstelling:

*Wat is het profiel van de geëngageerde beeldend kunstenaar die het publiek actief stimuleert een inbreng te hebben in zijn kunstwerken?*

De thesis bestaat uit drie onderdelen:

- Deel 1: Een theoretisch kader dat wordt gevormd door de eerste drie hoofdstukken.
- Deel 2: Het onderzoek in de vorm van de analyse van negen interviews.
- Een magazine als extra bijlage met daarin een samenvatting van de interviews en beeldmateriaal van de betrokken kunstenaars.

### **DEEL 1: DE INSTITUTIONELE CONTEXT**

Deel 1 van mijn onderzoek bestaat uit een sociologisch theoretisch kader. Ik kijk naar de institutionele en historische context van de hedendaagse kunstwereld en de relatie met het cultuurbeleid. Daarna zal ik verder ingaan op wat onder geëngageerde kunst wordt verstaan en het fenomeen van sociaal artistieke projecten, ook wel Community Art genoemd.

Voor deel 1 heb ik de volgende deelvragen geformuleerd:

- Hoe is de institutionele context van hedendaagse kunst te typeren?
- Welke historische ontwikkelingen binnen de kunstwereld hebben geleid tot het

ontstaan van geëngageerde kunstwerelden en vormen van kunst als Community Art?

- Welke praktijken en conventies zijn er binnen Community Art te onderscheiden als het gaat om productie – distributie – receptie?

## DEEL 2: KOMEN TOT EEN TYPOLOGIE

In het tweede deel probeer ik te komen tot een actuele typologie van geëngageerde beeldend kunstenaars die werken met actieve inbreng van publieksgroepen. Ik richt me op professionele beeldend kunstenaars en kijk onder andere naar opleiding, het verloop van de carrière, de eigen intrinsieke motivatie en de rol die zij spelen of willen spelen in de kunstwereld. Ook besteed ik aandacht aan de samenwerkingspartners die voor de productie en distributie van hun kunst van belang zijn. Ik maak gebruik van de volgende deelvragen:

- Welke carrièrepatronen zijn er te onderscheiden bij kunstenaars die werken met publieksgroepen?
- Waar halen deze kunstenaars hun motivatie en inspiratie uit?
- Hoe positioneren deze kunstenaars zichzelf in de kunstwereld?
- Met welke professionele partners werken deze kunstenaars samen?
- Waar en voor wie is het werk zichtbaar?

## METHODOLOGISCHE AANPAK

In het literatuuronderzoek bekijk ik de onderzoeksvraag vanuit een theoretisch kader en leg ik de basis voor het praktijkonderzoek. Op basis van het literatuuronderzoek heb ik onderwerpen bepaald en van daaruit twee actuele ideaaltypen geconstrueerd die in het praktijkonderzoek aan de orde moeten komen. Het praktijkonderzoek is een kwalitatief onderzoek in de vorm van negen halfgestructureerde interviews van ruim een uur waarin ik mijn ideaaltypen toets aan de werkelijkheid. Daarbij heb ik de geïnterviewden zoveel mogelijk hun eigen verhaal laten vertellen. Met als doel om vanuit een typologische constructie de onderzochte praktijken, motieven, patronen, verschillen en overeenkomsten te beschrijven en te begrijpen.

## HOOFDSTUKINDELING

Deel 1 begint met een schets van de wereld van de kunsten vanuit een sociologisch perspectief in *hoofdstuk een*. Ik neem daarvoor als uitgangspunt de wisselwerking tussen betrokkenen (kunstenaars – kunstbemiddelaars – publiek) bij productie, distributie en receptie. Vervolgens ga ik in op de dynamiek van veranderende kunst-

werelden en de begrippen positie en reputatie, waarmee de kunstenaar met zijn of haar praktijk in een breder sociaal netwerk van de kunstwereld wordt geplaatst. Ik sluit het hoofdstuk af met de beleidsmatige context van het Nederlandse cultuurbeleid.

In *hoofdstuk twee* volgt een kort overzicht van een aantal historische ontwikkelingen in de geëngageerde kunstwereld die hebben geleid tot kunstpraktijken waarvan Community Art een onderdeel is. Het hoofdstuk eindigt met een korte beschouwing over de positionering van Community Art in de actuele kunstwereld.

*Hoofdstuk drie* geeft een beeld van de actuele situatie met betrekking tot kunstenaars in Nederland. Vervolgens beschrijf ik de culturele infrastructuur die van belang is voor kunstenaars op institutioneel en individueel niveau.

Deel 2 start met *hoofdstuk vier* waarin ik mijn methodologische aanpak verantwoord. Ik construeer een typologische beschrijving van twee typen geëngageerde kunstenaars die met actieve publieksinbreng werken en baseer hierop de onderwerpen die ik gebruik voor de interviews.

In *hoofdstuk vijf* wordt de typenconstructie geconfronteerd met de opvattingen, ervaringen en werkwijzen van de negen geselecteerde kunstenaars met wie uitvoerig is gesproken.

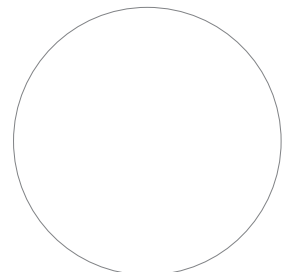
In *hoofdstuk zes* kom ik tot een conclusie met een aantal discussiepunten.

Het *magazine* is toegevoegd als extra bijlage: alle gesprekken die ik had met de betrokken kunstenaars waren boeiend en informatief. Een verdere detaillering zou te ver voeren voor deze thesis. Om deze informatie toch beschikbaar te maken, heb ik besloten de interviews te verwerken tot een magazine. Met dit magazine wil ik de kunstenaars inzicht geven in elkaars motivatie, werkwijze en werkpraktijk. Daarnaast vind ik het interessant en zinvol om zo een bijdrage te leveren aan de dynamische kunstwereld van Community Art.

# DEEL 1

BEVERS (1993) OMSCHRIJFT  
HET SOCIOLOGISCHE BEGRIP  
WERELD' ALS VOLGT: "EEN MIN  
MEER ZELFSTANDIG TERREIN  
HET MAATSCHAPPELIJ

VE WAARVAN ZIJ SA  
ZKEN EN CONCURREREN IN  
AL VAN NETWERKEN"(BEVERS,  
1993:9).





*'Wie produceert de waarde van een kunstwerk nu in feite, de schilder of de handelaar, de schrijver of de uitgever of de theaterdirecteur?' (Bourdieu, 1989: 249).*

## KUNSTWERELDEN WIE ZIJN DE SPELERS EN WAT ZIJN DE REGELS?

Dit hoofdstuk begint met een schets van de wereld<sup>1</sup> van de kunsten vanuit een sociologisch perspectief. Ik neem daarvoor als uitgangspunt de wisselwerking tussen betrokkenen (kunstenaars – kunstbemiddelaars – publiek) bij productie, distributie en receptie. Vervolgens ga ik in op de dynamiek van veranderende kunstwerelden. Tot slot leg ik een relatie met de beleidsmatige context van het Nederlandse cultuurbeleid.

### DE KUNSTWERELD ALS NETWERK

Kunst is een collectieve activiteit van een netwerk van mensen die kunst produceren, distribueren en consumeren. De kunstsociologie bestudeert hoe mensen binnen de sociale werkelijkheid, in groepen of in interactie met elkaar iets creëren wat in die wereld kunst wordt genoemd. Een belangrijke bijdrage aan deze sociologische benadering van kunst- en cultuurproductie leverden Howard Becker en Pierre Bourdieu met hun onderzoek naar kunstwerelden en -velden vanuit een institutionele theorie, waarin de productie, distributie en receptie van kunst als onderdeel van sociaal- economische netwerken wordt beschreven. Een organisatorische basis is noodzakelijk voor het behoud en de bescherming van de kunstwerken die worden geproduceerd. Binnen de kunstwereld zijn de artistieke velden continu in verandering; nieuwe genres komen en gaan en verschillende actoren vechten voor behoud of vernieuwing. In de komende paragraaf besteed ik uitgebreid aandacht aan de benaderingswijze van Becker en Bourdieu omdat dit een goede theoretische basis is voor mijn onderzoek.

### HOWARD BECKER: ART WORLDS

In zijn boek *Art Worlds* (Becker, 1982) introduceert Howard Becker het begrip kunstwereld, dat hij als volgt definieert: 'Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artefacts'(Becker, 1982: 34). Een kunstwerk of kunstenaar staat nooit op zichzelf maar is onderdeel van een dynamisch netwerk van verschillende partijen. Deze collectieve samenwerking en uitwisseling van geschreven en ongeschreven regels en patronen vormen een kunstwereld waarin kunstuitingen tot stand komen. Zelfs de meest individuele en autonome kunstenaar is afhankelijk van dit netwerk. Kunstwerelden bestaan uit

<sup>1</sup> BEVERS (1993) OMSCHRIJFT HET SOCIOLOGISCHE BEGRIIP 'WERELD' ALS VOLGT: 'EEN MIN OF MEER ZELFSTANDIG TERREIN VAN HET MAATSCHAPPELIJK LEVEN, WAARIN MENSEN WERKZAAM ZIJN MET MIN OF MEER GEDEELDE EXPERTISE, DOELSTELLINGEN, OPVATTINGEN EN BELANGEN, WIER ACTIVITEITEN GERICHT ZIJN OP DE PRODUCTIE EN DISTRIBUTIE VAN BEPAALDE PRODUCTEN EN DIENSTEN TEN BEHOEVE WAARVAN ZIJ SAMENWERKEN EN CONCURREREN IN TAL VAN NETWERKEN'(BEVERS, 1993:9).

individuele personen (uitvoerende kunstenaars, producenten, werknemers in culturele organisaties, bemiddelaars, critici, publiek) en instituties (zoals kunstvakopleidingen centra voor kunstzinnige vorming, private en publieke financiers, wettelijke bepalingen en overheidsregels, conventies en tradities). Het kan gaan om een uitgebreid netwerk met een divers en complex aantal activiteiten waar veel mensen met verschillende rollen en deskundigheid bij betrokken zijn, bijvoorbeeld een theater- of filmproductie. Het kan ook gaan om kleinschalige netwerken zoals een kleine galerie of schildercursus of een schrijver die met een vormgever tot een uitgave komt of een Community Art project waarin een kunstenaar een grote groep wijkbewoners mobiliseert om samen een kunstwerk te creëren. De verschillende kunstwerelden zijn te vinden binnen de gevestigde kunsten en in de populaire cultuur en variëren van professionele kunst tot amateurkunst en de wereld van kunstkeners en niet-ingewijden.

Bij zijn verklaring van de totstandkoming van kunstwerken onderscheidt Becker de keten van productie – distributie – consumptie. Tijdens de productie van een kunstwerk speelt in eerste instantie het idee en drang tot expressie van de kunstenaar een rol, maar zonder distributie en consumptie blijft de kunstenaar onzichtbaar. Om een artistiek idee uit te voeren is het noodzakelijk middelen te mobiliseren. Becker maakt daarbij een onderscheid in *materiaal* en *mensen*. Er is materiaal nodig om het kunstwerk te produceren; een schilder heeft verf nodig en een violist een viool. Met zijn *List of things that must be done* schetst Becker (1982) op praktische wijze de menselijke factoren die van invloed zijn op de productie van een kunstwerk:

*Iemand heeft het idee om een kunstwerk in een bepaalde vorm te maken → iemand wil dit idee uitvoeren (het idee krijgt zijn fysieke vorm als kunstwerk) → iemand heeft de beschikking over de benodigde materialen, uitrusting, training en tijd om het idee (kunstwerk) daadwerkelijk te produceren → iemand gaat het kunstwerk distribueren → iemand biedt support aan de kunstenaar → iemand reageert op het werk (emotioneel of intellectueel) → iemand legitimeert de kunst met esthetische argumenten → iemand verzorgt de opleiding van de kunstenaars die vergelijkbare kunstwerken gaan maken → er is sprake van een stabiele maatschappelijke context waarin het kunstwerk een plaats krijgt. (pag. 2-5)*

Bovenstaande lijst laat zien dat een kunstenaar anderen nodig heeft om het kunstwerk te produceren. Hij werkt in een netwerk van mensen die samen, maar ieder vanuit de eigen deskundigheid, vormgeven aan zijn artistieke concept. De mensen met wie samengewerkt wordt, beïnvloeden daardoor ook de vorm en/of inhoud van het kunstwerk. Elke kunstwereld kent eigen karakteristieke vormen van



*'Artistic conventions cover all the decisions that must be made with respect to works produced'*  
(Becker, 1982:29).

werkverdelingen. Om een effectief netwerk te creëren waarin kunst geproduceerd kan worden, moeten afspraken worden gemaakt, door Becker gedefinieerd als *conventies*. De conventies zijn 'de regels van het spel', om dingen te doen, waardoor kunstwerken een symbolische waarde verkrijgen en kunstenaars een bepaalde reputatie kunnen opbouwen. De conventies bepalen hoe er samengewerkt wordt en wat binnen of juist buiten een kunstwereld valt. Het succes van een kunstwereld wordt volgens Becker niet alleen bepaald door de instemming van een bepaald publiek, maar ook door het mobiliseren van steun van andere kunstenaars, critici en een goed distributiesysteem. In een goed distributiesysteem zijn het proces van productie – distributie - afname optimaal op elkaar afgestemd. Dit zijn steeds veranderende processen, nieuwe vormen van distributie kunnen zich ontwikkelen, bijvoorbeeld beeldende kunst die steeds meer buiten het museum, in de publieke ruimte zichtbaar is. Ook het publiek is geen vaststaand gegeven, denk hierbij bijvoorbeeld aan de schommelingen in culturele belangstelling voor elitekunst en populaire kunst en de opkomst van de omnivore smaakvoorkeuren. Elke kunstwereld kent eigen *gatekeepers*,<sup>2</sup> die de aangeboden objecten filteren voordat ze in het distributiesysteem of bij het publiek terecht kunnen komen. Ik kom hier een latere paragraaf nog uitgebreider op terug.

Becker laat zich niet uit over de esthetische waarden van kunstwerken, maar beschrijft hoe onderliggende mechanismen en verschillende actoren in een kunstwereld bepalen wat de reputaties van kunstenaars en kunstwerken zijn. Esthetische criteria moeten worden gezien als één van de vele sociale factoren in de dynamiek van een kunstwereld en vanuit de sociologie is het interessant om te onderzoeken hoe de processen (zoals de vorming van reputatie en conventies) rondom deze criteria zich ontwikkelen. Waarom kunnen sommige genres zich wel succesvol ontwikkelen en andere niet? Ik kom hier later op terug in de paragraaf over Community Art.

### **PIERRE BOURDIEU: STRIJD OM KAPITAAL**

Pierre Bourdieu (1983) stelt dat moderne samenlevingen zijn onderverdeeld in verschillende netwerken of velden. Hij maakt daarbij een onderscheid tussen het politieke, het wetenschappelijke, het intellectuele en het artistieke veld. Zijn analyse van de kunstwereld plaatst Bourdieu in een brede maatschappelijke context van strijd en concurrentie tussen mensen. Elke samenleving kent onzichtbare, maar zeer sterke (symbolische) grenzen tussen deze velden met daarin uiteenlopende sociale groepen met grote verschillen in symbolisch, economisch, sociaal en cultureel kapitaal. De hoeveelheid en samenstelling van deze hulpbronnen bepalen iemands sociale positie. De mensen binnen een veld delen een aantal fundamentele waarden

<sup>2</sup> DE TERM 'GATEKEEPER' WORDT VAAK ALS BREED BEGRIP GEBRUIKT WAARBIJ HET GAAT OM PERSONEN OF ORGANISATIES DIE BEPALEN WELKE PERSONEN OF ZAKEN TOT EEN BEPAALDE KUNSTWERELD BEHOREN. VOORBEELDEN HIERVAN ZIJN UITGEVERS, CRITICI, BIBLIOTHEKEN, GALERIES, ONDERWIJS EN MENSEN OP SLEUTELPOSITIES BINNEN EEN KUNSTWERELD. BECKER ZEGT HIER HET VOLGENDE OVER: 'SOME PEOPLE OCCUPY INSTITUTIONAL POSITIONS WHICH ALLOW THEM, DE FACTO, TO DECIDE WHAT WILL BE ACCEPTABLE'(BECKER, 1982: 151).

<sup>3</sup>DOXA IS ALLES WAT HET VELD, HET SPEL EN DE INZET MAAKT TOT WAT HET IS, ALLE VOOR- ONDERSTELLINGEN DIE MEN STILZWIJGEND EN ONBEWUST AANVAARDT DOOR HET SPEL MEE TE SPELEN' (BOURDIEU, 1989: 172).

en belangen, die erop zijn gericht het veld in stand te houden. Deze systematiek van gedeelde belangen en waarden worden door Bourdieu *habitus* genoemd 'as systems of dispositions, are effectively realized only in relation to a determinate structure of positions socially marked by the social properties of their occupants, through which they manifest themselves' (Bourdieu, 1983:71). Elk veld kent conflicten als uiting van machtsstrijd om de beste positie. Hiervoor gebruikt Bourdieu het begrip *spel* als metafoor, waarbij het monopolie over het gezag van het veld de inzet van het spel is. De deelnemers aanvaarden het spel, de inzet en spelregels met een impliciete vanzelfsprekendheid. Het delen en reproduceren van dezelfde interesses en overtuigingen gebeurt onbewust, door Bourdieu als *doxa*<sup>3</sup> gedefinieerd. Wat er zich in een veld afspeelt is steeds het resultaat van interacties van de deelnemers, deze dynamiek van permanente strijd kan gezien worden als de motor van een veld en houdt het veld in leven. Het veld functioneert als de omgeving gevormd door de structuur van relaties tussen posities van de spelers en de *habitus* functioneert als het bewustzijn van de verhoudingen binnen een bepaald veld.

Er is ongelijkheid in de wijze waarop de verschillende sociale groepen in staat zijn om cultureel kapitaal te verkrijgen. Culturele voorkeuren zijn aangeleerd en nauw verbonden met maatschappelijke afkomst en zijn daarmee een middel voor het scheppen en handhaven van maatschappelijke ongelijkheid. Elites in de samenleving hebben meer cultureel kapitaal en gebruiken dit om de belangrijkste (symbolische) posities te behouden. Nieuwkomers moeten vechten voor een plaats terwijl de machthebbers hun positie verdedigen en proberen te versterken. Net als Becker laat Bourdieu zich niet inhoudelijk uit over de esthetische waarde van kunstwerken. Volgens Bourdieu zijn de reputatie van de materiële maker (bv. de schilder) en de reputatie van de symbolische makers (bv. critici, wetenschappers, opleidingsinstellingen) binnen een door conventies bepaalde context beslissend voor de waarde die het werk uiteindelijk krijgt. Het werk op zichzelf is helemaal niets waard, maar krijgt zijn waarde door de deelnemers aan een veld en is daardoor sociaal geconstrueerd. Hoe meer mensen het werk belangrijk vinden, des te groter de waarde (Bourdieu, 1983: 318).

Elk kunstwerk kent ook een economische dimensie. Het kunstproduct wordt meestal gemaakt om verkocht te worden. En als een kunstenaar voornamelijk leeft van subsidie, heeft hij te maken met financiers, productie en een markt voor zijn ideeën. Volgens Bourdieu (1993) kent de kunstwereld een *duale structuur*. Het autonome deel van de kunstwereld richt zich op de zuivere kunst, *l'art pour l'art*. Dit veld is autonoom en naar binnen gericht en produceert unieke kunst naar eigen maatstaven zonder zich te richten op de vraag van het publiek en los van econo-

misch gewin. Het andere heteronome deel van de kunstwereld is juist wel op het publiek gericht, succes wordt afgemeten aan verkoop en de wetten van de markt, het publiek moet behaagd worden en het is niet verkeerd om daar geld mee te verdienen.

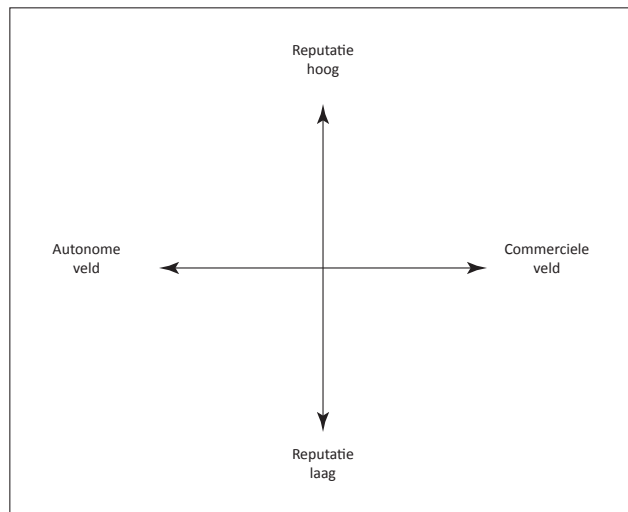
Schematisch kan deze verhouding als volgt worden weergegeven:

Links bovenin positioneert zich de 'zuivere kunst' met een hoge reputatie en niet op commercie gericht. In de beeldende kunst zou dat bijvoorbeeld het werk kunnen zijn van kunstenaars die worden aangekocht door gerenommeerde musea en die zich op de internationale kunstmarkt laten vertegenwoordigen door gerespecteerde galeries. Rechts onderin staat het werk van kunstenaars die zich op de commerciële markt richten en weinig aanzien hebben in de gevestigde kunstwereld. Bijvoorbeeld schilders van stilleven die hun werk op plaatselijke kunstmarktjes verkopen.

### HET SPEL EN DE KNIKKERS

Bourdieu spreekt over kunsthandel als 'handel in dingen die eigenlijk niet in de handel zijn' (Bourdieu, 1989: 146). Er is een collectieve ontkenning van het 'commerciële' en het streven naar winst in de kunstwereld. In tegenstelling tot de economie staat de kunst voor het 'hogere' en voor onbaatzuchtig, het laat ze zich dus niet rijmen met het aardse geld van de commercie. Door de ontkenning van de economie in de kunst is men geneigd de kunstenaar zelf als onbaatzuchtig te zien. Een belangrijke rol in dit geheel spelen de kunstbemiddelaars zoals galeriehouders die wel degelijk commercieel te werk moeten gaan om hun bedrijf draaiende te houden. Strategisch handelen is noodzakelijk, bijvoorbeeld de investering in een jonge veelbelovende maar nog onbekende kunstenaar, die later misschien 'veel geld op kan leveren'. Niet alleen in economische zin, maar ook beloningen van symbolische aard, zoals prestige, status of erkenning zijn een belangrijk onderdeel van de 'economie' van de kunsten (Bourdieu, 189: 120 -121).

Abbing (2002) stelt dat deze bemiddelaars in de kunstensector over een zekere gokkersmentaliteit moeten beschikken en deze mentaliteit de sector juist weer



FIGUUR 1: DE DUALE STRUCTUUR IN HET VELD VAN CULTURELE PRODUCTIE (VRIJ NAAR BOURDIEU, 1993)

<sup>4</sup> DE AMERIKAANSE SOCIOLOOG FLORIDA (2002) STELT DAT DE 'CREATIEVE KLASSE' EEN BELANGRIJKE MOTOR IS VOOR DE ECONOMISCHE STEDELIJKE ONTWIKKELING. DE CREATIEVE KLASSE IS HET DEEL VAN DE BEROEPSBEVOLKING DAT INNOVATIEVE ARBEID DOET. NAAST BIJVOORBEELD KUNSTENAARS VALLEN VOLGENS FLORIDA OOK INNOVATIEVE KENNISWERKERS HIERONDER.

uiterst commercieel maakt. Een paradoxale situatie doet zich voor omdat de kans op grote winsten binnen de kunst juist ook te maken heeft met de belangeloosheid van de kunst, waarin geld en economie ontkend worden. Hoe dichter bij de top, hoe sterker de commercialiteit ontkend moet worden (Abbing, 2002: 26). Een andere economische dimensie aan kunst is dat steeds vaker gesteld wordt dat kunst en cultuur onlosmakelijk verbonden zijn aan economie en samenleving, een bloeiend cultureel leven en een sterke creatieve klasse<sup>4</sup>, zouden een positieve invloed hebben op de economie van stad of land (Florida, 2002). Hoewel zijn werk niet onomstreden is, zien we Florida's argumentatie regelmatig terug als legitimatie voor de subsidiering van cultuur. Het volgende citaat van OCW is hiervan een illustratie. 'Het blijkt dat kunst en cultuur onlosmakelijk verbonden zijn met onze economie en samenleving. Zij dragen bij aan innovatie, dynamiek en vitaliteit op tal van terreinen in ons economisch leven' (OCW, 2011: 12).

Als een kunstenaar zich in het economische systeem van de vrije markt begeeft heeft hij of zij te maken met de wetten van vraag en aanbod. De werking van dit *public-sale system* is door Becker (1982) als volgt gedefinieerd:

- Effective demand is generated by people who will spend money for art.
- What they demand is what they have learned to enjoy and want, and that is a result of their education and experience.
- Price varies with demand and quantity.
- The works the system handles are those it can distribute effectively enough to stay in operation.
- Enough artists will produce works the system can effectively distribute that it can continue to operate.
- Artists whose work the distribution system cannot or will not handle find other means of distribution; alternatively, their work achieves minimal or no distribution. (pag. 107)

Er is een ingewikkeld verband tussen inhoudelijke kwaliteit en prijs, tussen esthetische / symbolische / sociale waarden en economische waarde. Beiden kunnen zij niet onafhankelijk van elkaar gezien worden. Belangrijk daarbij is dat de esthetische en de sociale waarde door de experts wordt bepaald. Dit staat naast de macht van kopers op de kunstmarkt (Abbing, 2002: 170). Het lijkt alsof het in de kunst altijd draait om de kwaliteit en niet om het geld, maar de realiteit laat iets anders zien: kostenoverwegingen zijn altijd van invloed op de kwaliteit van kunst. (Abbing, 2001:

*'Hoewel ik moet erkennen dat er veel vormen van kunst zijn, vind ik dat het er in de eerste plaats om gaat dat ik kunst maak en niet hoe ik die kunst noem' (Van Heeswijk in Reijnders, 2005: 35).*

173). De distributie van zijn kunstwerken heeft een cruciaal effect op de reputatie van een kunstenaar, als het werk niet verspreid wordt, kan het niet bekeken en ook niet beoordeeld worden. Ook kan het geen (historische) betekenis krijgen (Becker, 1982: 95). Dat maakt het netwerk van betrokkenen zo belangrijk. Om zichtbaar te worden voor een breed publiek zal een kunstenaar de bestaande distributiesystemen moeten gebruiken en zich daaraan moeten conformeren.

### **GATEKEEPERS**

De uitspraak bovenaan deze pagina is van Jeanne van Heeswijk, een kunstenaar die haar sporen in de hedendaagse kunstwereld verdiend heeft. Van Heeswijk maakte met haar sociaal geëngageerde projecten naam in zowel Nederland als het buitenland en was bijvoorbeeld drie keer te zien op de Biënnale van Venetië. Niet elke kunstenaar zal deze uitspraak even gemakkelijk doen. Een kunstenaar die een plaats wil verwerven in de autonome kunstwereld zal zich het liefst willen verbinden aan een genre dat in de autonome kunstwereld een hoge reputatie heeft. Het volgende citaat van Bourdieu kan dit illustreren: 'artists ... divide artistic work into meaningful categories, which assume a ritual significance within the artistic field that is all the more intense because the acceptance of artist's work is tied so closely to the success of genres in which they work'(Bourdieu, 1983:321).

Zoals ik eerder aangaf is, naast de wetten van de markt een grote rol weggelegd voor experts (critici, curators, opleidingen etc.). Deze gatekeepers beoordelen het werk volgens de normen, waarden en conventies van een bepaalde kunstwereld en zij zijn in belangrijke mate bepalend voor de positionering van een kunstenaar in een kunstwereld. Niet alleen de inhoud van het kunstwerk is daarom karakteristiek, maar vooral de wisselwerking met de wereld waarin het werk wordt gemaakt, gedistribueerd en bekeken. Wie als kunstenaar geaccepteerd wil worden zal naast concurrentie met de gevestigde orde er ook voor moeten zorgen dat de juiste mensen het werk zien, erkennen en waarderen. Bourdieu (1983) en Abbing (2002) stellen dat kunstenaars onderling verschillen in oriëntatie op beloning: erkenning via de markt of juist erkenning van vakgenoten of door de overheid. Een kunstenaar zal een keuze moeten maken waar hij (voornamelijk) zichtbaar wil zijn:

- Wil hij zich voegen naar de conventies van de gevestigde kunstwereld of wil hij daar juist iets aan toe-voegen?
- Wil hij zich afhankelijk maken van de regels en eisen van subsidiegevers of daar juist los van opereren?

*'When an innovation develops a network of people who can cooperate nationwide, perhaps even internationally, all that is left to do to create an Art World is to convince the rest of the world that what is being done is art, and deserves the rights and privileges associated with that status'*  
(Becker, 1989: 339).

- Gaat hij voor *l'art pour l'art* of commercie of misschien juist wel een combinatie hiervan?
- Wil hij zichtbaar zijn in de gevestigde kunstwereld of voelt hij zich geroepen om zijn kunst buiten de gevestigde kunstwereld van galleries en musea te maken en daar misschien wel een nieuwe kunstwereld te creëren?

In de kunstmarkt hebben musea, galleries, centra voor beeldende kunst, kunstenaarsinitiatieven een bemiddelende rol. Deze bemiddelaars maken de kunstenaars zichtbaar en dragen bij aan de bekendheid van een kunstenaar. Naast hun eigen rol als gatekeeper zijn deze bemiddelaars ook afhankelijk van het publiek dat het werk apprecieert en liefst koopt en verzamelt (als mogelijke belegging) (Becker, 1982: 113). Deze bemiddelaars hebben op hun beurt weer een belangrijke verbinding met musea, als belangrijkste schatkamers van de kunstwereld. Werk dat in een museumcollectie wordt opgenomen, blijft daar meestal omdat het als betekenisvol gezien wordt en curatoren niet snel willen toegeven dat zij iets onbelangrijks hebben gekocht. Daarnaast vormt de aankoop door een museum de hoogste vorm van institutionele erkenning voor een kunstenaar (Becker, 1982: 117).

#### HOE SPELREGELS KUNNEN WORDEN VERANDERD

Becker en Bourdieu besteden beide aandacht aan veranderingen in de kunstwereld en stellen dat de strijd en conflicten in de kunstwereld meestal intern gericht zijn. Door Becker worden veranderingen in de kunstwereld als een natuurlijk of een cyclisch proces beschreven 'art worlds... are born, grow, change and die' (Becker, 1982:350). Hij legt nadruk op de samenwerkende krachten in de kunstwereld. Een nieuwe kunstwereld houdt meer in dan een nieuw idee of concept van een talentvolle kunstenaar. Veranderingen en vernieuwingen in de kunst hebben altijd invloed op de organisatie van kunst, waardoor het netwerk van productie, distributie en receptie verandert. Becker zegt hierover het volgende: een nieuwe kunstwereld heeft te maken met het proces van 'mobilizing people to join in a cooperative basis' (Becker, 1982:311). Hij geeft voorbeelden van ontwikkelingen die kunnen leiden tot het ontstaan van nieuwe kunstwerelden. Bijvoorbeeld de uitvinding van een nieuwe technologie zoals film en fotografie waardoor het mogelijk is de dagelijkse wereld vrij letterlijk in beeld te brengen. Een nieuwe kunstwereld kan zich ook ontwikkelen door een nieuwe conceptuele manier van denken, Becker noemt in dit verband de ontwikkeling van de roman in de literaire wereld. Tot slot geeft hij aan dat er ontwikkelingen kunnen zijn die tot het bereiken van nieuwe publieksgroepen kunnen leiden. Als voorbeeld geeft hij het *Woodstock festival* in 1969, het festival mobili-

seerde duizenden mensen, zowel publiek (voornamelijk bestaand uit een nieuw jong kunstpubliek), makers en distributeurs. Een nieuwe kunst-festival-wereld was geboren. Voor een nieuwe kunstwereld is naast de artistieke vernieuwing ook een adequaat organisatorisch ondersteuningssysteem nodig dat productie, distributie en receptie volgens nieuwe methoden en langs nieuwe wegen mogelijk maakt.

Bourdieu legt, als het gaat om veranderingen, opnieuw een grote nadruk op concurrentie en strijd en richt zich meer op de inhoudelijke kant. De komst en legiti-mering van een nieuw product leidt tot een verandering van de structuur van een veld en ook tot een verschuiving van de smaakstructuur waardoor groepen zich symbolisch van elkaar onderscheiden. Wanneer een nieuwkomer zich aandient worden de posities opnieuw herschikt en bepaald. De dynamiek van een veld wordt bepaald door een interne concurrentiestrijd om de beste en sterkste posities: 'het is een strijd tussen de producenten met een dominante positie die continuïteit, stabili-teit en reproductie voorstaat, en nieuwkomers die belang hebben bij discontinuïteit, onbestendigheid en revolutie' (Bourdieu, 1989: 275). Bourdieu blijft bij zijn spelme-tafoor als hij nieuwkomers beschrijft als *spelbrekers* (1989: 175) die de orthodoxie van de gevestigde waarden bekritisieren, aanvallen en proberen te doorbreken. De nieuwkomer zal moeten weten wat er in het veld speelt en wat 'de oude garde' belangrijk vindt. Zijn werk zal altijd iets hebben ontleend aan (de historie van) het veld zelf en daar op voortborduren. Volgens Bourdieu zijn hedendaagse kunstuitin-gen te rangschikken op basis van artistieke leeftijd, 'volgens anciënniteit van hun artistieke productiewijze en volgens de mate van canonisering en secularisering van hun stijl (die tevens de stijl van waarnemen en waarderen vormt)' (Bourdieu, 1989: 276). De komst van een nieuwe artistieke stroming heeft tot gevolg dat de hele reeks van artistieke stromingen die daaraan vooraf ging een plaats op moet schui-ven. Elke erkende kunststroming was volgens Bourdieu eerst een nieuwkomer of spelbreker die het gelukt is in het verloop van de tijd een eigen plaats te verwerven.

In de erkenning en het classificeren van nieuwe vormen en stromingen speelt de naamgeving van een nieuwe stroming een symbolische rol. In de strijd om erken-ning vormen zij de herkenningstekens waarmee een nieuw kunstproduct zich kan onderscheiden of juist gedeclassificeerd kan worden. Als de naam van een nieuw genre of veld een negatieve bijklank krijgt, speelt dit een belemmerende rol bij de positionering binnen het heersende veld. Bij het registeren, conserveren en analy-seren van kunst is volgens Bourdieu een toenemend aantal personen betrokken die in catalogi, kunsttijdschriften en musea commentaar geven op wat er geproduceerd wordt. Zij zijn een onderdeel geworden van de productie van kunstwerken en een onderdeel van het veld en net als alle andere actoren gericht op het verstevigen en

behouden van de eigen positie.

Het voorafgaande laat zien dat veranderingen in de kunstwereld sterk maatschappelijk bepaald zijn. Ook andere sociaal-wetenschappelijke onderzoekers hebben dit bestudeerd. Bijvoorbeeld de Amerikaanse cultuursocioloog Paul DiMaggio (1987) die stelt dat mensen met hun culturele smaakvoorkeuren kenbaar maken tot welke sociale groep zij (willen) horen. Ook hier zien we dat de classificatie van kunst vanuit sociale structuren en systemen wordt geconstrueerd. Hij betoogt dat in de tweede helft van de 20<sup>ste</sup> eeuw een proces van *cultural declassification* zich manifesteerde. Culturele classificaties zijn minder universeel erkend dan voorheen en vooral minder sterk gekoppeld aan sociale groepen (klassen) zoals die op basis van sociaal economische kenmerken onderscheiden worden. In dat opzicht verschilt hij van mening met Bourdieu, die wel een sterke nadruk legt op de hiërarchische (klasse) structuur van de samenleving. DiMaggio stelt ook dat in de actuele kunstwereld classificeringen meer gedifferentieerd en minder hiërarchisch zullen worden; er is sprake van een vervaging van grenzen tussen highbrow en populaire cultuur, minder erkende kunstgenres en kunstsectoren (bijvoorbeeld fotografie en popmuziek) zullen stijgen op de ladder van erkenning en krijgen daardoor legitimiteit.

Deze ontwikkeling sluit aan op een fenomeen dat door Richard Peterson (1992) *omnivorisme* wordt genoemd. Peterson onderzocht in de jaren negentig het verband tussen sociale status en muziekvoorkeuren. In tegenstelling tot wat hij op basis van Bourdieu's theorie verwachtte, ontdekte hij dat grote groepen cultuurparticipanten, meestal afkomstig uit de hogere middenklasse, de grens tussen highbrow en populaire cultuur niet langer respecteerden. Sterker nog, zij combineerden zonder probleem deze verschillende vormen van highbrow en populaire cultuur. Omdat mensen door het maken van keuzes hun sociale en culturele posities innemen, is het misschien niet zo verwonderlijk dat deze culturele omnivoren voornamelijk in de hogere regionen van de samenleving te vinden zijn. Door hun hoge sociale positie kunnen zij het zich permitteren zich te verbinden aan *camp* maar zij realiseren zich wel degelijk dat er een verschil is tussen highbrow en populaire cultuur. Omnivorisme kan daardoor zelfs gezien worden als statusmarker. Berghman en van Eijck (2009) onderzochten dit fenomeen in de Nederlandse context. Het volgende citaat toont aan dat culturele smaakvoorkeur nauw verbonden is met de maatschappelijke context: 'Omnivoren passen in een cultureel klimaat dat diversiteit hoog in het vaandel draagt en waarin het als arrogant of snobistisch wordt beschouwd om de preferenties van anderen af te doen als minderwaardig.' (Berghman & van Eijck, 2009: 381). Naast omnivore smaakvoorkeur staat culturele *univoriteit*, een smalle smaakvoorkeur welke overwegend is te vinden in de lagere sociale klasse. En zo



*'Onder invloed van bestuursociologische en beleidskundige theorieën en daarmee verbonden werkwijzen werd het cultuurbeleid langzaam ondergebracht in een wettelijk verankerd en een op breed cultuurbegrip afgestemd geheel van bemoeienissen, voorzieningen en activiteiten'*  
(Pots, 2000: 436).

is er toch weer een relatie met Bourdieu's opvattingen omdat sociaal economisch kapitaal wel degelijk een rol blijkt te spelen bij smaakvoorkeuren.

Ook Suzanne Janssen (2005) onderzocht de Nederlandse situatie. Zij stelde vast dat in ook Nederland sinds de jaren vijftig zich het proces van onthiërarchisering en toenemend omnivorisme heeft voltrokken. Binnen de kunstsector is de overeenstemming over beoordelingscriteria en daarmee de classificering van bepaalde kunstproducten aan het veranderen. Janssen laat een relatie zien met maatschappelijke processen als een toenemende individualisering, emancipatie, stijgende welvaart en de ontwikkeling van de cultuurindustrie.

Na deze sociologische schets van de kunstwerelden is de volgende stap een beschrijving van de rol die Nederlandse overheid speelt in de hedendaagse kunstwereld.

#### **CULTUURBELEID, DE OVERHEID ALS SPONSOR EN SCHEIDSRECHTER**

In de keten van productie- distributie – receptie in de kunstwereld ontmoeten markt en overheid elkaar. De overheid gebruikt haar financieel-economische maatregelen als beleidsinstrument om tot een gewenste culturele infrastructuur te komen en marktcorrecties te plegen. Daarnaast zijn er wisselende politiek-bestuurlijke doelstellingen die aandacht krijgen, zoals het vergroten van de participatie van bepaalde bevolkingsgroepen, het versterken van de inkomenspositie van kunstenaars, cultureel ondernemerschap of kunstvormen als exportproduct ten gunste van de nationale identiteit. In de volgende paragraaf geef ik een kort historisch overzicht van het cultuurbeleid van de Nederlandse overheid vanaf de tweede helft van de vorige eeuw en haar invloed op de hedendaagse geëngageerde kunstwereld.

De rijksoverheid heeft met haar subsidies en het faciliteren van culturele voorzieningen een belangrijke rol in de kunstwereld. Veel culturele instellingen en individuele kunstenaars zijn afhankelijk van overheidssubsidies en zouden het op de vrije markt moeilijk redden. Daarom wordt de overheid door Bourdieu ook wel 'veld van de macht' genoemd. De Nederlandse overheid kent sinds 1993 door de Wet op het specifiek cultuurbeleid een wettelijk verankerde integrale beleidsplanning in de vorm van vierjaarlijkse cultuurnota's. Artikel 2 van deze wet geeft informatie over de taak van de overheid. Dit artikel stelt dat de minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (OCW) belast is met 'het scheppen van voorwaarden voor het in stand houden, ontwikkelen, sociaal en geografisch spreiden of anderszins verbreden van cultuuruitingen; hij laat zich daarbij leiden door overwegingen van kwaliteit en verscheidenheid' ([www.overheid.nl](http://www.overheid.nl)). Omdat de overheid wil weten of haar

beleid effectief is, bestaat er een toenemende behoefte aan onderzoek dat zichtbaar maakt wat de effecten zijn van haar interventies (*evidence-based policy*). Dit onderzoek wordt o.a. uitgevoerd door het in 1973 opgerichte Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) dat o.a. de culturele belangstelling en cultuurparticipatie van de Nederlandse bevolking regelmatig in kaart brengt.

Na de Tweede Wereldoorlog werd er met behulp van subsidie van de overheid, gebouwd aan een samenwerking tussen publieke en private instituties. Er ontstond een fijnmazig netwerk van culturele voorzieningen die de geografische en sociale spreiding van de kunst beoogde. De professionalisering en institutionalisering van het culturele veld nam sterk toe met een groeiend aantal professionals werkzaam in voorzieningen, culturele raden en steunfuncties en professioneel geleide beroeps- en belangenorganisaties (Pots, 2000: 435). In de jaren zestig en zeventig waren alle politieke partijen een hoge prioriteit aan een breed cultuurbeleid gaan geven, met als gevolg een nieuwe golf van professionalisering binnen de culturele sector die zich steeds doorzette. Er vormde zich nog een nieuwe groep professionals: beleidsmedewerkers en sociaal wetenschappelijke onderzoekers werkzaam in opdracht van overheden en overheidsinstellingen (zoals bijvoorbeeld het eerder genoemde SCP). Dit institutionele niveau heeft zich steeds meer geprofessionaliseerd tot een door de overheid ontworpen basisstructuur.

Bij de ontwikkeling van cultuurbeleid komen twee uiteenlopende opvattingen naar voren (Pots, 2000: 427). Beiden hangen samen met de vraag tot hoe ver overheidsbemoeyenis mag gaan. De ene opvatting heeft het uitgangspunt dat cultuurbeleid bij kan dragen aan de realisatie van bredere politiek-bestuurlijke doelstellingen. Deze opvatting legitimeert zich onder andere met doelen als: opvoeding tot 'staatsburgers', het aanwakkeren van volksontwikkeling, bevorderen van welzijn, educatie en stimuleren van gemeenschapsbewustzijn in een multiculturele samenleving. Met de laatste jaren een accent op bevordering van culturele diversiteit en sociale cohesie. De andere opvatting gaat uit van zo min mogelijk overheidsbemoeyenis, de rol van de overheid mag niet verder gaan dan het scheppen van optimale condities voor een 'bloeiend cultureel leven'. Volgens Pots (2000) was het effect van deze verschillende opvattingen minder dan soms werd gevreesd. De spelregels van de overheid leidden hoogstens tot accentverschillen. Pots benoemt drie belangrijke actoren binnen het beleidssysteem van de geïnstitutionaliseerde kunstwereld: het openbaar bestuur, particulieren en professionals die werkzaam zijn in de culturele sector. Elke actor speelt een eigen rol binnen de wettelijk geordende taakverdeling.

*'Wilde de legitimatie voor financiering met belastinggeld geloofwaardig blijven, dan moest er meer publiek worden bereikt' (Pots,2010: 358).*

### ACCENTEN ALS SPELSTRATEGIE

Het volgende beknopte historisch overzicht van accenten die de Nederlandse overheid sinds de tweede helft van de vorige eeuw legde, heb ik gebaseerd op Pots (2010). Het adagium van Thorbecke<sup>5</sup> loopt al decennialang als een rode draad door het Nederlandse cultuurbeleid. De interpretatie van het adagium liet in de loop der jaren wel verschillen zien en de regie van het cultuurbeleid bleef altijd toch duidelijk bij de overheid (Pots, 2010: 433).

In de 60<sup>er</sup> jaren was er een sterke roep om intensieve overheidsbemoeienis die 'de verbeelding aan de macht' moest brengen. Deze opvatting van vooral jonge 'anti-burgelijke' politici met nieuw linkse idealen, stelde dat de overheid regisseur zou moeten zijn van de vernieuwingen in de culturele sector. Er was een sterk geloof in de maakbaarheid van de samenleving en sociale cultuurspreiding met een openbaar bestuur als sturende factor. De kunst zou een belangrijke rol kunnen spelen bij emancipatie- en democratiseringsprocessen. De effecten van het stimuleren van de publieke belangstelling voor de kunst waren klein gebleven. Er was wel meer kunst zichtbaar in openbare gebouwen en musea, maar er kwamen nog steeds weinig 'arbeiders over de vloer' (Pots in Luiten, 2007: 241). Er was kritiek vanuit de kunstwereld op de cultuurspreiding, het aanbod zou teveel gebaseerd zijn op de kwalitatieve voorkeuren van de elite en een adequaat overheidsbeleid zou ontbreken (Pots, 2010: 290). Er moest meer aandacht komen voor kunstzinnige vorming en ondersteuning van amateurkunst die 'de gewone man aan de kunst zou moeten verbinden'.

Diverse instellingen ontstonden en er werden programma's ontwikkeld gericht op cultuureducatie<sup>6</sup> van diverse bevolkingsgroepen. Een groeiend aantal activiteiten ontplooiden zich met financiële steun van de overheid binnen de cultuursector, in Centra voor Amateurkunst, Artotheken en Centra voor Beeldende Kunst. Maar ook in de welzijnssector was er veel aandacht voor kunstzinnige vorming: in buurthuizen en jongerencentra die door deze eerder genoemde instellingen werden begeleid en ondersteund. De doelstellingen bewogen zich tussen drie niveaus: persoonlijke ontwikkeling, cultuurparticipatie en algemeen maatschappelijke waarden. Het beoogde effect was dat de activiteiten een brug zouden slaan tussen de professionele kunst en de samenleving (De Waal, 2004: 256). Kunstbeleid kreeg zo steeds meer raakvlakken met sociale doelen met als 'hoogtepunt' de in 1976 verschenen de nota *Kunst en Kunstbeleid*. Kunstbeleid werd in deze nota opgevat als 'welzijnsbeleid' dat de maatschappelijke werking van kunst moest bevorderen. Alleen die kunst die de samenleving diende, zou door de overheid moeten worden gesteund (Pots, 2010: 305). Overigens werd dit nooit bij wet vastgelegd en sneuvelde dit idee

<sup>5</sup> 'SINDS DOOR JOHAN THORBECKE (1798 – 1872) EEN DEBAT ROND ZIJN STELLING 'DE OVERHEID IS GEEN OORDELAAR VAN KUNST EN WETENSCHAP' WERD GEVOERD IS HET IN NEDERLAND GEMEENGOED DAT ARTISTIEKE ONTWIKKELING ALLEREERST WORDT OPGEVAT ALS HET RESULTAAT VAN PRIVATE BURGERS, VERENIGINGEN EN STICHTINGEN'(OCW, 2007).

<sup>6</sup>'CULTUUREDUCATIE IS EN BETREKKELIJK RECENTE TERM VOOR EEN VEEL OUDERE ACTIVITEIT DIE IN VROEGERE TIJDEN OOK WEL BENOEMD WERD MET TERMEN ALS VOLKSVERHEFFING, CULTUUR-OPVOEDING, KUNSTZINNIGE VORMING EN KUNSTEDUCATIE'(DE WAAL, 2004:253).

begin tachtiger jaren onder minister Brinkman.

Twee overwegingen waren van belang, kunstenaars zouden een sociaal-pedagogische rol kunnen vervullen maar daarnaast moest de kunst zich ook in alle vrijheid kunnen blijven ontwikkelen (ibidem: 249). Eind jaren zeventig bleek het geloof in de maakbare samenleving toch niet helemaal te werken. De opvattingen van politici over de maatschappelijke relevantie van het cultuurbeleid botsten steeds sterker met de overtuigingen van professionals uit het culturele veld zelf en liberale politici die kunstintrinsieke doelstellingen het belangrijker vonden dan de instrumentele benadering. De kritiek op het inzetten van kunst in welzijnsbeleid werd gesterkt door de tegenvallende praktische resultaten. Het kwaliteitsbeginsel kreeg weer een rol bij het toekennen van subsidie met als criterium artistiek-inhoudelijke vernieuwing (ibidem: 321). Het overheidssysteem stelde weer duidelijke voorwaarden die de autonomie van het culturele leven en de kunsten in het bijzonder moesten beschermen.

Begin jaren tachtig beïnvloedde de economische crisis ook het cultuurbeleid de toon, de overheid ging zich weer beperken tot het 'voorwaardenscheppende beleid', hoewel bij de bezuinigingen de culturele sector ontzien werd. Het beleid van toenmalige minister Brinkman deed geen beroep meer op de brede welzijnsidealen, maar richtte zich nog wel op het scheppen van 'een bloeiend artistiek en cultureel leven'(ibidem:325). Naast de aandacht voor 'topkwaliteit' kreeg de brede verspreiding van de kunst over verschillende doelgroepen en regio's in Nederland nog steeds veel aandacht. 'Wilde de legitimatie voor financiering met belastinggeld geloofwaardig blijven, dan moest er meer publiek worden bereikt' (ibidem: 358). Kunst en kunstenaar moesten uit hun 'ivoren toren' komen om een veel centralere, stimulerende rol in de samenleving te gaan spelen waarbij de artistieke en culturele competenties van de bevolking op peil gehouden moesten worden.

Het publieksbereik is tot op de dag vandaag nog altijd een van de doelstellingen van het overheidsbeleid. Toch zijn de resultaten weinig spectaculair. De goed opgeleide bevolkingsgroepen met het grootste sociaal kapitaal blijven nog steeds de grootste cultuurliefhebbers, hoewel de belangstelling van jongeren iets toe lijkt te nemen (De Haan & Van den Broek, 2009). In 1993 werd het cultuurbeleid uiteindelijk verankerd in de eerder genoemde Wet op het specifiek cultuurbeleid.

Vera Meeuwis (2010) heeft het accent van recent overheidsbeleid onderzocht, zij analyseerde cultuurbeleidsdocumenten tussen 1995 – 2007. Meeuwis stelde vast dat voor de legitimatie van kunst en cultuur een steeds grotere maatschappelijke waarde wordt toegeschreven aan cultuureducatie en het participeren aan kunst en cultuur. Haar conclusie was dat in de huidige beleidscontext de doelstellingen die

aandacht geven aan de intrinsieke waarde van kunst en cultuur en het vergroten van culturele participatie, worden gekoloniseerd door de maatschappelijke relevantie die aan deze doelstellingen wordt toebedacht. Sandra Trienekens benoemt dit als *sociologisering* van de culturele sector (Trienekens, 2009); een overheid die met haar publieke interventies naast culturele doelen ook sociale, economische en stedelijke fysieke doelen nastreeft. Vanuit de veronderstelling dat culturele participatie kan leiden tot het bereiken van algemeen maatschappelijke doelstellingen als sociale cohesie en burgerschap. Vergelijkbaar met de idealistische benadering van de 60<sup>er</sup> jaren vanuit de overtuiging dat cultuurbeleid bij kan dragen aan de realisatie van bredere politiek-bestuurlijke doelstellingen.

Tot slot van deze paragraaf wil ik kort aandacht besteden aan een beleidsnota: de *Nota Ruim baan voor culturele diversiteit* van staatsecretaris Van der Ploeg uit 1999. Deze nota beschrijft de maatschappelijke doelen van cultuur geeft daar specifiek aandacht aan Community Art als instrument. Community Art projecten worden in deze nota genoemd als 'goed middel om een breed publiek te bereiken' (Twaalfhoven, 2010: 34). Met als voorbeeld *community workers* in Groot Brittannië die zich in samenwerking met culturele instellingen bezig hielden met het vergroten van publieksbereik. Hierdoor geïnspireerd faciliteerde het *Actieplan Cultuurbereik* van dezelfde staatsecretaris veel Community Art projecten met professionals in nieuwe functies als cultuurscout, cultuurmakelaar of cultuuraanjager als drijvende krachten. Zo ontstond eind 90 er jaren voor deze vorm van kunst een prille infrastructuur, ik kom hier later op terug.

## MARKTSTRATEGIE

Naast de publieksparticipatie geeft het overheidsbeleid sinds het begin van de jaren tachtig ook aandacht aan de markt. Dit vanuit de overtuiging dat het culturaanbod ook te maken heeft met economische wetmatigheden. Cultuur wordt in politiek-bestuurlijke kring gezien als *merit good*, waardevol genoeg om beschermd te worden tegen het 'vrije spel' van de markt. Eind jaren tachtig deed ook 'een nieuwe zakelijkheid' haar intrede, naast de aandacht voor kwaliteit werd van gesubsidieerde kunstenaars geëist dat zij een behoorlijk publiek bereikten. Vanuit de *merit good* gedachte was het wel gelegitimeerd om overheidsfinanciering in te zetten als marktcorrectie, die lagere toegangsprijzen mogelijk maakt en de productie van een toegankelijke cultuur met een breed scala aan kunstdisciplines voor een brede en diverse doelgroep ondersteunt en borgt. Dit maakt de overheid tot een belangrijke speler binnen de duale veldstructuur van de kunsten.

Daarnaast kunnen overheden de kunst 'goed gebruiken' voor vertoon waarmee

*'Een vitale cultuursector is zo min mogelijk afhankelijk van de overheid' (Zijlstra in OCW, 2011: 6).*

ze hun macht kunnen legitimeren (Abbing, 2002). In het verleden was dit vertoon erop gericht om de burger ontzag in te boezemen, nu ligt het accent meer op saamhorigheid, de sociale cohesie. Kunst heeft een hoge status en dwingt daardoor respect af. Kunst staat leuk voor een stad of land. Openlijk militair vertoon is niet zo belangrijk meer, de concurrentie speelt zich af in het domein van de economie en in toenemende mate ook in het gebied van de cultuur (Abbing, 2002: 176). 'door de eigen cultuur elders voor het voetlicht te brengen stellen overheden – ook die van kleinere landen – zich te weer tegen de expansie van anderen en dwingen zij respect af voor de eigen culturele identiteit' (Abbing, 2002: 176).

In het cultuurbeleid van de overheid zijn naast de aandacht voor artistieke kwaliteit, de pluriforme culturele infrastructuur en het maatschappelijke functioneren van culturele instellingen als subsidiecriteria sterk mee gaan wegen. Dit schuurt: 'enerzijds gaat het om de weging van artistieke kwaliteit, waarom het in het 'adagium van Thorbecke' gaat en dat gewoonlijk wordt gebruikt om de autonomie van de kunsten te benadrukken, en anderzijds om opvattingen omtrent de 'kwaliteit van de samenleving' (en daarvan afgeleid 'de aanwezigheid en toegankelijkheid van een bloeiend cultureel leven'), waaraan uit brede politiek-bestuurlijke overwegingen wordt bijgedragen' (Pots, 2000: 357). Het beleid van de huidige staatssecretaris voor cultuur Halbe Zijlstra gaat duidelijk een andere kant op. Zijlstra kiest de richting van een terugtrekkende overheid. Minder overheidsbemoediging en meer marktwerking is het motto. Dit heeft tot grote commotie in de kunstwereld geleid.

### **SAMENVATTENDE CONCLUSIE**

Kunstwerelden vormen zich door een samenspel van verschillende actoren en instituties met elk een eigen rol. Bij de totstandkoming van kunstwerken is de keten van productie – distributie – consumptie te onderscheiden (Becker 1989). Naast kunstzinnige aspecten heeft elk kunstwerk ook een economische dimensie. Kunst heeft te maken met een markt, Bourdieu(1982) spreekt in deze context van een duale structuur. Er is een autonoom deel van de kunstwereld dat zich richt op *l'art pour l'art* en een heteronoom deel, dat meer op het grote publiek en de commercie georiënteerd is.

Concurrentie en strijd spelen een grote rol, kunstwerelden zijn niet statisch maar voortdurend in beweging en in verandering. Deze veranderingen gaan niet vanzelf, er is strijd om de spelregels van een kunstwereld te veranderen en posities te verwerven. Gatekeepers spelen een belangrijke rol in het 'bewaken' van de grenzen en kwaliteit van kunstwerelden. De overheid is een belangrijke speler in de kunstwereld, in faciliterende zin, waarbij de overheid met financieel economi-

sche maatregelen een culturele infrastructuur creëert en marktcorrecties pleegt. Daarnaast geeft de overheid richting vanuit wisselende politieke overwegingen.

Na deze theoretische schets van de kunstwereld ga ik in het komende hoofdstuk verder in op de geëngageerde kunstwereld.





*'Kunstenaars voelden zich geroepen om misstanden in beeld te brengen en daarmee een bijdrage te leveren aan maatschappelijke veranderingen' (Pontzen in NAI, 2003: 126).*

## ENGAGEMENT IN DE WERELD VAN DE BEELDENE KUNST

In het volgende hoofdstuk geef ik een kort overzicht van de historische ontwikkelingen die geleid hebben tot de actuele geëngageerde kunstwereld. Ik maak daarbij een kort uitstapje naar het gedachtegoed van de Frankfurter Schule en Theodor Adorno als inspiratiebron voor de geëngageerde kunstwereld. Vervolgens besteed ik aandacht aan het fenomeen 'autonome kunst in de openbare ruimte' waarbij de kunstenaar een directe confrontatie met het publiek aan gaat. Daarna geef ik een beschrijving van *relational aesthetics*, *urban curators* en Community Art als vormen van kunst waarbij kunstenaars werken met een actieve inbreng van het publiek. Ik eindig met een korte beschouwing over de positionering van Community Art in de actuele geëngageerde kunstwereld.

### ZOEKEN NAAR SPEELRUIMTE, ONTWIKKELING VAN DE GEËNGAGEERDE KUNSTWERELD

Kunstenaars zijn altijd betrokken geweest bij wat er in de maatschappij speelt, hoewel zij misschien niet altijd een kritisch commentaar gaven. Tot de 19<sup>e</sup> eeuw maakten kunstenaars ideële kunst voor opdrachtgevers, afkomstig uit de religieuze, politieke en economische elite. Met hun kunst gaven kunstenaars beeld aan Bijbelse thema's en aan de rijkdom en macht van burgers en koningen. Deze opdrachtgevers hadden grote invloed op inhoud en vorm van de kunstwerken. Ruim anderhalve eeuw geleden kwam daar verandering in. Met het verval in de 18<sup>e</sup> eeuw van de religieuze en economische macht van de bevoorrechte klasse raakte de kunstwereld haar belangrijkste opdrachtgever kwijt. Een burgerlijke elite, met een eigen vraag naar kunst en cultuur, nam de plaats in van adel en geestelijkheid. Hieruit ontstond een meer zelfstandige kunstwereld met de eerder genoemde duale structuur. Kunst werd een autonoom veld met een eigen commerciële kunstmarkt. Kunstenaars, meestal zelf ook afkomstig uit de burgerlijke elite, hoefden minder rekening te houden met de knellende regels van de opdrachtgevers. Zij werden aanbieders van hun eigen artistieke, autonome en persoonlijke expressie en konden zich daarnaast gaan richten op de smaakvoorkeuren van nieuwe publieksgroepen. Het begrip *l'art pour l'art*<sup>1</sup> ontstond waarbij de autonome integriteit van kunstwerken werd benadrukt (Honour&Fleming, 2009: 668). Binnen de kunstwereld ontwikkelde zich in de 19<sup>e</sup> eeuw ook nog een andere, meer kritische stroming van realistische 'engagementskunst'. Kunstenaars voelden zich geroepen om misstanden in beeld te brengen en daarmee een bijdrage te leveren aan maatschappelijke veranderingen (Pontzen in NAI, 2003: 126). Hiermee vormde zich een nieuwe tweedeling: kunste-

<sup>1</sup> 'KUNST OMWILLE VAN DE KUNST, DE AUTONOMIE VAN DE KUNST ZONDER ENIG MOREEL, SOCIAAL, POLITIEK OF ANDER DIDACTISCH DOEL [...] HET BEGRIIP WERD IN 1818 VOOR HET EERST GEBRUIKT DOOR DE FRANSE FILOSOOF VICTOR COUSIN' (HONOUR&FLEMING, 2009: 668).

naars die zich richtten op *l'art pour l'art* en de meer sociaal geëngageerde kunstenaars.

Stormachtige veranderingen kenmerkten de kunstwereld in het begin van de vorige eeuw. Bestaande tradities, conventies en verwachtingspatronen werden steeds weer doorbroken. Kunstenaars zochten antwoorden op vragen over de aard van de kunst en het leven en experimenteerden met vormen en concepten. Een 'idee' kon kunst worden en dit idee hoefde niet meer letterlijk geproduceerd te worden. Kunstenaars wilden het publiek verbazen, choqueren, irriteren of verrassen. Ook wilden zij maatschappelijke fenomenen en tegenstellingen zichtbaar maken. Bijvoorbeeld de dadaïsten, die vanaf 1916 de spot dreven met alle gevestigde waarden, ontkenden zelfs dat kunst waarde had en daarmee ontkenden zij eigenlijk ook zichzelf. Marcel Duchamp 'verhief' met zijn *ready mades* alledaagse fabrieksproducten tot kunst. Het was een 'gebaar van totale afwijzing en opstand tegen de geldende artistieke regels [...] het 'kunstwerk' in de traditionele zin en alle goede smaak, vakmanschap en het talent die daarin belichaamd zijn in één klap belachelijk gemaakt' (Honour & Fleming, 2009: 800). Deze kunstenaars kunnen gezien worden als een *avant-garde*<sup>2</sup> die met hun vernieuwingen als spelbrekers al het bestaande ter discussie stelden. Stromingen zoals impressionisme – fauvisme – expressionisme – kubisme – futurisme – abstracte kunst volgden elkaar in rap tempo op. Vormen van kunst die door de toenmalige gatekeepers van de gevestigde orde als avant-gardistisch en 'oninteressant' werden bestempeld. Maar de kunstwereld is aan verandering onderhevig. Kunstwerken die nu representatief gezien wordt voor deze stromingen worden in de huidige kunstwereld als meesterwerken getoond in gerenommeerde kunstmusea en op de kunstmarkt voor miljoenen verhandeld. Opmerkelijk is ook dat kunst die in het verleden sterk geëngageerd was nu wordt beoordeeld op basis van kunsthistorische criteria en dat het engagement daarin geen rol meer lijkt te spelen.

Ook in andere kunstdisciplines, zoals architectuur en literaire kunsten vonden dergelijke vernieuwingsprocessen plaats. Aan de ene kant vanuit het principe van *l'art pour l'art*, intern gericht, als een verkenning van de grenzen van de kunstwereld zelf. Maar ook vanuit een sociaal maatschappelijk engagement, meer naar buiten gericht, met de samenleving als inspiratiebron. Bijvoorbeeld kunstbeweging de Stijl met utopische gedachten over bouwkunst. Zij dachten dat een utopische samenleving mogelijk was en dat zij die als kunstenaars zouden kunnen bouwen. Of in de theaterwereld de *Lehrstücken* van Bertold Brecht, die erop gericht waren het publiek aan het denken te zetten over de maatschappelijke verhoudingen. Binnen deze geëngageerde kunstwereld is ook weer een dualiteit zichtbaar waarin kunste-

<sup>2</sup> 'LETTERLIJK: VOORHOEDE; MEER ALGEMEEN: ZIJ DIE HUN TIJD VOORUIT ZIJN, OF VERONDERSTELD WORDEN TE ZIJN' (HONOUR&FLEMING, 2009: 938).

*'Alleen kunstenaars die opereren in een sfeer die relatief autonoom is. kunnen zich onttrekken aan de directieven van de bureaucraten en managers van de cultuurindustrie'(Gabriëls, 2002: 47).*

naars verschillende rollen kiezen: engagement vanuit de autonomie van de kunsten en engagement gericht op volksovoeding en emancipatie.

### DE KRITISCHE MAATSCHAPPIJTHEORIE VAN DE FRANKFURTER SCHULE

Als inspiratiebron voor de geëngageerde kunstwereld sta ik nu stil bij de kritische maatschappijtheorie van de Frankfurter Schule, waar o.a. Bertold Brecht's opvattingen aan verwant zijn. Deze kritische maatschappijtheorie is ontwikkeld door een multidisciplinaire groep van filosofisch en sociaalwetenschappelijk intellectuelen<sup>3</sup>. Zij waren voor de Tweede Wereldoorlog werkzaam aan het Institut für Sozialforschung in Frankfurt am Main. Met Karl Marx als belangrijke inspiratiebron probeerden zij met behulp van moderne sociale wetenschappen de theorieën van Marx te actualiseren. De revolutie die Marx voorspeld had was mislukt en het kapitalisme was blijven bestaan. Zij stelden dat de kritische theorie van Marx te eenzijdig gericht was op de economie. Er moest vanuit een totaalvisie gekeken worden naar de samenleving. Er werd gesteld dat de belofte van de Verlichting (menselijke vrijheid) was omgeslagen in het tegendeel en zelfs doorgeschoten was naar puur rationale beheersing. De politiek en markt zouden volledig zijn gericht op besturen en beheersen waarbij de wetenschap instrumenteel werd ingezet om de mensen in het gareel te krijgen.

De kritische maatschappijtheorie was zich bewust van de maatschappelijke rol van de wetenschap. Zij stelden dat sociale technologie gebruikt kon worden voor onderdrukking en manipulatie en daardoor bij zou kunnen dragen aan onvrijheid. (Rademaker, 1978: 327). Wetenschap zou niet objectief kunnen zijn omdat zij een onderdeel is van een samenleving en bij de productie van kennis spelen altijd verschillende institutionele belangen mee. Wetenschappelijke kritiek moest verder gaan dan een simpele afwijzing, kritiek moest onderbouwd worden en zelf ook criteria geven. Het gaat niet om 'kennis om de kennis' maar om emancipatie als bevrijding uit de verslavende verhoudingen (Rademaker, 1978: 329). Empirisch onderzoek moest de maatschappij dienen en de mogelijkheden voor verandering en emancipatie blootleggen.

Vanwege hun Joodse afkomst en kritische denkbeelden moest het grootste gedeelte van de groep Duitsland eind 30<sup>er</sup> jaren verlaten. Theodor Adorno keerde in 1946 naar Frankfurt terug waar hij samen met Max Horkheimer in 1947 De Dialectiek van de Verlichting schreef. Zij zochten antwoord op de vraag hoe het mogelijk was dat de mensheid in plaats van een waarlijk humane wereld te creëren toch weer tot een nieuwe vorm van barbarij verviel (Gabriëls, 2002: 43). Volgens Adorno en Horkheimer had het antwoord op deze vraag in belangrijke mate te maken met

<sup>3</sup> DE GROEP WAS WISSELEND VAN SAMENSTELLING MET ALS VASTE KERN MAX HORKHEIMER (1895 – 1973), THEODOR ADORNO (1903 – 1969) EN HERBERT MARCUSE (1898 – 1979) EN LATER JÜRGEN HABERMAS (GEBOREN IN 1929). HET GEDACHTENGOED VAN WETENSCHAPPERS EN FILOSOFEN ALS GEORG LUKÀCS, SIGMUND FREUD IMMANUEL KANT, ARTHUR SCHOPENHAUER, EDMUND HUSSERL EN MAX WEBER WAS VAN GROTE INVLOED OP DE GROEP (RADEMAKER, 1978: 324).

*'Kunstenaars hoefden hun rebellie niet nader te verklaren of te legitimeren, zij hoefden slechts te tonen hoezeer hun artistieke houding en praktijk haaks stonden op of radicaal afweken van de geldende moraal of dominante maatschappelijke praktijken: rebellie was goed in zichzelf en ware kunst was niets anders dan rebellie' (Boomkens in NAI, 2003: 20).*

de opkomst van de cultuurindustrie. De kapitalistische productie van cultuurgooederen in de cultuursector zou worden gebruikt als een politiek instrument om de massa zoet te houden. Cultuur was volgens de schrijvers in toenemende mate in het teken komen te staan van winst en had daardoor de teloorgang van cultuur, als relatief autonome sector, tot gevolg. Kunstenaars zouden min of meer worden gedwongen zich aan te passen aan de door de cultuurindustrie gestelde normen. In de populaire kunst wordt kunst als bron van kritiek onschadelijk gemaakt omdat zij in dienst zou staan van het kapitaal.

Adorno had ook kritiek op de geëngageerde kunst. Hij stelde dat als de kunst zich wil handhaven, de kunsten een commentator van buitenaf en een buitenstaander moet willen zijn. Hij kwam tot de opvatting dat wel kunst mogelijk is, maar alleen wanneer deze zich nadrukkelijk afzijdig houdt van de wereld. Want hoe radicaal de kunst zich ook beroept op haar eigen onvermogen, toch dient zij, volgens Adorno, altijd de suggestie van een andere en betere wereld te bevatten, anders vervalt zij tot 'oppervlakkigheid en zelfgenoegzaamheid'.

In de 60<sup>er</sup> en 70<sup>er</sup> jaren van de vorige eeuw had de Frankfurter Schule een grote invloed op kritische en geëngageerde kunstenaars die zich afzetten tegen de gevestigde orde. Geïnspireerd door de kritische maatschappijtheorie uitten zij een scherpe kritiek op de opkomende massacultuur en zagen zij een rol weggelegd voor de kunst als onafhankelijke creatieve kracht en commentator op de samenleving. Het was een tijd van revolte, emancipatie, inspraak en de artistieke rebellie waarin naast intellectuelen ook kunstenaars, vanuit een nieuwe tegencultuur een rol speelden. Kunstenaars waren steeds vaker te vinden in kansarme wijken of kale nieuwbouwwijken gesteund door een groeiend aantal professionals van professionele culturele organisaties. (Pots, 2000:293 - 294). Als voorbeeld van dit fenomeen wil ik hier Allan Kaprow noemen. Hij is de grondlegger van de *happening*, die was bedoeld om de openbare orde speels te verstoren en waarbij de kunstenaar letterlijk 'tussen de mensen' stond. Een ander voorbeeld is Joseph Beuys, die begin jaren zestig performances en acties organiseerde van waaruit het begrip sociale sculptuur<sup>4</sup> werd geboren. Beuys zocht het contact met de toeschouwers bij voorkeur buiten de muren van de gevestigde kunstinstuties als musea. 'Jeder Mensch ist ein Künstler' was het statement van Beuys, een citaat dat inmiddels zo is ingeburgerd dat je het nu afgedrukt op een potlood in de winkels van diverse musea kunt kopen.

In de 70<sup>er</sup> jaren zien we met de beweging *l'art sociologique* dat kunst letterlijk wordt gekoppeld aan sociologie. Oprichter was de Franse kunstenaar en filosoof Hervé Fischer. Hij ging in 1978 op uitnodiging van kunstinstelling de Appel aan het werk in een Amsterdamse achterstandswijk en stelde voor om de buurtbewoners

<sup>4</sup>'ZIJN STREVEN WAS EEN 'SOCIALE SCULPTUUR' TE CREËREN DIE WAS GEBASEERD OP HOE MENSEN DE WERELD WAARIN ZIJ LEVEN MODELLEREN EN VORMGEVEN' (HONOUR&FLEMING, 2009: 872).

een pagina van de krant te laten vullen, terwijl op het zelfde moment de foto's van het project in de Appel werden geëxposeerd (Boomgaard in NAI, 2003: 102). Twee verschillende werelden (de wijk en galerie), die elkaar misschien eerder uitsloten, vormden nu toch samen een onderdeel van het project. Het project riep de discussie op of kunst wel maatschappelijke doelen mocht dienen of dat kunst gewoon kunst moest blijven en geëxposeerd moest worden in haar natuurlijke habitat: het museum. Het 'het maatschappelijke' van de kunst bleef in de tweede helft van de vorige eeuw steeds een belangrijk onderdeel van het kunstdiscours en zoals we eerder zagen, ook een onderdeel van politieke discussies binnen het overheidsbeleid. Binnen het overheidsbeleid werd een nadrukkelijke koppeling van sociale doelen aan kunstintrinsieke doelen gemaakt. Lector Kunst en Publieke Ruimte Jeroen Boomgaard (2003) is hier kritisch over. Hij stelt dat kunst hoogstens zichtbaar kan maken wat er is, maar dat zij weinig kan bijdrage aan maatschappelijke of politieke veranderingen.

Op Amerikaanse universiteiten kwamen in de 80<sup>er</sup> jaren *Cultural Studies* op. De studierichtingen waren sterk geïnspireerd door het gedachtegoed van de Frankfurter Schule (Gabriëls, 2002: 45). Het onderwijs was ontworpen vanuit een kritische visie op 'de witte, masculiene culturele canon' en had een sterk engagement met actuele maatschappelijke en politieke kwesties zoals armoede, maatschappelijke en culturele uitsluiting, economische uitbuiting, politiek en ideologisch geweld. (Boomkens in NAI, 2003: 16 -17).

Na een korte periode van relatieve stilte werd de politiek en sociaal geëngageerde kunst rond de laatste eeuwwisseling weer actueel. Boomgaard was opnieuw kritisch, hij noemde deze opleving 'de terugkeer van avant-gardistisch experiment': 'De idealen van de kunst van de jaren '60 lijken niet tot leven te worden gewekt, of als voorbeeld genomen, maar simpelweg opnieuw opgevoerd, als een kunstje' (Boomgaard, 1999: 25). In de uitgave *Nieuw Engagement* (2003) van het NAI wordt deze opleving door prominenten uit de toenmalige wereld van kunsten en wetenschap bediscussieerd. De conclusie was dat het engagement aan het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw moeilijker leek te zijn dan dat van de 60<sup>er</sup> en 70<sup>er</sup> jaren. In die tijd was het maatschappelijk engagement een onderdeel van een politieke beweging met de daarbij behorende ideologie. Dat leek nu te zijn veranderd. Het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw toonde engagement in zeer verschillende vormen (Franke in NAI, 2003:7) en ook de toon van het engagement was veranderd. Volgens cultuurfilosoof René Boomkens zou de rol van het artistieke engagement nu gaan over de maakbaarheid van de samenleving, in collectieve én in individuele zin (Boomkens, in NAI, 2003: 26). Cultuurfilosoof Lieven de Cauter stelt dat er geen geloof meer is in utopieën

*'Kunst heeft geen doel. Het beoogt niets. [ ... ] Kunst is terwijl de kritisch geëngageerde kunstenaar iets wil' (Pontzen in NAI, 2003:127).*

maar dat het engagement meer gevoed wordt door zelf-kritiek op de hedendaagse maatschappij (De Cauter in NAI, 2003: 34). Kunstcriticus Rutger Pontzen stelt het hele engagement van de kunsten ter discussie: 'Kunst heeft geen doel. Het beoogt niets. [ ... ] Kunst is terwijl de kritisch geëngageerde kunstenaar iets wil. [ ... ] Kritisch engagement en kunst verdragen elkaar niet. Ze sluiten elkaar uit'(Pontzen in NAI, 2003:127). Fotograaf Hans Aarsman zet daar een ander geluid tegenover en zegt dat je als geëngageerd kunstenaar wel degelijk een rol kunt spelen met de beelden die je de wereld in stuurt. Beeldcultuur heeft altijd een propagandistisch karakter en waar je als kritisch fotograaf een bijdrage aan levert: 'Kom met beelden die stijlvol zijn en moedig. Sociaal maar niet onderdanig'(Aarsman in NAI, 2003: 30). Zo kan een fotograaf tegengas geven tegen de dominante beeldcultuur van winners en losers aldus Aarsman. Ook publicist Bas Heijne is optimistisch in zijn beschrijving van de taak die hij voor kunstenaars ziet weggelegd: 'Het is zijn [de kunstenaar's] taak om te onderzoeken wat een individu tegenover het massale kan stellen, hij is als geen ander in staat te onderzoeken hoe de eindeloze stroom kunstmatige sensaties van de massacultuur zich verhoudt tot de eigen sensaties'(Heijne in NAI, 2003: 139).

Ook in deze bundel zien we de dualiteit in engagement, variërend van commentaar vanuit *l'art pour l'art* tot het vertrekpunt vanuit de maatschappelijke doelen. De sporen van het gedachtegoed van de Frankfurter Schule zijn zichtbaar en aan het begin van 21<sup>ste</sup> eeuw is de rol van geëngageerde kunst in de kunstwereld zeker nog niet uitgespeeld.

### **SPEELRUIMTE ZOEKEN BUITEN DE GEVESTIGDE INSTITUTIES**

Na deze schets van ontwikkelingen in de geëngageerde kunstwereld terug naar de autonome beeldende kunst. In hoeverre slaagden deze geëngageerde kunstenaars erin om een breder publiek te bereiken? Hadden de inspanningen van de overheid gericht op het vergroten van het publieksbereik effect? Zoals in hoofdstuk een bleek waren de resultaten toch wat teleurstellend, en dat geldt ook voor de beeldende kunst. In 2009 bereikte de moderne beeldende kunst toch nog slechts een elitair publiek. Een vijfde van de bevolking liep jaarlijks een kunstmuseum of galerie binnen, vier vijfde deed dat niet. Jaarlijks bekeek ongeveer de helft van de bevolking een kunstwerk in de openbare ruimte (Van den Broek et al., 2009: 55-57). Misschien lijkt dat vrij veel, maar het is ook om te draaien: hoe komt het dat de fysiek toegankelijke kunst in de openbare ruimte maar door de helft van de bevolking met aandacht bekeken werd? Heeft deze fysiek toegankelijke kunst nog steeds inhoudelijk commentaar nodig om begrijpelijk te worden voor het gemiddelde publiek? Dit onderschrijft de stelling van Bevers (2008) die stelt dat reflectie binnen

*'Kritiek, protest en verzet roepen die kunstwerken op die naar vorm en inhoud tot de reflexieve kunst gerekend worden en die botsen met de publieke moraal en het praktische gebruik van de openbare ruimte' (Bevers, 2008:4).*

de autonome kunstwereld steeds meer een doel op zich is geworden. Moderne autonome kunst wordt door een select publiek, dat bekend is met de conventies, begrepen en gewaardeerd. Daarmee blijft de kunstwereld sterk naar binnen gericht met instituties als musea en galleries als podia voor verspreiding.

Vanaf het begin van deze eeuw werd de autonome beeldende kunst steeds zichtbaarder in het publieke domein. De afgelopen decennia hebben ook geëngageerde kunstenaars zich de publieke ruimte steeds meer 'toegeëigend'. Niet alleen met begrijpelijke beelden, maar ook met minder toegankelijke en reflexieve kunstwerken. Kunst was altijd al in verschillende vormen in de openbare ruimte aanwezig geweest, variërend van het klassieke ruitersstandbeeld tot herdenkingsnaald. De laatste decennia zochten ook kunstenaars met vernieuwende en vaak geëngageerde kunstwerken letterlijk de interactie op met het publiek. Mede gestimuleerd door de in 1951 ingestelde *percentageregeling*<sup>4</sup> waarbij 1,5% van de bouwsom van openbare gebouwen aan beeldende kunst moest worden besteed. Kunstenaars werden door deze regeling in staat gesteld hun werk buiten de muren van musea, beeldentuinen en galleries te presenteren. Deze *'opdrachtkunst'*<sup>5</sup> kreeg in eerste instantie weinig erkenning van de autonome kunstwereld. Het werd gezien als spelbreker en 'een buitenechtelijk product van de atelierkunst' (Blok in Boiten, 2001: 11). Gevolg van deze kunst in het publieke domein was dat een bredere publieksgroep ongevraagd werd geconfronteerd met autonome kunstuitingen die reflecteerden op de samenleving. Een confrontatie met kunst die 'de gewone man' misschien niet direct begreep of wilde begrijpen. De reacties waren niet altijd positief en leidden soms zelfs tot rechtszaken. Een bekend voorbeeld was de commotie in de 80<sup>er</sup> jaren rondom het beeld *Tilted Arc* van Richard Serra in New York. Het beeld was een 3,5 meter hoge en 36,5 lange, licht gekromde staalplaat die het Federal Plaza in tweeën deelde. De omwonenden en werknemers van omliggende bedrijven bestempelden het kunstwerk als 'ontsierend voor de omgeving' en tekenden met succes bezwaar aan. Het publiek 'won' en het beeld werd verplaatst.

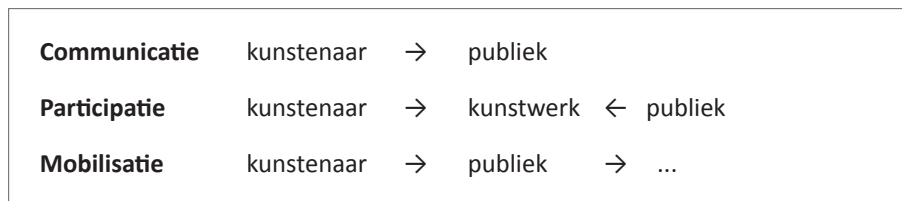
Deze vorm van kunst in de openbare ruimte is nu niet meer weg te denken en is door de kunstcritici geaccepteerd als 'goede' kunst, maar het discours blijft bestaan. De discussie gaat niet altijd om de esthetische waarde zoals we bij Serra zagen, maar ook om de ethische waarde van het kunstwerk. Bijvoorbeeld het discours rondom een werk van kunstenaar Paul McCarthy, *Santa Claus*, in de volksmond Kabouter Buttplug genoemd. In eerste instantie werd het beeld als museumkunst tentoongesteld binnen de 'veilige' poorten van museum Boijmans Van Beunigen. Na veel discussie werd *Santa Claus* alsnog naar buiten verplaatst en werd het als straatkunst een vertrouwd en geaccepteerd beeld in het Rotterdamse commerciële stadshart.

<sup>4</sup>1,5% VAN DE BOUWSOM VAN OPENBARE GEBOUWEN MOEST WORDEN GEBRUIKT VOOR 'DECORATIEVE AANKLEDING'. IN EERSTE INSTANTIE BEDOELD ALS INKOMENS ALS BEVORDERING VAN HET INKOMEN VAN KUNSTENAARS. LATER WERD DEZE REGELING KWAM OOK HET ESTHETISCH-VORMENDE MOTIEF VOOR DE BESCHOUWER MEER NAAR VOREN' (POTS, 2010: 536).

<sup>5</sup>OPDRACHTSKUNST IN DE KUNSTWERELD WEL BENOEMD ALS 'EEN AARDIGE BIJVERDIENSTE VOOR DE TOP EN EEN ONSCHADELIJKE BROODWINNING VOOR MINDER GETALENTEERDEN' (BLOK IN BOITEN, 2001: 11).

Mooi detail is dat het beeld geplaatst werd midden in de commercie, waar het juist zo kritisch over was.

Geëngageerde kunstuitingen in de publieke ruimte zijn door Ina Boiten (2001) onderzocht. In haar publicatie *Publieke Kunst* beschrijft zij dat met beeldende kunst in de openbare ruimte kunstenaars het publiek tot bewuste beleving willen prikkelen. De veranderde perceptie van de omgeving is een onderdeel van het uiteindelijke kunstwerk. Door interactie aan te gaan met het publiek, wil de kunstenaar letterlijk beeld geven aan de identiteit van een omgeving (Boiten, 2001). Bij het maken van deze publieke kunst onderscheidt Boiten drie processen, die zij als volgt weergeeft:



FIGUUR 1. BRON: BOITEN 2001: 43

Elk proces kent verschillende invalshoeken en accenten aldus Boiten:

*Communicatie* is het eenrichtingsverkeer van de kunstenaar naar het publiek; het zwaartepunt ligt bij de kunstenaar.

*Participatie* is tweerichtingsverkeer tussen kunstenaar en publiek, waarbij de inbreng van het publiek ten dienste staat van het door de kunstenaar beoogde kunstwerk; het kunstwerk staat hier centraal.

*Mobilisatie* kan worden opgevat als eenrichtingsverkeer van de kunstenaar naar het publiek dat vervolgens naar eigen goeddunken aan de slag kan. (pag. 43)

McCarthy koos met zijn *Santa Claus* voor de invalshoek van *communicatie*; een kunstwerk dat zijn omgeving prikkelt, uitnodigt buiten de gewone kaders te kijken en waarbij het publiek 'zelf wel uitmaakt of het hen iets te zeggen heeft of dat het hen koud laat' (Boiten, 2001: 40). Kunstenaars kunnen ook een keuze maken om voor een van de andere invalshoek te kiezen. In de volgende paragrafen besteed ik daarom aandacht aan *relational aesthetics* en *urban curators*. Beiden zijn vormen van kunst waarbij de invalshoeken *participatie* en *mobilisatie* een belangrijke rol spelen.



*'It is not what you see that is important but what takes place between people'*  
Rirkrit Tiravanija (in [www.visualarts.walkerart.org](http://www.visualarts.walkerart.org), 2011)

## DE KUNST VAN HET ONTMOETEN

In de kunstpraktijk van *relational aesthetics*<sup>6</sup> (Bourriaud, 2002) gebruiken kunstenaars de ontmoetingen met het publiek als uitgangspunt. Deze geëngageerde kunstvorm ontstond in de jaren negentig van de vorige eeuw. In tegenstelling tot kunst in de openbare ruimte nam deze kunstvorm niet de publieke ruimte, maar de menselijke relatie in de sociale context als haar vertrekpunt. Nicolas Bourriaud legde verbinding met Bourdieu's veldtheorie die stelde dat kunstwerelden per definitie relationeel zijn (Ibidem, 2002: 27). In *relational aesthetics* worden deze relaties tot kunst gemaakt. De kunstenaar zoekt de medewerking van het publiek en deze medewerking staat ten dienste van kunstwerk zelf, dat maakt *relational aesthetics* tot een voorbeeld van het door Boiten beschreven proces van *participatie*. De invalshoeken en vormen van *relational aesthetics* verschillen van het creëren van *momenten* van ontmoeting tot de productie van *objecten* die ontmoeting opleveren. Bourriaud stelde dat elk kunstwerk relationele aspecten heeft; kunst verbindt kunst lijmt kunst is *agglutinatie*<sup>7</sup> en maakt met deze kunstvorm sociale verbindingen zichtbaar in de actuele maatschappelijke context. Het gaat om de esthetische houding die de deelnemers kunnen ontwikkelen en beproeven en dat is niet altijd gezellig, het kan ook confronterend zijn. 'Agglutinatie kan leiden tot een genoeglijk samenzijn, maar dat hoeft niet. Het kan ook uitdraaien op forse confrontaties, op het beproeven van vormen van saamhorigheid'(Hagoort, 2005: 65). Het gemeenschappelijke bij deze kunstenaars is 'the modelling of a professional activity with the relational work issuing therefrom as a device of artistic production'(Bourriaud, 2002: 35).

Een veelgenoemde kunstenaar in deze context is de Thaise kunstenaar Rirkrit Tiravanija<sup>8</sup> die 1992 in een New Yorkse galerie met het publiek een Thaise curry kookte. De galeriebezoekers konden gratis aanschuiven. Zijn performance, getiteld *Untitled 1992 (Free)*, had als doel om tijdens het koken en de maaltijd een ontmoeting te arrangeren. De kunst van *relational aesthetics* speelt zich af in de beslotenheid van het gevestigde kunstcircuit, in galleries of op biënnales. Ook hier is een sociologisering van kunst zichtbaar waarbij de samenleving en de processen van relaties tussen mensen tot onderwerp van kunst worden gemaakt.

## URBAN CURATORS

Aan het begin van deze eeuw trok een groep kunstenaars letterlijk de stad in om daar beeld te geven aan de sociologische of antropologische processen die zich in de stedelijke omgeving voordeden. Een veel genoemde kunstenaar in dit verband is Jeanne van Heeswijk. Haar naam wordt in diverse artikelen ook in verband gebracht

<sup>6</sup> RELATIONAL ART DOOR BOURRIAUD BESCHREVEN ALS: 'ART TAKING AS ITS THEORETICAL HORIZON THE REALM OF HUMAN INTERACTION AND ITS SOCIAL CONTEXT RATHER THAN THE ASSERTION OF AN INDEPENDENT AND PRIVATE SOCIAL SPACE'(BOURRIAUD, 2002: 14).

<sup>7</sup>AGGLUTINATIE ZOU VERTAALD KUNNEN WORDEN ALS SOCIALE VERLIJMING (HAGOORT, 2005:17).

<sup>8</sup>TIRAVANIJA (1961) IS EEN KUNSTENAAR MET HOGE REPUTATIE IN DE ACTUELE KUNSTWERELD, WERELDWIJD ZICHTBAAR IN O.A. THE MUSEUM OF MODERN ART IN NEW YORK, BIËNNALE VAN VENETIË EN BOIJMANS VAN BEUNINGEN IN ROTTERDAM. IN MAART WAS HIJ ZICHTBAAR IN THE GAVIN BROWN'S ENTERPRISE IN NEW YORK MET DE EXPOSITIE FEAR EATS THE SOUL. BIJ DE OPENING WAS O.A. EEN SOEPKEUKEN INGERICHT. ALS DOCENT IS HIJ VERBONDEN AAN THE SCHOOL OF ARTS VAN DE COLUMBIA UNIVERSITY (BRON: WWW.ARTSJOURNAL.COM)

'Urban curation gaat om het organiseren en aanjagen van processen in de openbare ruimte'  
(Van Heeswijk, 2010)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> CITAAT UIT EEN INTERVIEW VAN VAN HEESWIJK MET D. BETTINA (WWW.DOMEINVOORKUNSTKRIETIEK.NL)

<sup>10</sup> DE LANGDURIGE PERIODE VAN LEEGSTAND, SLOOP EN NIEUWBOUW IN STEDELIJKE ONTWIKKELINGSGBIEDEN [...] ALS EEN WELKOME VERADEMING DIE RUIJITE, VRIJHEID EN MOGELIJKHEDEN SCHEPT IN EEN DICHTGEBOUWDE, DICHTGE-REGELDE EN DICHTGEPLANDE STAD. (LINDEMANN & SCHUTTE, 2010: 17 - 19).

<sup>11</sup> VOOR ACHTERGRONDINFORMATIE ZIE ARTIKEL OVER SABRINA LINDEMANN IN HET MAGAZINE.

<sup>12</sup> HET BALKON IS EEN ONDERDEEL VAN DE GROENE JONKER (2004 – 2008) VOOR MEER INFRORMATIE ZIE HET ARTIKEL OVER JACK VAN MILDERT IN HET MAGAZINE.

met Community Art, maar het lijkt alsof zij zich wat van deze term wil distantiëren. Van Heeswijk introduceerde 1999 samen met architect Raoul Bunschoten het begrip *urban curator* (Spijkerman in Hekking et al, 2010: 44). *Urban curators* werken in projecten, waarin zij als kunstenaar meerdere jaren in een gebied aanwezig zijn. In en met hun werk onderzoeken deze kunstenaars de interactie tussen mensen in het publieke domein en worden nieuwe modellen ontwikkeld voor de publieke ruimte. Zij experimenteren met de rollen die zij in deze stedelijke omgeving kunnen spelen. De projecten vinden plaats in gebieden waar grote maatschappelijke veranderingen zich voltrekken, zoals stadsvernieuwingsgebieden en vinexlocaties. Er wordt samenwerking gezocht met medekunstenaars, vaak in aanverwante disciplines zoals architectuur en stedenbouw. Zij doen dit vanuit hun overtuiging dat kunst en kunstenaars in staat zijn complexe maatschappelijke veranderingsprocessen op een andere manier te benaderen en zichtbaar te maken.

*Urban curators* willen een nieuwe infrastructuur met activiteiten, ontmoetingsplaatsen in een wijk creëren, waar zoveel mogelijk partijen met elkaar in contact komen. Vanuit hun kunstenaarschap werken zij samen met verschillende 'spelers'; met bewoners, professionals uit de welzijns- en kunstwereld, woningbouwcorporaties en ambtenaren. Zij willen op een informatieve, poëtische, radicale of juist hilarische manier de stedelijke veranderingen in de *tussentijd*<sup>10</sup> verbeelden.

Projecten van *urban curators* variëren van het arrangeren van ontmoetingen, zoals Hotel Transvaal\*<sup>11</sup> (2006 – 2009) van Sabrina Lindemann tot processen die leiden tot een tastbaar object, bijvoorbeeld een 'Balkon van Verlangen'<sup>12</sup> door Jack van Mildert. Opdrachtgevers komen veelal vanuit de kunstwereld, via stedelijke Centra voor Beeldende Kunst (CBK's) of de Kunstuitleen, daarnaast zijn overheid of bedrijfsleven en woningbouwcorporaties, (mede)opdrachtgevers. Kunstenaars kunnen ook zelf initiatiefnemer zijn en hier is Jeanne van Heeswijk een voorbeeld van. Zij was initiator en financier van het Blauwe Huis (2005 – 2009), een tijdelijk project in Amsterdam waar in de beginperiode van de Amsterdamse wijk IJburg, vijfenvijftig internationale cultuurmakers, architecten, schrijvers en wetenschappers woonden en werkten. Het Blauwe Huis was 'een plek voor het ongeplande, het nog niet gedachte' (www.hetblauwehuis). Ook in deze projecten gaat het niet altijd zonder wrijving. Van Heeswijk zegt hierover: 'Ik ben op zoek naar de confrontatie. Mijn werk is het in scene zetten van mogelijkheden tot wrijving. Het is niet altijd leuk. Confrontatie is een noodzakelijk instrument van waaruit nieuwe ideeën kunnen ontstaan.' (Van Heeswijk, 2008: 43 ).

Een *urban curator* brengt het publiek in beweging om deel te nemen aan een, vaak langdurend, proces dat door kunstenaars zelf is geïnitieerd. Zij produceren geen

kunstwerken in de traditionele zin van het woord, maar zijn erop gericht processen zichtbaar te maken waarin het functioneren van bepaalde maatschappelijke structuren centraal staan. Het uiteindelijke kunstwerk kan ook het proces zelf zijn of een gevolg van dit proces. Daarmee zijn deze projecten een goed voorbeeld van de door Boiten (2001) beschreven invalshoek van *mobilisatie*. Ook hier zien we een sociologische vorm van kunst die beeld wil geven aan wat er zich tussen mensen in een omgeving afspeelt, in tegenstelling tot *relational aesthetics* vinden deze projecten over het algemeen buiten de podia van het gevestigde kunstcircuit plaats.

### COMMUNITY ART

De vorige paragrafen lieten zien dat kunst steeds meer buiten de muren van musea zichtbaar en soms letterlijk op straat te vinden is. Een groeiende groep kunstenaars zoekt actief het contact, de ontmoeting en de samenwerking met (nieuwe) publieksgroepen waarbij vorm gegeven wordt aan processen van communicatie, participatie en mobilisatie. De afgelopen tien jaar laat een opleving zien van kunstprojecten die deze processen combineren en hun ook betekenis willen geven aan de belevingswereld van nieuwe publieksgroepen. Deze projecten zijn, net als het eerder genoemde project in 1978, meestal te vinden in achterstands- en stadsvernieuwingswijken. Voor deze vorm van kunst bestaan verschillende benamingen: Community Art, Gemeenschapskunst, Sociaal Artistieke projecten of Sociale Kunst. De eerder genoemde term *l'art sociologique* ben ik in de literatuur van de laatste jaren niet meer tegengekomen. Voor mijn beschrijving kies ik voor het begrip Community Art. Hoewel omstrede vind ik dat deze term het best de lading dekt. Ook bij deze kunstvorm gaat het over artistieke interventies in sociaal maatschappelijke ontwikkelingen. Geëngageerde kunstenaars stimuleren burgers en publiek om actief deel te nemen aan hun kunst. Samen met dit publiek willen zij beeld en betekenis geven aan wat hun medeburgers beweegt en raakt. Sociale en ethische doelstellingen als het verstevigen van sociale cohesie en persoonlijke ontwikkeling spelen in deze kunstvorm een belangrijke rol. Er is een duidelijke relatie met de eerder genoemde *urban curators*, die overigens over het algemeen niet graag met Community Art geassocieerd willen worden. Hier kom ik aan het eind van dit hoofdstuk nog op terug.

In de Verenigde Staten, Australië en Groot-Brittannië heeft Community Art een lange traditie, geïnspireerd door de *Arts and Crafts* beweging. Community Art wordt hier beschouwd als een zelfstandige kunstvorm met sociale doelen, gericht op het verbeteren van mensen in kansarme posities (Rijnders, 2005:8). Aan het eind van de jaren zestig werd in Groot Brittannië een groeiend aantal kunstenaars als Commu-

'Samen met kunstenaars komen ze tot oorspronkelijke, vernieuwende kunst op plekken waar in eerste instantie vaak bar weinig verbeeldingskracht aanwezig lijkt te zijn'  
(Cleveringa, 2010:2).

nity Artist gesubsidieerd door de *Arts Council* en ontstond er een speciale afdeling voor deze kunstvorm. Het begrip Community Art werd uitgelegd als 'kunst die met, voor en door de gemeenschap tot stand komt'(Brummel, 2003:3). Ook Vlaanderen kent de zogenaamde 'sociaalartistieke projecten' die sinds 2000 als speciaal aandachtsgebied zijn ingebed in het Kunstendecreet (Van Looveren in Twaalfhoven, 2010: 42).

In Nederland manifesteerde Community Art zich voor het eerst aan het einde van de jaren zestig, er ontstonden samenwerkingsrelaties van kunstenaars met diverse partners die voor de kunstwereld relatief nieuw waren (buurthuizen, opbouwwerk, artistieke platforms, winkels, kunstencentra, politiediensten, werkgelegenheidsinitiatieven, scholen). Het eerder genoemde project van kunstenaar Fischer eind jaren zeventig in de Amsterdamse Jordaan kan hier ook als voorbeeld van gezien worden. In vergelijking met de Angelsaksische landen ontwikkelde Community Art zich in Nederland toen nog niet tot een op zichzelf staande categorie in het Nederlandse kunstenbeleid (Rijnders, 2005). Community Art sloot wel aan op het geloof in de kracht van instrumentele effecten van kunst met de daarbij behorende focus op ethische doelstellingen binnen het kunstenbeleid van die periode.

Rond de laatste eeuwwisseling is opnieuw een sterke groei te zien van initiatieven van sociaal geëngageerde projecten. Ondersteund door het eerder genoemde beleid van staatssecretaris van der Ploeg, dat talloze projecten mogelijk maakte. De projecten werden meestal ad hoc, met behulp van overheidssubsidie gefinancierd<sup>13</sup>. Samenwerkingspartners en opdrachtgevers worden gevonden bij publieke instituties zoals kunst-, welzijns-, onderwijsinstellingen en woningbouwcorporaties.

Ook in de Nederlandse situatie wordt Community Art getypeerd als 'de praktijk van het maken van kunst met, voor en door de gemeenschap'. Daarbij hoort erkenning van de sociale kracht van kunst (ethische waarde) naast de artistieke (esthetische) waarde van de kunst zelf. In de uitgave *Gemeenschapskunst in Zuid-Holland* geeft Rijnders (2005) een omschrijving van kunstpraktijken die worden getypeerd als Community Art. Ik heb deze enigszins aangepast en kom tot de volgende typering: Community Art projecten kennen:

- een artistiek niveau door de betrokkenheid van een professionele kunstenaar;
- een culturele dimensie doordat ze de culturele belevingswereld van haar bewoners tot uitgangspunt neemt;
- een actieve participatie van lokale bewoners;
- bewuste aandacht voor proces en product.

<sup>13</sup> BIJLAGE 1 GEEFT EEN OVERZICHT VAN DE FINANCIERING VAN COMMUNITY ART PROJECTEN DIE TE VINDEN ZIJN IN DE DATABASE VAN CULTUURNETWERK NEDERLAND.

De borging van de artistieke kwaliteit wordt gerealiseerd door de betrokkenheid van een professionele kunstenaar. Deze kunstenaars zoeken aansluiting bij de aanwezige kracht van gemeenschappen die, in eerste instantie, 'niet zoveel met kunst hebben'. De samenwerking met publieksgroepen varieert van de eerder genoemde vormen van *participatie* tot *mobilisatie* (Boiten, 2001) en allerlei vormen daar tussenin. 'Zij zoeken specifieke doelgroepen, niet om deze naar het museum of het concertgebouw te nodigen, maar om ter plekke creatieve happenings te laten gisten, te laten opborrelen, te regisseren en te evalueren'(Brummel, 2003: 2). In de projecten is de inter-persoonlijke communicatie in het proces tussen de deelnemers, kunstenaar en omgeving een belangrijke factor. De vorm beperkt zich zelden tot één kunstdiscipline en er wordt vaak gebruik gemaakt van populaire vormen van kunst. Locaties zijn te vinden in onverwachte gebieden, meestal buiten het centrum van de gevestigde kunstwereld.

Binnen de landelijke infrastructuur is Community Art nu geïntegreerd binnen het Fonds Cultuurparticipatie<sup>14</sup>. Met subsidie van dit fonds ging in 2010 Community Arts Lab XL<sup>15</sup> (CAL XL) van start. De doelstelling van deze landelijke netwerkorganisatie is om de komende drie jaar te werken aan de optimalisering van het productieklimaat voor Community Art. Met als speerpunten: netwerkvorming, scholing, onderzoek en documentatie. Hiermee is een stap gezet naar inbedding van Community Art in de institutionele kunstwereld.

De databank Community Arts lab van Cultuurnetwerk Nederland telde in juli 2011 honderd initiatieven en misschien is dat wel het topje van de ijsberg. Veel Community Art projecten die ik ben tegen gekomen zijn daarin niet opgenomen. Interessant is dat de meeste initiatiefnemers van de projecten afkomstig zijn uit de kunstwereld<sup>16</sup>. Dit is vergelijkbaar met de situatie in Vlaanderen, waar een afname te zien is van initiatieven vanuit organisaties met een sociale achtergrond (Van Looveren in Twaalfhoven, 2010: 43). Het is de vraag of een kunstenaar zichtbaar wil zijn als Community Art kunstenaar in deze database. Aan het eind van dit hoofdstuk geef ik hier enkele gedachten over weer.

## SPELSTRATEGIE

In het eerste hoofdstuk heb ik aandacht besteed aan de reputatie van kunstenaars. Deze reputatie wordt door verschillende omgevingsfactoren bepaald, maar een kunstenaar maakt ook eigen keuzes. Bij Community Art kan een kunstenaar zichzelf strategische vragen stellen over door wie hij zich wil laten betalen en hoe hij zijn engagement wil vertalen in zijn kunst.

Bij verschillende auteurs komt dit dilemma aan de orde. Gielen(2011) bijvoorbeeld

<sup>14</sup> 'HET FONDS CULTUURPARTICIPATIE HEEFT ALS MISSIE DE ACTIEVE DEELNAME AAN HET CULTURELE LEVEN TE BEVORDEREN EN LEGT DAARBIJ DE NADRUK OP DE VERSTERKING VAN HET CULTUREEL BURGERSCHAP VANUIT HET IDEE DAT BURGERS EEN ZEKERE CULTURELE BAGAGE NODIG HEBBEN OM IN DE SAMENLEVING TE KUNNEN FUNCTIONEREN'(VAN DEN HOOGEN EN VAN MAANEN, 2011)

<sup>15</sup> CAL XL IS EEN TIJDELIJK PROJECTORGANISATIE WAARIN DE VOLGENDE LANDELIJKE PARTNERS SAMENWERKEN: ZIMIC HUIS VOOR DE AMATEURKUNST (PROJECTEIGENAAR) / CULTUURNETWERK NEDERLAND / KUNSTFACTOR / CULTUUR - ONDERNEMEN/ MOVISIE / LANDELIJK PLATFORM CULTUURAAJAGERS / STICHTING CULTUURIMPULS.

<sup>16</sup> BIJLAGE 2 GEEFT EEN OVERZICHT VAN COMMUNITY ART PROJECTEN DIE TE VINDEN ZIJN IN DE DATABASE VAN CULTUURNETWERK NEDERLAND.

beschrijft de positie van waaruit de kunstenaar een strategie kiest. Is hij politiek geëngageerd en kiest hij voor conflict en confrontatie? Of wil hij opereren binnen de marges van het maatschappelijke systeem met kunst die goed aansluit bij wat de opdrachtgevers en het publiek begrijpen en wensen? Stelt hij zijn eigen identiteit als kunstenaar centraal of beweegt hij zich richting publiek? Deze positionering is niet statisch en kan tijdens een project van richting veranderen, aldus Gielen.

Ook Boomgaard (2011) stelt de verschillende motieven van waaruit projecten gestart kunnen worden aan de orde. Kunstenaars moeten oppassen dat ze niet ingezet worden als 'kunstverleners' in ondoorzichtige projecten die in dienst staan van de overheid. 'Projecten mislukken [...] wanneer ze te doorzichtig een quasi creatieve zoethouder zijn voor falend sociaal beleid' (Boomgaard, 2011: 52). Volgens hem zijn de meest geslaagde participatie kunstwerken die projecten die erin slagen de uiteenlopende belangen en motieven van publiek en opdrachtgevers zichtbaar te maken. De kunstenaar moet daarin een combinatie vinden tussen zijn engagement en zijn autonomie.

Deze dilemma's gaan vooral over de ethische kant van Community Art. Ik sluit dit hoofdstuk af met een vraag die te maken heeft met de esthetische kant van de projecten. Heeft Community Art genoeg artistieke bagage om zich te kunnen positioneren in de gevestigde kunstwereld?

### **MAG COMMUNITY ART MEESPELEN IN DE AUTONOME KUNSTWERELD?**

De distributie en receptie van geëngageerde kunst vindt plaats in een breed spectrum, variërend van de museale wereld tot de openbare ruimte. Community Art zien we vaak in onverwachte gebieden buiten het centrum van de gevestigde kunstwereld. De projecten kennen een uiteenlopend publiek variërend van liefhebbers uit het gevestigde kunstcircuit tot buurtbewoners uit achterstandswijken die tegelijkertijd deelnemer en bezoeker zijn. De term Community Art ligt gevoelig in de autonome kunstwereld en dat roept een aantal vragen op:

- Wat maakt dat de kunstwereld niet open lijkt te staan voor Community Art?
- Is Community Art niet gewoon een artistieke vorm van sociaal – cultureel werk?
- Wat is er nodig voor Community Art om zich tot een gerespecteerd kunstgenre ontwikkelen?

Het gevecht om een positie voor Community Art in de kunstwereld kan mogelijk worden gezien in het licht van het discours van de *dumbling-down* van de kunsten,

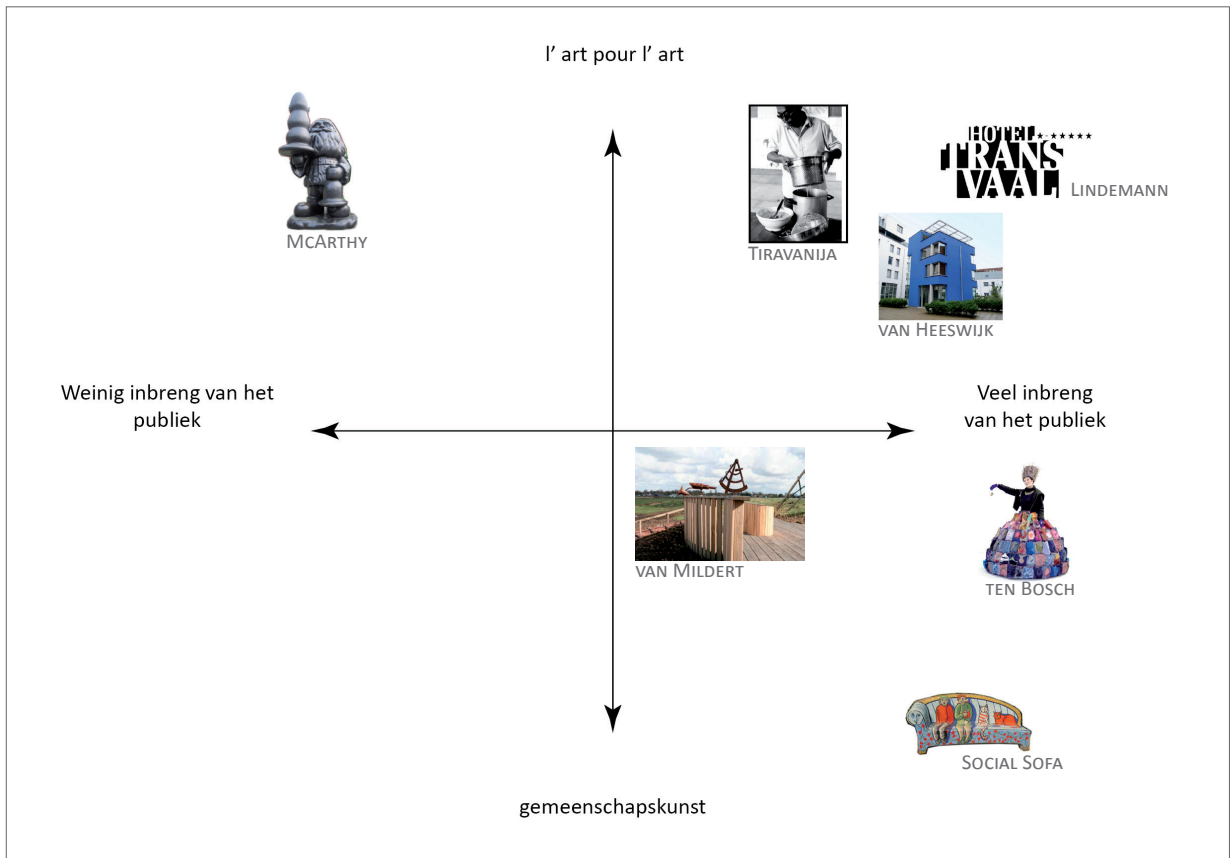
*'Artworks that have no explicit content ... may nonetheless serve as significant bases for interpersonal interaction and collective mobilization'*  
(DiMaggio, 1987: 442).

waarin sommigen juist pleiten voor behoud van het elitaire gehalte van kunst. Elk veld is erop gericht de eigen posities te verdedigen, laat liever geen nieuwkomers toe en zeker geen groepen met minder economisch, sociaal en cultureel kapitaal. Binnen Community Art vindt vaak juist een vermenging plaats van het traditionele cultuurpubliek en nieuwe, over het algemeen lager opgeleide, bezoekersgroepen. Misschien staat deze kunstvorm wel te dicht bij de 'gewone mensen' om dit fenomeen kunst te noemen en het vermindert het de status van de *l'art pour l'art* van de gevestigde kunstwereld. Bourdieu (1993) stelt in dit verband: de actoren binnen de autonome pool van het artistieke veld gaan voor 'de kunst om de kunst' en zijn daarom minder geïnteresseerd in kunst met sociale doelstellingen. Ook DiMaggio (1987) stelt dat de hoge kunst kan worden gezien als belangrijke statusmarker; 'If there is al common cultural currency, the arts (supplemented by fashion, cuisine and sport) constitute it' (DiMaggio, 1987: 443). Als mensen met weinig economisch, sociaal en cultureel kapitaal van deze kunstvorm kunnen genieten, kan en mag het dan wel kunst zijn?

Community Art wordt vaak geassocieerd met 'ontmoetingskunst', de Nederlandse vertaling van de eerder genoemde *relational aesthetics*. In het essay *Goede bedoelingen, over het beoordelen van ontmoetingskunst* beschrijft kunstcriticus en filosoof Erik Hagoort (2005) de strijd om een positie: 'de kunst van het ontmoeten heeft ethische motieven en daar heeft een keur van Nederlandse kunstbeschouwers moeite mee. [...] Wie als kunstenaar ethische verhoudingen tot voertuig van kunst wil maken, kan niet anders dan bedrogen uitkomen [...].' (Hagoort, 2005: 8). Veel Nederlandse kunstbeschouwers zouden volgens Hagoort moeite hebben met ethische (kunstextrinsieke) motieven van de zogenaamde ontmoetingskunst. Deze kunstvormen worden nog weinig gezien en gewaardeerd door de gatekeepers van de gevestigde kunstwereld. Trienekens bevestigt dit als zij stelt dat 'sociaal geëngageerde kunst een tweede positie krijgt toegewezen, want kunst mag niet worden gekoppeld aan sociale zorg, sociale of politieke agenda's of een verzorgingsstaat ideologie' (Trienekens, 2006:72).

Met haar instrumentele functie staat Community Art te ver af van *l'art pour l'art* en mogelijk ziet de gevestigde kunstwereld daardoor haar culturele valuta devalueren. *L'art pour l'art* heeft status en de populaire kunstvormen, waar maatschappelijke geëngageerde kunst gebruik van maakt, niet. Dat maakt Community Art tot een spelbreker van het huidige speelveld, *l'art pour l'art* lijkt het te winnen van de sociale doelstellingen van Community Art.

Figuur 2 geeft de positie van Community Art t.o.v. andere vormen van geëngageerde kunst in de kunstwereld als volgt weer:



FIGUUR 2: DE GEËNGAGEERDE KUNSTWERELD EN PUBLIEKSINBRENG

Kunstenaar McCarthy heeft een goede reputatie in de gevestigde kunstwereld. Met het beeld *Santa Claus* richt hij zich *tot* het publiek, maar hij maakte het werk niet *met* het publiek. Jeanne van Heeswijk, bedenker van het Blauwe Huis exposeerde tweemaal op de biënnale van Venetië. Hotel Transvaal van Sabrina Lindemann kreeg pers aandacht op de kunstpagina's van landelijke dagbladen. Beide kunstenaars kunnen gezien worden als voorbeelden van *urban curators* die werken met een grote inbreng van het publiek. Zij hebben een reputatie binnen de gevestigde kunstwereld en dat plaatst hen bovenin rechts in de figuur, net als Rirkrit Tiravanija die zijn *relational aesthetics* in nauwe samenwerking met het publiek vormgeeft



*'Het is van belang dat er nieuwe begrippen worden ontwikkeld aan de hand waarvan publieke kunst beschreven en wellicht ook beoordeeld kan worden'(Boiten, 2002:42).*

in galleries, podia van de gevestigde kunstwereld. Community Art krijgt meestal vorm buiten het gevestigde circuit, kent een intensieve samenwerking met het publiek maar heeft een lage reputatie binnen de gevestigde kunstwereld. In het schema rechtsonder staan drie voorbeelden: Het Balkon van Verlangen van Jack van Mildert, de Jurken van Simone ten Bosch waarmee zij vluchtelingenvrouwen een gezicht gaf<sup>17</sup> en een 'Social Sofa' die vaak genoemd wordt als format voor Community Art projecten.

### OP ZOEK NAAR CRITERIA

Wat de positie van Community Art zou kunnen versterken is het formuleren van theoretisch onderbouwde criteria die deze vorm van kunst inhoudelijk positioneren binnen het gevestigde circuit. Boiten (2001) merkt daar in dit verband over op: 'Traditionele kunsthistorische begrippen zijn bij de beschrijving van deze nieuwe soort kunst niet toepasbaar en criteria als schoonheid, vorm, stijl enzovoort, niet relevant. Het is van belang dat er nieuwe begrippen worden ontwikkeld aan de hand waarvan publieke kunst beschreven en wellicht ook beoordeeld kan worden'(Boiten, 2002:42). Zij stelt een creatief kunstdiscours voor, als voedingsbodem voor een kunstklimaat waarin nieuwe spelregels gedefinieerd kunnen worden. Daarbij is het ook belangrijk om ruimte te maken voor een andere kunstbeleving van nieuwe kunstvormen. Naar mijn idee zou deze kunstbeleving niet alleen bij het publiek een rol moeten spelen maar ook bij de gatekeepers van de gevestigde kunstwereld die daarvoor ruimte moeten geven.

Ik beschreef in het eerste hoofdstuk dat het ruimte geven door de gevestigde orde niet vanzelfsprekend is en strijd oplevert. Deze strijd is een interne strijd van de kunstwereld. Daarom besluit ik dit hoofdstuk met aandacht voor het discours in de actuele kunstwereld. De teksten die ik daarvoor gebruik laten zien dat er daar een groeiende aandacht is voor sociaal geëngageerde kunst. Er wordt gezocht naar criteria en theorie die de positie van deze kunstvormen zou kunnen verstevigen. Ook hier is de discussie over *l'art pour l'art* en de meer instrumentele functie van kunst zichtbaar.

Kunstcriticus Claire Bishop beschrijft in 2006 in het Amerikaanse kunsttijdschrift *Artforum* de mogelijkheden om te komen tot kwalitatieve sociaal geëngageerde kunst. In het artikel *The social turn, collaboration and its discontents* signaleert Bishop dat het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw een 'golf' van kunstpraktijken laat zien waaruit interesse blijkt voor sociale cohesie en engagement. Zij vraagt zich af hoe het komt dat deze praktijken een zwakke positie hebben in de commerciële kunstwereld. Wellicht komt dit omdat het vaak om projecten gaat waarbij producten

<sup>17</sup> MEER INFORMATIE OVER DEZE PROJECTEN IS TE LEZEN IN HET MAGAZINE.

ontstaan in de vorm van social events, workshops en maaltijden, die moeilijk in een galerie te verkopen zijn. 'This mixed panorama of socially collaborative work arguably forms what avant-garde we have today: artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life'(Bishop, 2006: 179). Interessant is dat zij deze vorm van kunst ook in de kunstmarkt wil positioneren terwijl deze geëngageerde vormen van kunst zich vaak tegen de commercie afzetten. Ook besteedt ze aandacht aan de kwaliteit van deze kunstvormen. De goede bedoelingen en 'opoffering' van sociaal geëngageerde kunstenaars leiden naar haar idee niet altijd tot kunst van hoge autonome en artistieke kwaliteit. De kwaliteit van deze kunstpraktijken varieert sterk en naar haar idee worden de ethische doelen teveel omarmd en de esthetische doelen weggezet als elitair. Volgens Bishop zijn criteria nodig die zowel naar de esthetische als ethische waarde van deze kunstwerken kijken: 'The best collaborative practices of the past ten years address this contradictory pull between autonomy and social intervention, and reflect on this antinomy both in the structure of the work and in the conditions of its reception'(Bishop, 2006: 183). Zij laat zich verder niet uit over hoe, waar en door wie deze criteria vorm zouden moeten krijgen.

Ook binnen de huidige Nederlandse kunstwereld is veel aandacht voor Community Art. Het voorjaarsnummer 2010 van de Boekmanstichting heeft als thema Community Art met daaraan een landelijk congres gekoppeld. Onder andere de volgende discussievragen waren onderwerp van de uitgave en het congres:

- In welk artistiek opzicht stijgt Community Art uit boven het gewone sociaal - cultureel werk?
- Hoe komt het dat het artistieke vermogen van deze kunstvorm nog steeds onderbelicht blijft?
- Welke competenties hebben kunstenaars nodig om hun sociaal artistieke praktijken te kunnen vormgeven?
- Welke concepten heeft de kunstkritiek nodig om Community Art kritisch te kunnen beschouwen?

<sup>18</sup> VAN DER VALK IS OPRICHTER EN ARTISTIEK DIRECTEUR VAN HET DOMEIN VOOR KUNSTKRITIEK EN KAN DAARDOOR GEZIEN WORDEN EEN VAN DE GATEKEEPERS VAN DE HEDENDAAGSE KUNSTWERELD.

Op de eerste twee vragen heb ik aan het begin van deze paragraaf een antwoord proberen te geven. De derde vraag krijgt aandacht in de hoofdstukken vijf en zes. Bij de laatste vraag wil ik het volgende opmerken.

Kunstkriticus Sonja van der Valk<sup>18</sup> stelt dat Community Art om nieuwe vormen van kunstkritiek vraagt en dat deze vormen waarschijnlijk de grenzen van de gebruikelijke kunstkritiek zullen overschrijden. Deze kritische beschouwing wordt extra lastig

*'Ook al laat een kunstwerk ons de omgeving 'anders zien', dan betekent dat niet dat wij anders gaan handelen, een beter leven krijgen, of meer mens worden' (Boomgaard, 2011:89).*

omdat projecten soms maanden of jaren duren en er ook niet altijd een tastbaar product wordt opgeleverd. Critici kunnen een esthetisch oordeel geven over de kwaliteit van het beeld of geluid of creatieve verbeeldingskracht, maar de beoordeling van de artistieke uitwisseling of de procesmatige kant van het werk is moeilijk te beoordelen. 'Je moet meepraten, mee-eten, soms zelfs meeschilderen. Maar je moet ook de professionele toeschouwer zijn die kennis heeft van kunst en cultuur, ook van die vormen die buiten je directe gezichtsveld vallen'(Van der Valk in Twaalfhoven, 2010: 84). Ook vraagt zij zich af welk belang Community Art eigenlijk dient. Zeker als dit soort projecten vanuit politieke doelen worden geïnitieerd en gefinancierd. Van der Valk pleit voor een brede benadering in de vorm van samenwerking van critici, journalisten en wetenschappers die vanuit diverse perspectieven zowel het proces als het product analyseren, aldus Van der Valk. Mogelijk zouden deelnemers ook een rol kunnen spelen in deze nieuwe vormen van kunstcritiek. Kortom, de beoordeling van Community Art vergroot het speelveld van de critici en vraagt om nieuwe spelers en spelregels.

Tot slot een citaat uit het redactionele commentaar van Anita Twaalfhoven waarin zij de discussie in de Boekmancahier kort samenvat: 'Sommige auteurs in deze Boekman schoppen de heilige huisjes in de kunstwereld één voor één omver. In die zin is de wereld van Community Art te zien als een tegenbeweging, die zich afzet tegen het gevestigde kunstcircuit en die de kunstenaar uit zijn ivoren toren haalt om zelf de nieuwe doelgroepen in de wijken op te zoeken'(Twaalfhoven, 2010: 5). Is Community Art wellicht een nieuwe avant-garde?

### **SAMENVATTENDE CONCLUSIE**

De afgelopen eeuwen lieten een ontwikkeling zien waarin de beeldende kunst zich van opdrachtkunst tot autonome kunst met een eigen kunstmarkt ontwikkelde. Begin vorige eeuw zette een aantal stormachtige ontwikkelingen in waarin kunstenaars de grenzen van de kunst opzochten en meer gingen reflecteren op kunst in de samenleving.

Onder andere beïnvloed door de kritische maatschappijtheorie van de Frankfurter Schule zetten geëngageerde kunstenaars zich af tegen de gevestigde normen. Zij namen ook afstand van populaire vormen van kunst, geproduceerd door de cultuurindustrie. Een groeiende groep geëngageerde kunstenaars eigende zich steeds meer ruimte toe in de autonome kunstwereld, ook buiten de muren van musea en galleries. Een groeiend publiek kwam steeds vaker in aanraking met verschillende vormen van beeldende kunst in de publieke ruimte. Rond de laatste eeuwwisseling richtten geëngageerde kunstenaars zich op nieuwe publieksgroepen. Met verschil-

lende uitgangspunten ontwikkelden zij nieuwe vormen van kunst met actieve publieksparticipatie.

Binnen de kunstwereld lijkt groeiende aandacht te komen voor sociologische vormen van kunst, gezocht wordt naar nieuwe criteria als handvatten om deze kunst te positioneren. Misschien heeft Community Art tijd nodig om zich te kunnen settelen, zoals de avant-garde in het begin van de vorige eeuw ook moest vechten voor erkenning. De avant-garde wordt nu als volwaardige kunst gezien en heeft een prominente plaats in de kunstwereld.

Hoe zien kunstenaars deze ontwikkelingen? Zijn zij bewuste spelbrekers, een avant-garde die de grenzen van het autonome veld wil verkennen? Zijn zij min of meer intuïtief in het veld verzeild geraakt? Hoe belangrijk zijn deze 'gevechten' voor hen? Kiezen zij voor *l'art pour l'art* of voor sociale doelstellingen of zoeken zij naar een combinatie? Dit wil ik in de komende hoofdstukken onderzoeken.

*'De grootste gift voor de kunst komt waarschijnlijk van kunstenaars die bereid zijn voor een laag inkomen in de kunst te werken' (Abbing, 2002: 174).*

## BEELDEND KUNSTENAARS

In dit hoofdstuk schets ik een beeld van de actuele situatie van beeldend kunstenaars in Nederland. Ik begin met een korte kwantitatieve impressie van beeldend kunstenaarspraktijken in het sociale netwerk van de Nederlandse kunstwereld en -markt. Na een kort historisch overzicht vanaf de Tweede Wereldoorlog besteed ik aandacht aan de overheidsinvloed en de fijnmazige infrastructuur van de beeldende kunst.

### KUNSTENAARS IN NEDERLAND

'Hoeveel beeldend kunstenaars Nederland telt is niet precies bekend, de schattingen lopen uiteen van ongeveer 7.000 (CBS 2007) tot 12.000 (IJDens 2008)' (OCW, 2011: 86). Dat beeld wordt vertroebeld omdat iedereen zich kunstenaar mag noemen<sup>1</sup>. Het lijkt alsof kunstenaars zich 'ertoe geroepen voelen' om van de kunst hun beroep te maken en bereid zijn zich er voor 'op te offeren'. Hans Abbing (2002) zelf beeldend kunstenaar en econoom onderzocht dit fenomeen en kwam tot een aantal opmerkelijke conclusies. 'De neiging van kunstenaars om de voorkeur te geven aan persoonlijke werkbevrediging, erkenning en status – boven geld – [is] groter [...] dan bij menig ander beroepsbeoefenaar' (Abbing, 2002: 171). Kunstenaars verschillen in oriëntatie op beloning: zij zoeken erkenning via de markt, erkenning van vakgenoten of door de overheid. Abbing stelde vast dat, ondanks de extreem hoge inkomsten van een enkeling, het gemiddelde inkomen in de kunsten belangrijk lager is dan in soortgelijke beroepen. Afhankelijk van het land waarin hij werkt verdient een kunstenaar 30% tot bijna 100% minder dan in vergelijkbare beroepen. Dit fenomeen is typerend voor de 20<sup>ste</sup> eeuw en dan vooral van de laatste vijftig jaar (Ibidem, 2002: 172). Kunstenaars worden door de samenleving als onbaatzuchtig gezien: echte kunstenaars geven niet om geld, maar waarborgen hun autonomie en daar kijkt men tegenop. Op commerciële kunstenaars wordt neergekeken. Volgens Abbing vormt deze mythologie van 'een heilige kunst' de voedingsbodem voor de uitzonderlijke economie van de kunst. De scheiding tussen commercieel en autonoom ligt genuanceerd. Een kunstenaar werkt vrijwel nooit helemaal autonoom of commercieel het gaat meestal om een combinatie daarvan.

Volgens Abbing zijn de kunstenaars waarschijnlijk zelf de grootste gevers aan de kunst. Ze leven sober en subsidiëren hun eigen activiteiten met eigen geld en klussen bij om zich staande te houden. Ook stelt hij dat het grote aantal 'mislukte' kunstenaars indirect bijdraagt aan de hoge status van kunst (Abbing in Bevers (red.), 2002: 22-25). Bijna de helft (48%) van de kunstenaars is werkzaam als zelfstandi-

<sup>1</sup>EEN BELANGRIJK CRITERIUM VOOR HET KUNSTENAARSBEROEP IS OF DE PERSOON AUTONOOM ARTISTIEK TE WERK KAN GAAN IN ZIJN BEROEP' (JENJE – HEIJDEL & TER HAAR, 2007:15).

*'Culturele instellingen moeten minder afhankelijk worden van de overheid en daardoor flexibeler en krachtiger worden.'* (OCW, 2011:2)

<sup>2</sup> 'IN DE PERIODE 2009-2012 SUBSIDIEERT DE RIJKSOVERHEID 4 POSTACADEMISCHE INSTELLINGEN, 1 FESTIVAL EN 3 ONDERSTEUNENDE INSTELLINGEN. DAARNAAST KRIJGEN 11 PRESENTATIE-INSTELLINGEN VAN EIGENTIJDS BEELDEND KUNST SUBSIDIE. PRESENTATIE-INSTELLINGEN ORGANISEREN ONDER MEER TENTOONSTELLINGEN EN ONDERHOUDEN (INTERNATIONALE) CONTACTEN MET ANDERE INSTELLINGEN EN KUNSTENAARS' (WWW.RIJKSOVERHEID.NL)

<sup>3</sup> TER ILLUSTRATIE EEN PAAR CIJFERS: VANAF 1965 STEEG HET JAARLIJKE RIJKSBUDGET VOOR BEELDEND KUNST VAN 0,6 MILJOEN EURO NAAR 2,8 MILJOEN IN 1982, IN DE PLANPERIODE 2005 – 2008 WAS HET 44 MILJOEN (POTS IN LUITEN ET AL, 2007). IN HET HUIDIGE REGEERAKKOORD IS DIT TERUGGEBRACHT NAAR 30,5 MILJOEN (ZIJLSTRA: 2011: 36).

ge. In vergelijking tot alle werkenden in Nederland is dat opvallend veel, daar is het 4%. Van de 130 duizend afgestudeerden aan kunstacademies, is 70 % niet werkzaam met het kunstenaarschap als hoofdberoep. Deze groep redt het meestal door bijbaantjes of door het inkomen van hun partner. Een klein deel (10%) is werkzaam in kunstgerelateerde beroepen bijvoorbeeld als kunstvakdocent. De rest is terug te vinden in uiteenlopende beroepen variërend van winkelbediende tot crècheleidster en van informatiespecialist tot administratieve kracht (Jenje - Heijdel & ter Haar, 2007: 13). Het is voorstelbaar dat deze kunstenaars de keuze maakten om zichzelf onafhankelijk te maken van het distributiesysteem van de gevestigde kunstwereld. Zo kunnen zij toch in alle vrijheid het eigen werk vrije produceren zonder afhankelijk te zijn van de kunstmarkt. Ook Becker benoemt dit: 'self-support provides the greatest freedom to artists' (Becker, 1982: 97).

De kunstmarkt in Nederland kent een hoge organisatiegraad (van der Tas, 1990:49). Kunstenaars zijn bij het ontwikkelen van een professionele kunstpraktijk onderdeel van deze culturele marktsector. Abbing (2002) stelt dat, om hun verheven status te behouden, de kunst zich verbonden heeft met de wereld van de status van de gift en daarmee enigszins de economie ontkent. In de Nederlandse beeldende kunstwereld gaat jaarlijks 331,6 miljoen euro om (OCW, 2011: 85 -86). Volgens het ministerie van OCW (2011) zijn er in Nederland op dit moment ongeveer 5.000 regelmatige kopers van eigentijdse beeldende kunst en circa 1.000 verzamelaars. Wereldwijd doet Nederland ook mee: in de top 500 van de best verkopende kunstenaars in de wereld staan drie Nederlanders. De meeste kunstenaars werken in de Randstad, vooral in en rond Amsterdam en in de provincie Zuid-Holland.

### EEN CULTURELE INFRASTRUCTUUR VOOR DE BEELDEND KUNST

In het eerste hoofdstuk beschreef ik de invloed van de rijksoverheid op de kunstsector. Hier ga ik dieper in op het overheidsbeleid met betrekking tot beeldend kunstenaars. In haar beleid maakt de overheid een onderscheid tussen subsidies van de Rijksoverheid, de basisinfrastructuur (BIS) en de subsidies van de cultuurfondsen, provincies en gemeenten. De overheid wil met deze subsidie 'een kwalitatief hoogwaardig en goed gespreid culturaanbod' ontwikkelen en in stand houden<sup>2</sup>. De overheid is daardoor een belangrijke sponsor<sup>3</sup> van de culturele basisinfrastructuur die zich de laatste decennia sterk heeft ontwikkeld.

Het Nederlandse klimaat voor de beeldend kunstenaars staat internationaal als zeer goed bekend, hoewel de laatste jaren, ook binnen de sector zelf, kritische vragen gesteld werden bij de effecten van het subsidiesysteem. In 2007 leverden

de twee grootste instellingen in het veld van de beeldende kunst, de Mondriaan Stichting en Het Fonds voor Beeldende Kunst en Bouwkunst (Fonds BKVB) met de uitgave *Second Opinion*, een bijdrage aan deze discussie. Diverse actoren uit de publieke en private kunstwereld lieten in deze bundel een kritisch geluid horen over de betekenis en werking van subsidies aan beeldend kunstenaars en kunstinstellingen. Zij kwamen tot de slotsom dat het anders moest, niet in de vorm van bezuinigingen, maar door herbezinning op de verdeling van de middelen. In het kort kwam de conclusie op het volgende neer:

- zoeken naar een beter evenwicht tussen vraag en aanbod;
- bevordering van excellentie;
- de internationale positie van de Nederlandse kunst meer stimuleren.

Een aantal van deze aandachtspunten is terug te vinden in de speerpunten van het door staatssecretaris Zijlstra in juni 2011 voorgestelde overheidbeleid voor de beeldende kunsten. De staatssecretaris formuleert de volgende aandachtspunten: het stimuleren van ondernemerschap; de versterking van marktwerking; een betere aansluiting tussen productie en presentatie en vergroting van publieksbereik (OCW, 2011: 24). Dit gaat niet met gesloten beurs want er komt een bezuiniging van € 200 miljoen. Daardoor verdwijnt bijna de helft van de Basis Infrastructuur (BIS) die de afgelopen decennia is opgebouwd. Ook de individuele regelingen worden sterk verminderd of afgeschaft. Wat opvalt is dat naast marktwerking, ondernemerschap en internationalisering in de subsidiecriteria nog steeds expliciet aandacht blijft voor bezoekersaantallen en educatieve activiteiten.

In de volgende alinea's doe ik een klein stapje terug in de tijd, naar de jaren na de Tweede Wereldoorlog waarin de infrastructuur voor de beeldende kunsten werd opgebouwd. Na de Tweede Wereldoorlog kwam de relatie tussen overheid en beeldend kunstenaars in een ander en positiever daglicht te staan (Pots, in Luiten et al., 2007:240). Beeldend kunstenaars hadden in de oorlog een actieve rol in het verzet gespeeld en hier kwam de links georiënteerde Beroepsvereniging van Beeldend Kunstenaars (BBK) uit voort. De BBK had duidelijke opvattingen over de maatschappelijke opdracht van beeldend kunstenaars. Geïnspireerd door de kritische maatschappijtheorie stelden zij dat kunstenaars vanuit een actieve cultuurpolitiek door de overheid financieel ondersteund moesten worden in hun educatieve en emanciperende rol voor de samenleving. Zij zagen het als taak van de overheid om voorwaarden te scheppen voor de productie van eigentijdse kunst door middel van subsidies, het verstrekken van opdrachten en aankopen. De BBK wist de overheid te

<sup>4</sup> BECKER (1982) BESCHRIJFT PATRONAAT O.A. ALS VOLGT: 'IN AN EFFICIENT PATRONAGE SYSTEM, ARTISTS AND PATRONS SHARE THE CONVENTIONS AND AN AESTHETIC THROUGH WHICH THEY CAN COOPERATE TO PRODUCE WORK, THE PATRONS PROVIDING SUPPORT AND DIRECTION, THE ARTIST CREATIVITY AND EXECUTION'(BECKER, 1982: 103).

<sup>5</sup>MEDE DOOR DE STEEDS GROTERE BELANGSTELLING VOOR HET BEELDEND KUNSTONDERWIJS LIEP HUN AANTAL TUSSEN 1965 EN 1985 OP VAN 365 NAAR 3800'(POTS IN LUITEN, 2007: 243).

<sup>6</sup> VOLGENS DEZE 'CONTRAPRESTATIETIEREGELING' KREGEN BEELDEND KUNSTENAARS 'IN RUIL VOOR ARTISTIEKE TEGENPRESTATIES' EEN SOCIALE UITKERING (POTS, 2010: 358).

<sup>7</sup> IN 1998 TELDE DE KUNSTUITLEEN 90 LOCATIES MET ALS DOELSTELLING: 'HET VERSPREIDEN VAN EEN DIVERS EN KWALITATIEF GOED AANBOD VAN HEDENDAAGSE BEELDEND KUNST ONDER EEN ZO GROOT MOGELIJK PUBLIEK, HET STIMULEREN VAN BELANGSTELLING HIERVOOR DOOR EDUCATIE EN PROMOTIE ÉN HET LEVEREN VAN EEN BIJDRAGE AAN DE INKOMSTENVORMING VAN BEELDEND KUNSTENAARS'(FEDERATIE KUNSTUITLEEN, 1998: 5).

overtuigen. Zoals we in het eerste hoofdstuk zagen kreeg de emancipatorische en opvoedende functie van kunst een plaats in het overheidsbeleid en de welzijnsdoelen werden gekoppeld aan de kunst. Daarnaast kreeg de overheid met de individuele ondersteuning aan kunstenaars ook meer de rol van patroon<sup>4</sup>.

Voor het beroep van kunstenaar was na de Tweede Wereldoorlog veel belangstelling. Het aantal kunstopleidingen nam toe en daarmee groeide het aantal kunstenaars<sup>5</sup>. Toch bleef de maatschappelijke vraag naar kunst achter, veel kunstenaars raakten daardoor in financiële problemen. De overheid ontwierp in de eerste helft van de jaren vijftig diverse ondersteuningsmaatregelen zoals de Beeldend Kunstenaars Regeling<sup>6</sup> (BKR). Deze regeling was uniek voor de wereld. Ik kom hier later nog op terug. Ook werden in die tijd de al eerder genoemde percentageregeling en een aantal marktstimulerende maatregelen voor kunstkopers ingevoerd. Dit gaf enige ondersteuning aan de sociale positie van kunstenaars, maar tot wezenlijke verbeteringen leidde dit niet (Pots, 2010: 279).

Ook vanuit de kunstwereld zelf kwamen er initiatieven. Om de afzetmogelijkheid voor kunstenaars te bevorderen werd in 1955 door een Amsterdamse kunstenaar de Stichting Beeldende Kunst (SBK) opgericht. In 1968 opende de SBK in Amsterdam de eerste Kunstuitleen<sup>7</sup> met als doel kunst uit te lenen buiten de commerciële kunsthandel om. Naast deze Kunstuitleen ontstonden vanaf 1971 de Artotheken. Deze Artotheken leenden BKR-werk uit, vanuit de gedachte dat kunst, met gemeenschapsgeld betaald ook door de gemeenschap moest worden gezien. De Kunstuitleen was hier fel op tegen. Deze zag het uitlenen van BKR-werk als 'aantasting van de vrije markt' (Morel, 2010: 10). In de loop der jaren groeiden Artotheek en Kunstuitleen toch naar elkaar toe en sinds 1989 zijn zij verenigd in de koepelorganisatie Federatie Kunstuitleen die op dit moment ideële én commerciële kunstbemiddeling onder haar hoede heeft. Via de structurele Rijksbijdrage Beeldende Kunst en Vormgeving wordt de FKU door gemeenten en provincies gesubsidieerd (FKU, 1998:12 - 14). In de 80<sup>er</sup> jaren werden ook de Centra Beeldende Kunst (CBK) opgericht. Deze instellingen spelen op lokaal niveau ook nu nog een belangrijke rol in de verspreiding van het werk van beeldend kunstenaars. Doel van CBK's is het bevorderen van de kwaliteit en de kwantiteit van het lokale beeldende kunstaanbod. Naast ondersteuning van beeldend kunstenaars richten de CBK's zich ook op de markt. Bij de meeste CBK's is ook de kunstuitleen ondergebracht. Sommige centra hebben een stad, andere een provincie als werkgebied. Op dit moment telt Nederland ongeveer 20 CBK's ([www.rijksoverheid.nl](http://www.rijksoverheid.nl)). Ter illustratie vermeld ik hier de missie van het Kunstgebouw, het regionale CBK voor de provincie Zuid-Holland. In het jaarverslag 2009 is de volgende missie te lezen:



*'Het draait allemaal om engagement, maatschappij, technologie – kreten waar alles naar toe wordt gemasseerd'(Blotkamp in Pots, 2010: 373)*

*Kunstgebouw wil dat kunst en cultuur leeft bij de bewoners van de provincie. Om dit te bereiken, ontwikkelt Kunstgebouw vernieuwende concepten waarbinnen professionele kunst, amateurkunst en kunsteducatie elkaar vinden en versterken. Hiernaast fungeert Kunstgebouw als adviseur en trainer voor overheid, culturele instellingen, onderwijs en amateurlid. In opdracht of op eigen initiatief voert Kunstgebouw projecten uit, veelal op regionaal en provinciaal niveau. Als intermediair brengt Kunstgebouw mensen en ideeën bijeen, wat leidt tot duurzame samenwerkingsverbanden en een aansprekend eindresultaat. (pag. 3)*

De CBK's zoeken nieuwe bewonersgroepen die zij graag willen verbinden aan kunst en ook willen zij de werkpraktijk van lokale kunstenaars versterken. Dit maakt de CBK's een speler van betekenis voor Community Art projecten.

Door de beëindiging van de BKR kwamen er in de jaren '80 gelden vrij die door de beeldende kunstsector werden opgeëist. Het beeldende kunstbudget van het toenmalige ministerie van Welzijn Volksgezondheid en Sport werd met 36 miljoen euro verhoogd (Pots, 2010: 371). Met deze gelden werd een aantal belangrijke instellingen opgericht die nu nog in de Basis Infrastructuur terug te vinden zijn: de Mondriaan Stichting en het Fonds BKVB. De geldstroom waarmee deze instellingen worden gefinancierd loopt via de Geldstroom Beeldende Kunst en Vormgeving. Een gedeelte van de subsidie gaat direct naar gemeenten en provincies waar bijvoorbeeld de CBK's gevestigd zijn. Het andere gedeelte gaat naar landelijke instellingen waarvan de Mondriaan Stichting en het Fonds BKVB de belangrijkste zijn.

## HET MONDRIAAN FONDS

Per 1 juli 2011 zijn de Mondriaan Stichting en het Fonds BKVB gefuseerd tot een nieuwe stichting: het Mondriaan Fonds. Tot de fusie maakte het Fonds BKVB de productie van nieuw werk mogelijk, terwijl de Mondriaan Stichting de presentatie en zichtbaarheid stimuleerde en vergrootte. Volgens staatssecretaris Zijlstra viel een strikt onderscheid tussen productie en afname steeds minder te maken. Daarom werd tot de fusie besloten, die de relatie tussen kunstenaars en markt zou moeten versterken en het publiek directer bij de beeldende kunst zou kunnen betrekken. Hieronder licht ik de belangrijkste taken van beide fondsen toe, zoals deze tot en met juli 2011 zijn uitgevoerd.

De Mondriaan Stichting<sup>8</sup> richt zich op instellingen en organisaties door 'uitzonderlijke projecten en activiteiten' te ondersteunen in Nederland en daarbuiten. De stichting wil instellingen ruimte geven om zoveel mogelijk mensen te inspire-

<sup>8</sup> 'DE MONDRIAAN STICHTING ZET ZICH IN VOOR EEN STERKE EN PROFESSIONELE CULTUURSECTOR, DIE DE BETEKENIS VAN KUNST, VORMGEVING EN ERFGOED DUIDELIJK ONDER DE AANDACHT VAN EEN BREED PUBLIEK WEET TE BRENGEN'(WWW.MONDRIAAN-FOUNDATION.NL).

<sup>9</sup> 'DE MONDRIAAN STICHTING WIL MET DE KUNSTKOOP DE PARTICULIERE MARKT VERSTERKEN EN DE VERKOOP VAN HOOGWAARDIGE HEDENDAAGSE BEELDENDE KUNST BEVORDEREN' (WWW.MONDRIANFOUNDATION.NL).

<sup>10</sup> 'ALLE SUBSIDIEMOGELIJKHEDEN EN ACTIVITEITEN VAN HET FONDS BKVB HEBBEN ELK OP EIGEN WIJZE TOT DOEL DE KWALITEIT VAN DE HEDENDAAGSE BEELDENDENDE KUNST, VORMGEVING EN BOUWKUNST IN NEDERLAND TE BEVORDEREN' (WWW.FONDSBKVB.NL).

ren. De Mondriaan Stichting richt zich daarbij hoofdzakelijk op musea, presentatie-instellingen, kunstenaarsinitiatieven, archieven en bibliotheken. Tevens is de stichting ook verantwoordelijk voor de Kunst Koop<sup>9</sup> regeling. Deze regeling wil verkoop van kunst via de particuliere markt stimuleren. Dit is de enige regeling in het kunstbeleid die specifiek op de consument is gericht. Uitgangspunt is 'kwaliteit', daarom kan via de KunstKoop alleen worden gekocht bij toegelaten galleries. In 2010 waren dit er 123. De KunstKoop heeft een breed draagvlak in de sector. Meer dan 1000 kunstenaars doen er jaarlijks hun voordeel mee en in 2010 werd er ruim 8 miljoen euro omgezet. Opmerkelijk is dat deze regeling bij de komende bezuinigingen wordt ontzien. De KunstKoop blijft bestaan als impuls voor de beeldende kunstmarkt.

Het andere cultuurfonds, het Fonds BKVB<sup>10</sup>, verleent subsidie aan individuele beeldend kunstenaars, vormgevers, architecten en bemiddelaars (beschouwers, theoretici en tentoonstellingsmakers). De belangrijkste subsidiestromen vanuit de rijksoverheid voor individuele kunstenaars zijn nu nog de verantwoordelijkheid van het Fonds BKVB. Met deze subsidies wil het fonds de hedendaagse beeldende kunst, vormgeving en bouwkunst in Nederland bevorderen. Naast subsidies voor starters (startstipendia) en bijdragen waarmee aanvragers op basisniveau hun beroepspraktijk kunnen voortzetten (basisstipendia en praktijksubsidies), subsidieert het Fonds BKVB ook projecten, onderzoeken, buitenlandse vervolgoopleidingen, reizen (bijdrage werkbudget) en publicaties (publicatiesubsidies). Een startstipendium voor een beginnend kunstenaar maakt het mogelijk dat een kunstenaar zich voor een bepaalde periode volledig op zijn of haar werk kan richten. Zo kunnen zij zich artistiek verder ontplooiën of bijzondere activiteiten ontwikkelen die voor hun kunstenaarschap van belang zijn. Ook hier is de kwaliteit van het werk het belangrijkste criterium, daarnaast speelt het ondernemerschap een steeds sterkere rol.

Het fonds ontkomt niet aan de komende bezuinigingen. Met ingang van 2013 worden individuele stipendia voor beeldend kunstenaars met 'jong en bewezen talent' teruggebracht van 75 naar 50. De staatsecretaris motiveert dit als volgt: 'De verantwoordelijkheid voor de ontwikkeling van excellentie zal dan volledig worden overgelaten aan de kunstenaar zelf, het kunstvakonderwijs en de markt. Het doel is het systeem meer vraaggestuurd en marktgericht vorm te geven. Het fonds zal dit beleid ondersteunen via beurzen' (Zijlstra, 2011: 25). Een belangrijk aandachtspunt van het nieuwe fonds moet liggen bij het publieksbereik. Daarbij gaat het niet alleen om de omvang maar ook om de *publiekssamenstelling*. Aandachtspunten zijn het bereiken van een zo groot en breed mogelijk samengesteld publiek in binnen- en buitenland en het stimuleren van het kopen door kunst door bedrijven en particu-

*'De [...] maatregelen die de staatssecretaris aankondigt zullen [...] een dramatisch effect hebben op de praktijk van beeldend kunstenaars [...] zo voorziet fonds BKVB' (BK informatie, mei 2011).*

lieren.

Tot slot is er nog andere speler in het veld: Cultuur - Ondernemen<sup>11</sup>. Deze organisatie komt voort uit het in 1935 opgerichte Voorzieningsfonds voor Kunstenaars, dat toen was belast met de tijdelijke ondersteuning van beeldend kunstenaars en musici (OCW, 2007:121). Cultuur - Ondernemen richt zich op advies, training en coaching, met als bijzonder aandachtspunt de versterking van het ondernemerschap van individuele kunstenaars. Daarnaast is Cultuur - Ondernemen betrokken bij onderzoek en speelt het een stimulerende rol als het gaat om het inzetten van creatieve professionals in diverse organisaties. De organisatie is ook betrokken bij de nieuwe opleiding Community Arts Learning Lab (CALL), een post-HBO opleiding die kunstenaars en creatieven opleidt tot professionele ontwikkelaars van Community Art projecten in buurten en wijken.

<sup>11</sup> DE STICHTING 'ONDERSTEUNT EN BEGELEIDT KUNSTENAARS, CREATIEVEN EN CULTURELE ORGANISATIES BIJ HET ZAKELIJK OPTIMAAL BENUTTEN VAN HUN CREATIEVE KAPITAAL' (WWW.CULTUUR-ONDERNEMEN.NL).

### STEUN VOOR INDIVIDUELE KUNSTENAARS

Het citaat bovenaan deze pagina is een reactie op de voorgenomen bezuinigingen die een storm van verzet ontketenden in het zo gunstige klimaat voor beeldend kunstenaars in Nederland. Hieronder besteed ik aandacht aan de individuele ondersteuning van kunstenaars door de Nederlandse overheid en wat daar de mogelijke effecten van zijn.

Met de BKR had Nederland tot 1987 een regeling die uniek was in de wereld. Deze regeling gaf niet alleen individuele bijstand maar stimuleerde ook de aankoop van werk en het verlenen van opdrachten door gemeenten. Daardoor waren kunstenaars zeker van inkomsten en was de continuïteit van het werk gegarandeerd (OCW, 2007: 121). Het was 'een gouden tijd' zoals een van de kunstenaars die ik interviewde opmerkte. Met het toenemend aantal kunstenaars steeg ook het aantal kunstenaars in de BKR<sup>11</sup>. Veel kunstenaars werden zo financieel afhankelijk en het aantal zelfstandige beroepspraktijken bleef achter bij de verwachting. Het werk van aangesloten kunstenaars stapelde zich op in de gemeentede pots. De regeling werd als steeds minder houdbaar gezien tot deze in 1987 buiten werking werd gesteld. Een gedeelte van de werken werd geschonken aan de eerder genoemde SBK, die de werken in de kunstuitleen onderbracht. Voor veel kunstenaars betekende dit dat zij op zoek moesten naar andere bronnen van inkomsten. Een groot deel kwam in een reguliere bijstandsuitkering terecht.

<sup>11</sup> VAN 1960 – 1983 STEEG HET AANTAL KUNSTENAARS DAT GEBRUIK MAAKTE VAN DE BKR VAN 200 – 3800 (OCW, 2007:121).

In 1999 kwam er opnieuw een individuele regeling die sociale steun verleende aan kunstenaars: de Wet Inkomensvoorziening Kunstenaars (Wik), in 2005 omgevormd tot de Wet Werk en Inkomen kunstenaars (Wwik). Doelstelling van de Wwik was: 'kunstenaars die onvoldoende middelen van bestaan hebben te ondersteunen bij

*'Donations and subsidie designed to relieve poverty in the arts have the opposite effect; they tend to increase the numbers of artists with low incomes' (Abbing, 2002: 285).*

het (weer) opbouwen van een renderende, al dan niet gemengde beroepspraktijk' (Ijdens et al, 2010: 5). Daarmee was de Wwik vergelijkbaar met de BKR, met dat verschil dat het nu om een tijdelijke regeling ging. Sinds 1999 maakten 14 duizend kunstenaars gebruik van de Wik en Wwik. Met 40 % was het aandeel van beeldend kunstenaars, ten opzichte van de overige disciplines, daarin het grootst. De evaluatie van de Wwik in 2010 was gunstig: de meeste mensen bleven na beëindiging van de tijdelijke Wwik ondersteuning, inderdaad actief als kunstenaar en kwamen niet in de bijstand (Ijdens, et al 2010: 8). Toch wordt de Wwik per 1 januari 2012 beëindigd. De huidige regering vindt een uitzonderingspositie voor kunstenaars niet wenselijk. Kunstenaars moeten, net als anderen, een beroep doen op de WWB of de WIJ als sociaal vangnet.

In heel Europa werden de afgelopen decennia kunstenaars in toenemende mate door de overheid ondersteund. Doel was verbetering van de economische positie van kunstenaars, maar het beleid is volgens Abbing (2002) weinig effectief geweest. Hij is zeer kritisch over deze subsidiëring die, naar zijn idee, juist een averechts effect heeft en tot concurrentievervalsing leidt. Kunstenaars zijn helemaal niet uit op hoge beloningen, maar op andere zaken. Daarom leiden financiële impulsen niet tot hogere inkomens, maar alleen tot nog meer kunstenaars. En met de toename van het aantal kunstenaars neemt ook de armoede toe, aldus Abbing. Vervolgens stelt hij dat een overheid die zich minder met kunst bemoeit mogelijk leidt tot een minder uitzonderlijke economie van de kunsten en daarmee tot minder armoede onder kunstenaars.

Toen Abbing in 2002 zijn proefschrift schreef leek dit geen optie, maar bijna 10 jaar later zet toch een koerswijziging in. Het nieuwe beleid van staatssecretaris Zijlstra schaft de Wwik af, halveert de budgetten voor stipendia en zet in op een grotere marktwerking binnen de kunsten. Ook het aantal afgestudeerde kunstenaars gaat verminderen. Volgens de plannen van de HBO-raad worden er 25 procent minder studenten beeldende kunst aangenomen. Ook daarmee wordt tegemoet gekomen aan de plannen van de staatssecretaris. Het vrijgekomen geld in het kunstonderwijs wordt overigens wel besteed aan extra begeleiding van talent in de kunst ([www.hboraad.nl](http://www.hboraad.nl)). Onduidelijk is nog welk effect dit heeft op de maatschappelijke positie van kunstenaars.

### **SAMENVATTENDE CONCLUSIE**

In Nederland werken rond de 10.000 beeldend kunstenaars. Mogelijk wordt de slechte sociale positie van kunstenaars in stand gehouden door het hoge aantal kunstenaars. Kunstenaars geven vorm aan een beroep, waar zij relatief weinig aan

verdienen. Daardoor zijn kunstenaars vaak zelf 'de grootste geveer' aan hun kunst (Abbing, 2002). Kunstenaars zijn vaak zelfstandige ondernemers met daarnaast nog een kleiner baantje, waarmee ze in hun levensonderhoud voorzien.

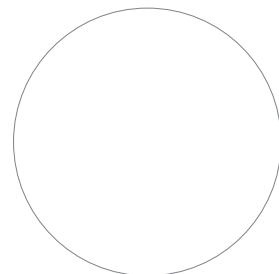
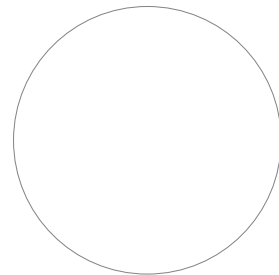
De overheid ontwikkelde de laatste decennia een fijnmazige infrastructuur met een subsidiepolitiek die instellingen van beeldende kunst en ook de beroepspraktijk van beeldend kunstenaars stevig ondersteunde. Het Nederlandse klimaat voor beeldend kunstenaars stond wereldwijd als uitstekend bekend. Binnen en buiten de kunstwereld ontstonden de laatste jaren kritische geluiden over de betekenis en werking van het subsidie systeem. Het huidige kabinet Rutte gaat fors bezuinigen. Dit zal een versobering voor instellingen en individuele kunstenaars tot gevolg hebben.

Aan het einde van dit derde hoofdstuk is het theoretisch kader van mijn thesis bijna klaar. In het tweede gedeelte richt ik me op de beroepspraktijk waarin al het beschrevene vorm krijgt in de woorden van de kunstenaars zelf. Ik start met een gedachte-experiment, waarin ik een typologie construeer met de bedoeling om de beroepspraktijk beter te kunnen begrijpen. Deze typologie constructie maakt nog deel uit van de theorievorming. Tijdens de interviews confronteer ik mijn typologie met de opvattingen, ervaringen en werkwijzen van de door mij geselecteerde kunstenaars om daarna de hoofdvraag te kunnen beantwoorden.



## DEEL 2

"VERSTEHENDE SOZIOLOGIE IS  
EEN CULTUURSOCIOLOGIE DIE  
REALTYPEN ONTWERPT ALS ME-  
DEN EN DIE HET RATIONE  
TOT KENN







*'Door [...] accenten te leggen met behulp van rationeel geconstrueerde typen wordt de op het eerste gezicht zo chaotische en verwarrende werkelijkheid van het 'spel der machten' rationeel inzichtelijk – rationeel verstehbar'(Zijderveld, 1983: 46).*

## METHODOLOGIE

In dit hoofdstuk beschrijf ik mijn methode van onderzoek. Ik maak daarbij gebruik van de Ideaaltypen<sup>1</sup> van Max Weber als denkmodel dat helpt bij het begrijpen (*Verstehen*) van de geëngageerde kunstwereld als sociaal verschijnsel. Ik begin met een korte theoretische inleiding waarbij ik inga op het methodologische principe van Ideaaltypen. Daarna kom ik tot een uitwerking van de ideaaltypen die ik heb bedacht, gevolgd door een vertaling naar onderwerpen voor mijn onderzoek. Ik eindig met een verantwoording van de keuzen voor de geïnterviewde kunstenaars.

### TYPOLOGISCHE CONSTRUCTIES

In de empirische wetenschap wordt naar een theoretische verklaring van de werkelijkheid gezocht. De theorie kan geconstrueerd worden met behulp van Ideaaltypen zoals Max Weber heeft uiteengezet en gedocumenteerd. Ideaaltypen zijn puur rationele constructies die losstaan van de ervaringswerkelijkheid maar wel vanuit de werkelijkheid zijn samengesteld. Het zijn zuivere vormen en een soort bouwstenen van het sociale repertoire waarbinnen het sociale handelen zich afspeelt (Hofstede, 2001: 15). In de typologie worden verschillen uitvergroot en uit hun context getild. Deze Ideaaltypen zijn daardoor geen perfecte afbeeldingen van de werkelijkheid, maar juist bedoeld als een soort vervreemding om de werkelijkheid beter te kunnen begrijpen. De typering beschrijft hoe mensen zouden handelen als zij alleen rationeel zouden handelen. En dat is iets wat in de praktijk natuurlijk zelden gebeurt. Door deze typering met de geïnterviewde kunstenaars te vergelijken, wordt zichtbaar wat past, maar juist ook wat afwijkend is. En juist die verschillen maken de werkpraktijk begrijpelijk.

Bij de constructie van ideaaltypen zijn drie uitgangspunten van belang (Vaessen, 1986: 33):

1. de ideaaltypen moeten formeel - logisch consistent zijn;
2. de ideaaltypen moeten zo objectief mogelijk zijn en niet in strijd met wat we al over de werkelijkheid weten;
3. het gezichtspunt van waaruit ze worden construeert moet van belang zijn voor de werkelijkheid waar we ons op richten.

Verschillende sociaal wetenschappers hebben gebruik gemaakt van typologische constructies. Bijvoorbeeld Becker (1982) die vier typen beschreef die de positie en betrokkenheid van kunstenaars in de kunstwereld weergeven; *integrated professio-*

<sup>1</sup>VERSTEHENDE SOZIOLOGIE IS EEN CULTUURSOCIOLOGIE DIE IDEALTYPEN ONTWERPT ALS METHODEN EN DIE HET RATIONELE VERSTEHEN TOT KENNISDOEL HEEFT. VERSTEHEN IS BIJ WEBER GEEN METHODE [...]VERSTEHEN IS HET KENNISDOEL VAN DE CULTUURSOCIOLOGIE EN DE IDEALTYPEN ZIJN DE METHODEN '(ZIJDERVELD, 1983:49).

*nals, mavericks, folk artists and naive artists.* De *integrated professional* wil het liefst zo snel mogelijk een onderdeel worden van de gevestigde kunstwereld en zal zijn werk daar op richten. De *maverick* zal juist de conventies en spelregels willen testen door de grenzen van de gevestigde kunstwereld op te zoeken, terwijl *folk artists* en *naive artists* een positie buiten de gevestigde kunstwereld lijken in te willen nemen. Een andere typologie is beschreven door Van der Tas (1990) die onderzoek heeft gedaan naar beroepsopvattingen van kunstenaars. Hij komt tot de volgende typologie: de *afhankelijke kunstenaar* die zich schikt naar de principes van de markt en zijn beroep en kunst volledig in dienst van de opdrachtgever stelt, de *gedistantieerde kunstenaar* die juist afwijzend tegenover de markt staat en kunst maakt 'voor zichzelf en voor de kunst' en de *professionele kunstenaar* met een onafhankelijke houding en de markt als gelijkwaardige partij. Andere voorbeelden van typologie constructies in het onderzoek van de kunstwereld zijn beschreven door Vaessen (1986) *Musea in een museale cultuur*, Verdaasdonk (1990) *Beroep filmregisseur* en Hofstede (2000) *In het wereldfilmstelsel*.

#### VAN GEDACHTE-EXPERIMENT TOT TYPOLOGIE

In het kader van mijn onderzoek heb ik voor de geëngageerde kunstenaar twee ideaaltypen bedacht. Dit geeft me de mogelijkheid om de accenten, dimensies en aspecten van de geëngageerde kunstwereld te onderzoeken en kan duidelijk worden hoe kunstenaars zich tot deze kunstwereld verhouden en zich erin bewegen. Juist nu Community Art in opkomst lijkt te zijn, vind ik het interessant om de werkpraktijken van kunstenaars die een relatie hebben met deze kunstwereld vanuit het perspectief van ideaaltypen te bekijken. Om te komen tot de typenconstructie heb ik een gedachte-experiment uitgevoerd waarin ik heb geprobeerd om twee uitersten zo zuiver mogelijk te benoemen. Ik kwam op de volgende twee ideaaltypen, waarbij elke kunstenaar zich in een andere pool van de kunstwereld bevindt en eigen opvattingen heeft waarmee hij zijn werk legitimeert:

*Gemeenschapskunstenaars: zijn kunstenaars die sociale doelen omarmen, kleinschalig en buiten de gevestigde kunstwereld willen werken en er geen probleem mee hebben volledig afhankelijk te zijn van opdrachtgevers (vaak uit de wereld van het welzijnswerk).*

*Gevestigde kunstenaars: zijn kunstenaars die werken vanuit het principe l'art pour l'art, zichtbaar zijn binnen de gevestigde culturele instituties (musea en galleries), onafhankelijk van subsidies een hoge positie in de autonome kunstwereld ambiëren.*

Een wat uitgebreider beschrijving ziet er als volgt uit:

De *Gemeenschapskunstenaar* volgde een kunstvakopleiding, niet per se in de richting beeldende kunst. Hij heeft zich tijdens zijn studie altijd al bezig gehouden met maatschappelijke thema's die hij verbeeldde in zijn kunst. Hij is ingevoerd in en bekend met de conventies van de gevestigde kunstwereld, maar voelt zich daar niet zo zeer artistiek mee verbonden. De *Gemeenschapskunstenaar* vindt dat zijn kunst te weinig wordt gezien en gewaardeerd door de gevestigde kunstwereld en zet zich tegen deze kunstwereld af. Deze kunstenaar produceert zijn kunst vanuit sociale doelstellingen, zoekt met zijn kunst naar de interactie met vooral kwetsbare bevolkingsgroepen. Hij wil met zijn kunst deze zogenaamde achterstandsgroepen een gezicht geven, in beeld brengen wat hen beweegt en bezig houdt. Hij zoekt het directe contact, gaat graag relaties aan met het publiek en voelt zich sterk verbonden met deze groep. Hij is overtuigd van de sociale effecten die zijn kunst teweeg kan brengen, zoals een positieve invloed op sociale cohesie van een wijk of empowerment van een specifieke doelgroep. Hij werkt daarom graag samen met welzijnsinstellingen en sociaal cultureel werkers, daarbinnen herkent hij collega's die vanuit eenzelfde doelstelling werken. Zijn kracht ligt, naast een artistiek talent, ook in het verbinden en mobiliseren van mensen. Daarom is hij altijd sterk gericht op de procesmatige kant van zijn project, zoekt daarin naar een balans met de artistieke kwaliteit van zijn kunstwerk. Hij wil toegankelijke kunst maken, die de toeschouwer begrijpt en waarin hij zich herkent. Hij vindt het belangrijk dat deze procesmatige kant door de gevestigde kunstwereld gezien en gewaardeerd wordt, er zouden criteria ontwikkeld moeten worden die deze procesmatige kant meer erkenning geven.

De *Gemeenschapskunstenaar* is vrijwel onzichtbaar in de autonome gevestigde kunstwereld. Zijn publiek bestaat uit buurtbewoners en betrokkenen en niet uit het gemiddelde kunstpubliek. De projecten worden uitgevoerd op plaatsen waar de gevestigde kunstwereld gewoonlijk niet aanwezig is bijvoorbeeld in achterstandswijken, op vinexlocaties of in psychiatrische inrichtingen. Persaandacht is meestal lokaal op de stadspagina. Het werk krijgt geen aandacht van critici van de landelijke dagbladen of kunsttijdschriften.

Hij is op zoek naar projecten die aangeboden worden in het welzijnsircuit, wie de aanbieder is (kunstwereld of sociaal/maatschappelijke instellingen) maakt hem niet zo uit. De sociale drijfveren voeren de boventoon, hij voelt een intrinsieke behoefte deze kunst te maken en de lage inkomsten neemt hij daarbij voor lief. Wel worstelt hij soms met het dilemma's die te maken hebben met het wel of geen concessies

doen aan zijn opdrachtgevers. Hij vult zijn inkomsten aan met werk van binnen of buiten het culturele circuit, zoals lesgeven of een administratieve baan. Via de kunstmarkt is er nog weinig werk van hem verkocht. Dat maakt hem niet zoveel uit, zijn artistieke bevrediging haalt hij uit de kunstprojecten en hij wil daar dag en nacht voor werken.

De *Gevestigde kunstenaar* volgde een kunstvakopleiding, meestal in een autonome richting. Hij hield zich tijdens zijn studie in 'beschouwende zin' bezig met maatschappelijke thema's. Zijn actuele werk is sterk reflexief van aard en reflecteert op actuele maatschappelijke thema's. Hij voelt zich sterk verbonden met de gevestigde kunstwereld, is bekend met de conventies en daarin ook volledig geïntegreerd. Het werk van de *Gevestigde kunstenaar* wordt gezien en gewaardeerd door de autonome kunstwereld en soms ook gezien als richtinggevend voor de hedendaagse kunstwereld. Deze kunstenaar produceert zijn kunst vanuit een maatschappelijk engagement en richt zich met zijn kunst op de interactie met en binnen diverse bevolkingsgroepen. Kunstprojecten vinden vaak plaats in de openbare ruimte, hij wil met zijn projecten processen aanjagen die dialoog en reflectie op gang brengen. Het gaat om de verbeelding van een sociale dynamiek die mogelijk tot nieuwe inzichten van de werkelijkheid kan leiden. De kracht van deze kunstenaar ligt in de vormgeving van zijn artistieke verbeelding. Voor het verbinden en mobiliseren van mensen en de zakelijke afhandeling van zijn projecten schakelt hij andere professionals uit de kunstwereld in. Het directe contact met bevolkingsgroepen is daardoor instrumenteel van aard, het gaat niet om de relatie, maar om de interactie en de processen die verbeeld en soms gereorganiseerd worden. Hoewel het zo is dat de *Gevestigde kunstenaar* soms een aantal jaren in een bepaald gebied verblijft en actief is, worden de samenwerkingsrelaties gekenmerkt door een professionele distantie.

De *Gevestigde kunstenaar* werkt samen met instellingen uit de gevestigde kunstwereld zoals gerenommeerde galeries en Centra voor Beeldende Kunst en is zichtbaar in internationale musea en op biënnales. Hij vindt het belangrijk om inhoudelijk sterke kunst te maken en wil een bijdrage leveren aan de theorievorming van zijn kunstgenre. Het publiek bestaat voornamelijk uit kunstkenner die zijn ingevoerd in de autonome hedendaagse kunstwereld. Zijn werk is zichtbaar in internationale kunstbladen en wordt gerecenseerd door critici uit de internationale pers. Voor zijn projecten neemt hij meestal zelf het initiatief of hij wordt gevraagd door instellingen die bekend zijn met zijn werk. Hij zoekt de samenwerkingspartners in de kunstwereld en geldschieters uit diverse andere circuits. Daarnaast beschikt hij over eigen kapitaal, waarmee projecten voorgefinancierd kunnen worden. Soms wordt hij ook

gevraagd voor opdrachten, bijvoorbeeld door (lokale) overheden, als de doelstellingen en inhoud van het project hem niet aanspreken, neemt hij de opdracht niet aan. Hij kan goed leven van de inkomsten van zijn projecten en verkoop van zijn werk via de kunstmarkt. Zij artistieke bevrediging haalt hij uit de kunstprojecten en hij wil daar dag en nacht voor werken.

Schematisch kan deze typologie als volg weergegeven worden:

TABEL 1: SCHEMATISCHE WEERGAVE VAN DE TYPOLOGIE

	<i>DE GEVESTIGDE KUNSTENAAR</i>	<i>DE GEMEENSCHAPSKUNSTENAAR</i>
<b>ALGEMEEN</b>	<i>kunsvakopleiding gevolgd en afgerond</i>	<i>geen afgeronde kunsvakopleiding</i>
<b>POSITIE</b>	<i>is volledig geïntegreerd binnen de autonome gevestigde kunstwereld</i>  <i>kunst vormt zijn belangrijkste bron van inkomsten</i>	<i>heeft een lage positie binnen de gevestigde kunstwereld</i>  <i>heeft naast kunst nog andere inkomstenbronnen</i>
<b>PRODUCTIE</b>	<i>begrijpt de conventies van de gevestigde kunst en zoekt daar de grenzen van op</i>  <i>l'art pour l'art</i>  <i>wordt uitgenodigd of neemt zelf initiatief</i>  <i>produceert kunst als reactie op processen in de samenleving</i>  <i>het artistieke eindproduct staat centraal, proces is daaraan ondergeschikt</i>	<i>begrijpt de conventies van de gevestigde kunstwereld maar vindt deze niet van belang</i>  <i>maakt kunst vanuit sociale doelstellingen</i>  <i>solliciteert op projecten</i>  <i>brengt de belevingswereld van sociaal zwakkere groepen op artistieke wijze in beeld</i>  <i>proces staat centraal, artistieke kwaliteit is van minder belang</i>
<b>DISTRIBUTIE</b>	<i>maakt gebruik van bestaande distributiekkanalen en gevestigde instituties (musea, galerieën, biënales enz.)</i>  <i>werkt samen met culturele instituties</i>  <i>werkt zelfstandig en zorgt voor eigen financiering</i>	<i>is niet direct zichtbaar in de gevestigde kunstwereld</i>  <i>werkt samen met het welzijnswerk</i>  <i>is afhankelijk van subsidiestromen</i>
<b>RECEPTIE</b>	<i>aandacht van gerenommeerde critici / landelijke pers</i>  <i>maakt reflexieve kunst die niet toegankelijk is voor een breed publiek</i>	<i>geen aandacht van critici en alleen plaatselijke pers-aandacht</i>  <i>maakt toegankelijke kunst die door een breed publiek begrepen wordt</i>

In de praktijk zal de verhouding tussen de typen meestal bestaan uit een combinatie van accenten en elementen. Wat deze kunstenaars gemeen hebben is hun engagement, zij zoeken allen verbinding met het publiek om door middel van hun kunst een reflectie op de samenleving te verbeelden.

### HET ONDERZOEK

Het praktijkonderzoek is uitgevoerd als kwalitatief onderzoek in de vorm van negen halfgestructureerde interviews van waaruit ik mijn ideaaltypen heb getoetst aan de werkelijkheid. Naar aanleiding van mijn theoretisch kader heb ik onderstaande onderwerpen geformuleerd die aan de orde moeten komen. Een uitgebreide lijst met onderwerpen in de vorm van een codeboek is te vinden op de cd met daarop ook de transcripties van de interviews (bijlage 3).

#### **1. ALGEMEEN**

Opleiding(en).

Belangrijke sleutelmomenten in de carrière.

#### **2. POSITIE EN REPUTATIE**

Engagement.

Visie op kunst in de samenleving.

Positionering in de kunstwereld.

Theorievorming.

Belangrijke criteria bij het tot stand komen van het werk.

Collega's.

#### **3. PRODUCTIE EN CREATIEPROCES**

Opdrachtgevers en samenwerkingspartners.

Welke mechanismen deuren openen.

Financiering.

In welke sector de kunstenaar werkt.

Werkwijzen en methoden.

#### **4. DISTRIEBUTIE**

Zichtbaarheid.

Communicatie.

Bedrijfsvoering en bronnen van inkomsten.

## 5. DE TOEKOMST ALS KUNSTENAAR

De geïnterviewden heb ik zoveel mogelijk hun eigen verhaal laten vertellen. Met het doel om vanuit de onderzochte praktijken, motieven, patronen in kaart te brengen en inzicht te krijgen in verschillen en overeenkomsten. Om van daaruit tot een profiel beschrijving te komen van kunstenaars die zich bewegen in de wereld van Community Art. Voor de selectie van kunstenaars heb ik een aantal kenmerken benoemd:

- professioneel beeldend kunstenaars;
- leeftijdscategorieën: < 30 jaar, 30 - 40 jaar, 40 - 50 jaar, 50 - 60 jaar en > 60 jaar;
- voornamelijk werkend in de autonome kunstwereld - voornamelijk werkend in Community Art projecten en de groep daartussenin;
- positionering in de markt: voornamelijk werkend vanuit gesubsidieerde opdrachten of vanuit eigen initiatief.

Dit bracht mij tot de volgende kunstenaars.

Adriaan Nette (1950), Bernadette Palsma (1963), Daniela Paes Leão (1974), Esther Didden (1972), Jack van Mildert (1970), Marc Schepers (1952), Sabrina Lindemann (1967), Sara Vrugt (1981) en Simone ten Bosch (1957).

Na deze constructie van ideaaltypen kunnen we in het volgende hoofdstuk gaan kijken naar de werkpraktijk van kunstenaars die met een actieve inbreng van het publiek werken.





## IN GESPREK MET DE KUNSTENAARS

In dit hoofdstuk confronteer ik mijn typenconstructie met de dagelijkse werkwijze van de negen beeldend kunstenaars die ik heb gesproken. Wat zijn hun opvattingen, ervaringen en werkwijzen? En welke raakvlakken zijn er met het eerder beschreven theoretisch kader en de door mij geconstrueerde typologie? Ik volg in de beschrijving de gespreksonderwerpen die ik gebruikte bij de interviews. Theorievorming was in eerste instantie geen onderwerp, maar het kwam in de gesprekken zo uitgebreid aan de orde dat ik er een aparte paragraaf van heb gemaakt. Net als het onderdeel werkwijze levert theorievorming naar mijn idee een belangrijke bijdrage aan een beter begrip van het fenomeen Community Art.

### ALGEMEEN

In deze paragraaf besteed ik aandacht aan de deelvraag: *Welke carrièrepatronen zijn er te onderscheiden?* Achtereenvolgens komen opleiding, sleutelmomenten en typering van het eigen werk aan bod.

### OPLEIDING

Alle kunstenaars, op één na, hebben een kunstvakopleiding gevolgd. De meesten volgden een dagopleiding aan een reguliere kunstacademie:

*Ik heb Modevormgeving gestudeerd aan de KABK. [...] naast de mode had je ook nog vrije vormgeving en dat sprak mij aan, ik had meteen iets van: ze doen hier wat ik wil. (Sara, 1981)*

*Ik heb in 's-Hertogenbosch de academie gedaan in de richting keramische vormgeving. Schilderen dat zou ik toch wel blijven doen, daar wilde ik niet voor naar de academie toen. (Simone, 1957)*

*Ik ben opgeleid in Kampen aan de Academie voor Beeldende Kunst, Constantijn Huygens [...] Ik heb monumentaal textiel gedaan, maar ik ben afgestudeerd met schilderijen, grafiek en foto's. (Bernadette, 1963)*

*Mijn opleiding is de KABK in Den Haag afdeling, monumentale vormgeving. Daarna ben ik begonnen aan de tweede fase opleiding van de Willem de Kooning Academie. Dat viel me tegen, ik vond het erg schools vergeleken met de eerste fase opleiding. [...] Dus na een jaar dacht ik: Het is klaar! (Esther, 1972)*

Daniela Paes Leão en Sabrina Lindemann studeerden in het buitenland. Respectievelijk in Portugal en Duitsland:

*Ik ben opgeleid als autonoom kunstenaar aan de Faculty of Fine Arts van de universiteit te Porto in Portugal. Mijn richting was beeldhouwen. (Daniela, 1974).*

*Ik wilde de vrije richting op en dat is me niet gelukt omdat ik niet het juiste examen van de Vrije School had. [...] Ik werd uiteindelijk voor grafische vormgeving aangenomen op de Fachhochschule [...] Al vrij snel had ik door dat het toch niet iets voor mij was, we kregen daar een halve drukkerleer. Ik wilde toch iets anders, meer zelf autonoom werk gaan maken. [...] Ik heb deze studie onderbroken en ben via een mobiliteitsstipendium (Erasmus Exchange) naar de Koninklijke Academie in Den Haag gekomen en daar gaan werken op de vrije grafiek en schilderafdeling. Daarna besloot ik in Den Haag te blijven en heb nog de masteropleiding autonome vormgeving gedaan. (Sabrina, 1967)*

Jack van Mildert komt via het MBO op de avondopleiding van een kunstacademie:

*Ik heb de MBO opleiding activiteitenbegeleiding gedaan [...] daarna heb ik de avondacademie gedaan. [...] Ik ben afgestudeerd op beeldhouwen en tekenen. (Jack, 1970)*

Adriaan Nette zocht zijn opleiding meer buiten het gevestigde circuit:

*De klassieke academie daar ben ik ook geweest, maar ik heb toen toch gekozen voor de Vrije Academie, toen nog Psychopolis<sup>1</sup> [...] En daar ben ik eigenlijk heel blij mee [...] Ik studeerde grafische technieken. Psychopolis was al in 1948 gestart en zij hadden een heel geëngageerd standpunt. (Adriaan, 1950)*

<sup>1</sup> DE VRIJE ACADEMIE (PSYCHOPOLIS) VERZORGDE ONDERWIJS IN EEN OPLEIDINGSINSTITUUT ALS 'GROOT CENTRUM, WAARIN KUNSTENAARS EEN ROL SPELEN DIE ZICH BEWUST ZIJN VAN DE VERSCHUIFBARE EN VAAK KUNSTMATIGE GRENS TUSSEN KUNSTENAARS EN AMATEURS. KUNSTENAARS ZIJN NIET MEER OF MINDER BIJZONDER DAN IEDER ANDER. EN DAT WAS WEZENLIJK ANDERS DAN ALLE BESTAANDE KUNSTSCHOLEN'(VAN MARISING, 1972: 81).

Marc Schepers volgde geen kunstvakopleiding, maar kwam min of meer toevallig in de kunstwereld terecht:

*Ik heb geen opleiding gevolgd, ik ben gaan werken in de fabriek en toen ik 17 was en ben ik de avondschool gaan volgen als bibliotheekwetenschapper. Ik begon pas als kunstenaar in de periode dat ik met Luc Tuymans bevriend was, ik was toen 28. (Marc, 1952)*

Wat de gevolgde opleiding betreft, valt op dat er niet één discipline is die er uitspringt. Deze varieert van een meer toegepaste richting (grafische vormgeving en keramiek) en traditionele disciplines (tekenen en beeldhouwen) tot monumentale vormgeving. Alle geïnterviewde kunstenaars volgden een kunstvakopleiding en wiken in dat opzicht niet af van de *gevestigde kunstenaars*.

*'We maakten in 1979 een project met foto's uit familiealbums waarbij we gewoonweg de buurtbewoners, onze burens, uitnodigden om foto's uit hun familie album te tonen' (Marc, 1952) .*

## **SLEUTELMOMENTEN**

Na de opleiding waren er voor elke kunstenaar sleutelmomenten in de carrière. Deze gebeurtenissen gaven mede richting aan de sociaal maatschappelijke oriëntatie. In de komende alinea's geef ik een impressie van deze sleutelmomenten en ik sluit af met een korte impressie van waar de verschillende kunstenaars op dit moment mee bezig zijn.

Marc Schepers en Adriaan Nette stonden in de 70<sup>er</sup> jaren aan het begin van hun beroepspraktijk. Zoals ik in hoofdstuk twee beschreef was het een roerige periode waarin vragen werden gesteld over de rol en functie van kunst. Veel initiatieven ontstonden buiten het gevestigde circuit. De keuzes die zij toen maakten hebben een duidelijke relatie met de kunstwereld van die tijd. Marc was ook al in het begin van zijn carrière actief in oude stadswijken, waar hij met zijn toenmalige vriend Luc Tuymans sociaal geëngageerde projecten uitvoerde:

*We maakten in 1979 een project met foto's uit familiealbums waarbij we gewoonweg de buurtbewoners, onze burens, uitnodigden om foto's uit hun familie album te tonen. Die foto's hebben we op basis van hun esthetische waarde en betekenis als beeld geselecteerd. Met die esthetische of historische kwaliteiten hebben we geprobeerd een beeld van het leven te geven en dat achteraf in een tent op straat tentoongesteld. (Marc, 1952)*

Het project lijkt goed te passen binnen de stroming *l'art sociologique* die ik in hoofdstuk twee noemde. Later richtte Marc een galerie op met 'een sociale invalshoek'. Deze galerie bestaat binnenkort 30 jaar:

*In 1982 heb ik samen met mijn vriendin de Ruimte Morguen opgericht. We wilden tentoonstellingen realiseren met een sociale invalshoek. (Marc, 1952)*

Bij de oprichting positioneerde Marc zich duidelijk buiten de gevestigde orde. We zien dat de kunstwereld beweeglijk is, de galerie verhuisde naar de Waalsekaai, naast het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MuKHA). Zij organiseerden de drie eerste tentoonstellingen van Luc Tuymans, dat gaf veel reputatie. Inmiddels heeft de galerie een vaste plaats in het Antwerpse kunstcircuit. Via het MuKHa heeft Marc een opdracht gekregen voor een boekwerkje over de geschiedenis van zijn galerie in relatie tot het MuKHA. Naast de Ruimte Morguen begon Marc nog een andere galerie: de Venstergalerie. Deze galerie is te vinden aan de 'Linkeroever', een achterstandswijk in Antwerpen, buiten het centrum. In zijn huidige werkpraktijk ziet Marc zijn activiteiten in de Venstergalerie, Ruimte Morguen en zijn autonome werk als onlosmakelijk met elkaar verbonden.

*'Community Art bestond toen nog helemaal niet in '94. Ik ben daar heengegaan en heb eigenlijk out of the blue een soort project ontwikkeld: Het Monument voor de Individuele Herinnering' (Adriaan, 1950).*

Adriaan Nette bleef ook na het afronden van Psychopolis actief binnen het alternatieve circuit:

*Daarna ben ik projecten buiten gaan doen voor het Haagse Centrum voor Actuele Kunst, een soort alternatief centrum met o.a. Philip Peters die zich afzette tegen de Haagse Kunstkring en Pulchri. Net als Aorta in Amsterdam. [...] De werken die ik toen maakte waren hele kwetsbare dingen waarbij gevraagd en ongevraagd interactie met mensen ontstond. (Adriaan, 1950)*

De behoefte aan samenwerking met zijn publiek had Adriaan toen ook al. Zijn werk sloot goed aan op de doelstellingen van Stroom, Haags Centrum van Beeldende Kunst. Net als andere CBK's in de 90<sup>er</sup> jaren opereerde Stroom graag in de openbare ruimte. Stroom gaf opdracht aan kunstenaars die kunstwerken voor zelf gekozen locaties mochten ontwikkelen. Dit met het doel om beeldende kunst voor een breder publiek toegankelijk te maken. Het volgende citaat van toenmalige directeur Lidy van Ginneken in het eerst jaarverslag van Stroom (1991) illustreert wat de bedoeling was:

*De kunstenaars hebben inmiddels een of meerdere malen de stad bezocht. Ook hebben zij zich verdiept in de geschiedenis van de stad en de daarmee samenhangende planologische veranderingen. De kunstenaars wordt niet gevraagd statische monumenten of utopische modellen te realiseren. Het is de bedoeling dat zij onderzoek doen en op grond daarvan voorstellen ontwikkelen. (pag. 17)*

Ook Adriaan speelde hierin een rol:

*In die tijd was Lidy van Ginneken nog directeur bij Stroom, ik heb haar toen een voorstel gedaan voor een participatie en interactieproject in een stadsvernieuwingproject in Den Haag Zuid-West. Community Art bestond toen nog helemaal niet in '94. Ik ben daar heengegaan en heb eigenlijk out of the blue een soort project ontwikkeld: Het Monument voor de Individuele Herinnering. Dat was mijn eerste project, n.a.v. dat project kreeg ik een uitnodiging voor Gorinchem. Dat project, het Kremlin Geheugen, heeft echt landelijke furore gemaakt. (Adriaan, 1950)*

Adriaan ging verder met iets waar hij al langer mee bezig was. Van enige theorievorming was in de Nederlandse situatie toen nog geen sprake. Op deze theorievorming kom ik later nog terug. Adriaan geeft aan dat hij op dit moment opdrachten genoeg heeft: 'ik kan overal beginnen bij wijze van spreken.'

In de 80<sup>er</sup> en 90<sup>er</sup> jaren begonnen periodes van ingrijpende stadsvernieuwing. Oude stadwijken waren letterlijk in beweging, door sloop, nieuwbouw en nieuwe bevolkingsgroepen die zich er vestigden. Er was veel goedkope woonruimte en dat trok

ook kunstenaars aan. Zo kwam ook Sabrina Lindemann tijdens haar opleiding in de Haagse Schilderswijk terecht. Zij raakte gefascineerd door de veranderingprocessen die zich daar voltrokken en maakte dit tot onderwerp van haar werk:

*Ik ben toen gestopt met vrije grafiek en schilderen en ik ben meteen de stad in getrokken. Via de Schilderswijk ben ik in Transvaal beland, ik woonde altijd in afbraakwijken omdat dat goedkoop was. En zo is de stad met haar grootschalige ontwikkeling een thema van mijn werk geworden. Ik was daardoor gefascineerd. In het begin nog als individuele kunstenaar, ik ging allerlei materiaal verzamelen, mensen interviewen, foto's maken van mensen. Ik hield me bezig met het onderwerp van de transformatie van de stad. Hoe kon ik als kunstenaar daar iets mee doen? En dat is uitgemond in de oprichting van Mobiel projectbureau OpTrek in Transvaal in 2002. (Sabrina, 1967)*

Sabrina werkte ook verschillende keren samen met Stroom. Op dit moment werkt ze in de Haagse Binckhorst, een bedrijfengebied waar stedelijke vernieuwing plaats zou vinden. Er waren grootse plannen, geïnspireerd door Richard Florida. De *creative class* zou voor nieuwe impulsen moeten gaan zorgen. Door de crisis zijn deze plannen grotendeels stopgezet en bevindt het gebied zich in een periode van tussentijd<sup>2</sup>. Sabrina ziet kansen in de Binckhorst als experimenteergebied. Zij is met ondersteuning van het Fonds BKVB en Stroom bezig met het ontwikkelen van diverse projecten voor de komende periode.

Al tijdens zijn opleiding werkte Jack van Mildert aan de rand van de samenleving in de Pauluskerk en op Perron Nul<sup>3</sup>, met dak- en thuislozen en verslaafden in Rotterdam. Met deze groep produceerde hij ook kunst en na de sluiting van Perron Nul startte hij een galerie waar deze 'jongens van de straat' hun kunst konden maken en tonen:

*Toen Perron Nul dicht ging heeft Hans Visser een pand voor mij geregeld en daar ben ik begonnen met vrijwilligers van Perron Nul. Wij noemden het 'Via Kunst, een atelier met galerie'. Het was een galerie die niet meedraaide in 'het circuit'. Het was wel een gewone galerie in de zin van openingen en publiek. (Jack, 1970)*

In zijn loopbaan waren nog twee andere sleutelmomenten. Jack moest zijn atelier ruimen en hij verhuisde naar het plaatsje Arkel, een rustige groene plek in de buurt van Gorinchem:

*De dansacademie, waar ik een ruimte gebruikte, ging verhuizen en ik moest er uit. Ik kwam er achter dat ik wel heel erg veel materiaal achter me aan sleepte. [...] Ik besefte dat de wereld meer mijn atelier is. [...] Ik wilde meer contact komen met de natuur en ik ben projecten gaan doen waarin ik 'gewone' mensen en ook andere*

<sup>2</sup> AAN HET BEGRIIP TUSSENTIJD  
BESTEEDDE IK EERDER AANDACHT  
IN HET TWEEDE HOOFDSTUK.

<sup>3</sup> PERRON NUL WAS EEN PROJECT  
VAN DOMINEE HANS VISSER  
WAAR NAAST HET CENTRAAL  
STATION IN ROTTERDAM DAKLO-  
ZEN EN VERSLAAFDEN WERDEN  
OPGEVANGEN.

*kunstenaars en andere disciplines betrek. (Jack, 1970)*

In deze omgeving was Jack ook meer in contact met de groeiprocessen van de natuur, waar hij zo van hield. Zijn werkgebied bevond zich nu in de wereld buiten zijn atelier. Dit werd nog versterkt door een uitnodiging van het CBK Utrecht. In een pilot met de Dienst Landelijk Gebied (DLG) en Natuurmonumenten onderzocht het CBK de mogelijkheid om een kunstenaar mee te laten denken over de aanleg van een nieuw natuurgebied. We zien hier een illustratie van CBK's die de grenzen van de kunstwereld verruimen:

*Het grappige was dat ze in het begin zoiets hadden van 'je gaat zeker een bronzen beeld op de parkeerplaats maken?' Mijn reactie was dat het zou kunnen, maar dat het hoogstwaarschijnlijk iets zou worden dat vanzelf zou ontstaan. [...]Sindsdien heb ik een ingang op het ministerie. Zei dachten toen: 'zo'n kunstenaar is wel een beetje vreemd, maar er gebeuren wel mooie dingen!' (Jack, 1970)*

Jack won een prijs en kreeg daardoor landelijke bekendheid:

Van de samenwerkende ministeries heb ik de Nationale Groenfondsprijs voor dit project gekregen. Het was het eerste project van DLG waar ze met een kunstenaar werkten en het is uitgeroepen tot een Parelproject in 2009. (Jack, 1970). Dit maakte de weg vrij voor nieuwe opdrachten voor Jack. Op dit moment is hij in verschillende projecten actief, o.a. in Lelystad waar hij op uitnodiging van kunstenaarsinitiatief de Barak het groeiproces van een nieuwbouwwijk volgt en daar iets mee gaat doen.

Esther Didden werkte na haar opleiding als beleidsambtenaar bij de afdeling cultuur in de gemeente Vlaardingen. Dit combineerde ze met haar kunstenaarschap:

*In 1998 ben ik voltijd gaan werken op de afdeling cultuur van de gemeente Vlaardingen. Ik groeide daar vrij snel en ik vond de politieke kant, het beleid maken, ook heel leuk. (Esther, 1972)*

Op een gegeven moment besloot Esther zich volledig te richten op haar werk als kunstenaar:

*In januari 2004 heb ik het beleid maken in de gemeente vaarwel gezegd en ben ik voor mezelf begonnen. Mijn dilemma was: word ik ergens hoofd cultuur of ga ik het toch proberen als kunstenaar? Ik heb voor het laatste gekozen. Ik dacht: ik ben nog jong en ik heb een huurhuis en hoef verder niks, ik ga het proberen. (Esther, 1972)*

Ze werkt nog steeds als kunstenaar en de dilemma's rond beleid geeft zij een plaats in haar kunst. Esther werkt voor verschillende opdrachtgevers uit de kunstwereld (SKOR, CBK's) en ook daarbuiten: gemeentes en woningbouwcorporaties. De komende periode is Esther van plan zich volledig op de kunstwereld, haar eigen

*'Het grappige was dat ze in het begin zoiets hadden van 'je gaat zeker een bronzen beeld op de parkeerplaats maken?'(Jack, 1970).*

kunstenaarschap en haar studie filosofie te richten.

Voor Simone ten Bosch lag de aanleiding voor het werken met publiek dicht bij haar persoonlijke leven. Zij maakte als moeder een *grabbelrok* voor de school van haar kinderen:

*In 2006 ontstond het project: Wereld Wijde Rok, dat heette toen nog 'Wereld Vertel Rok'. De Vrije school in Den Haag vroeg me een zogenaamde 'grabbelrok' te maken. Een gigantische rok met zakjes met daarin kleine cadeautjes. Het was een heel werk en ik kreeg al bijna spijt het aangenomen te hebben toen ik plotseling bedacht: met deze zakjes kun je veel meer doen. Ik maak nog een rok, ditmaal voor mezelf. (Simone, 1957)*

Na deze rok volgden er nog meer. De rok die Simone voor zichzelf had gemaakt inspireerde haar tot het maken van sociaal geëngageerde kunst met publieksparticipatie. Er volgde een belangrijke periode in haar werk als kunstenaar, waar ze nu nog steeds mee bezig is.

Bernadette Palsma rolde min of meer toevallig in haar sociale kunstprojecten:

*Op een gegeven moment werd ik gebeld, er was een voormalig snackpaviljoen beschikbaar, of ik daar misschien mijn atelier in wilde. De voorwaarde was wel dat ik iets in de wijk moest gaan doen [...] een soort verbinding maken. Daarmee is het volgens mij begonnen. [...] Van het een kwam gewoon het ander en ben ik er verder ingerold. Dat ging steeds verder omdat ik het leuk vond. (Bernadette, 1963)*

Zo ontwikkelde Bernadette een kunstenaarspraktijk met naast haar autonome werk en cursussen ook projecten met bewoners. *Sociale kunstprojecten* noemt zij het op haar website.

Beurzen en prijzen kunnen ook een stimulans betekenen. Voor Daniela Paes Leão was dat een Europese beurs:

*In 2002 kreeg ik de kans om voor vier maanden in een Italiaans te dorp werken. Dit was met een Europese beurs, Cittadelarte - Fondazione Pistoletto, waaraan jaarlijks 15 maatschappelijk geëngageerde kunstenaars mogen deelnemen. In Italië kwam ik in contact met andere kunstenaars die begrepen waar ik mee bezig was. Ik voelde me erkend en verbonden. Een Spaanse kunstenaar die in Amsterdam woonde, vertelde me dat er in Nederland een gunstig klimaat was voor sociaal geëngageerde projecten. Daarom besloot ik in 2002 om naar Nederland te vertrekken. (Daniela, 1974)*

In tegenstelling tot haar opleiding, waarin er nauwelijks aandacht was voor sociaal

*'Mijn collega kunstenaars begrepen daar weinig van, en zeiden: "Wat moet je daar als kunstenaar je bent toch geen antropoloog of socioloog....?!" Deze kunstenaars waren nog onbekend met het fenomeen sociaal geëngageerde kunst' (Daniela, 1974).*

geëngageerde kunst, ontmoette zij nu collega's die haar goed begrepen. Het project in Italië was overigens niet haar eerste sociaal geëngageerde project. Net na haar opleiding trok zij de wijk in van de stad waar ze had gestudeerd. Dit werd door haar omgeving toen nauwelijks begrepen:

*Ik werkte samen met een andere kunstenaar in een achterstandswijk in Porto. We wilden met het opzetten van een galerie zichtbaar maken wat er in de buurt speelde. Mijn collega kunstenaars begrepen daar weinig van, en zeiden: "Wat moet je daar als kunstenaar je bent toch geen antropoloog of socioloog....?!" Deze kunstenaars waren nog onbekend met het fenomeen sociaal geëngageerde kunst. (Daniela, 1974)*

Op dit moment is Daniela actief met haar project in KijkRuimte in Amsterdam.

Voor Sara Vrugt gaf een prijs een draai aan haar carrière als kunstenaar. Ze won De Komeet, een stimuleringsprijs voor jong talent waarmee ze het project Een rode draad uitvoerde:

*[Een rode draad] was gewoon een vaag idee wat ik een keer vlak voor ik in slaap viel had verzonnen. Ik ben het toen toch maar op papier gaan zetten voor De Komeet. Toen ik gewonnen had, dacht ik: Nee dit wil ik helemaal niet, verschrikkelijk al die mensen wat een gedoe. Toen ik het ben gaan doen was het gewoon heel leuk. (Sara, 1981)*

Sara kreeg met Een rode draad 300 mensen op de been. In een grote optocht liepen zij van een welgesteld stukje Den Haag naar een achterstandswijk. Hierna is Sara in haar werk verder gegaan met projecten waarin ze haar publiek op grote of kleine schaal betrok. In haar laatste project Look at you maakte ze met 250 deelnemers een groot borduurwerk.

In de sleutelmomenten speelden gesubsidieerde instellingen zoals CBK's een grote rol als opdrachtgever of initiator. Het krijgen van een beurs of het winnen van een prijs had invloed op de ontwikkeling van verschillende carrières. Wat opvalt is dat niet alleen de oudere kunstenaars Adriaan en Marc zich al aan het begin van hun carrière bewust in het alternatieve circuit begaven, maar dat ook voor sommige jongere kunstenaars zoals Sabrina en Daniela een bewuste keuze was. Sleutelmomenten kunnen ook toevallig op iemands pad komen zoals bij Bernadette of Simone.

#### **TYPERING VAN HET EIGEN WERK**

Om een nog beter beeld te geven van de kunstenaars sta ik stil bij de typering van het werk. In de interviews vroeg ik de kunstenaars om hun werk te typeren. Hieron-



der volgen, in alfabetische volgorde, enkele citaten uit hun antwoorden.

**Adriaan:** *In de interactie buiten met mensen ervaar ik heel andere sensaties, heel andere ruimtes en heel andere betekenissen. En daar heb ik natuurlijk volop in geëxperimenteerd. En daar is een soort lijn uitgekomen waarin ik nu dit soort projecten kan doen. Ik noem het maar Life Like Art, bij gebrek aan beter.*

**Bernadette:** *Wat ik in mijn projecten altijd belangrijk vind is dat ik lijntjes leg tussen mensen. En dat die ook blijven bestaan en dat het zich voortzet. [...] diverse bevolkingsgroepen met elkaar verbinden; oudere met jongere, basisschoolkinderen met ouderen, autochtonen met allochtonen, enz..*

**Daniela:** *Ik gebruik meestal de woorden maatschappelijk geëngageerde kunst. Het gaat om het creëren van een bepaalde energie die het voor mensen comfortabel maakt om zich open te stellen en mee te doen aan het project. Die energie maakt ook dat mensen zich vertrouwd voelen. Dat ze voelen dat ze ergens aan meedoen wat voor henzelf ook belangrijk is. Niet alleen voor mij als kunstenaar. [...] Respect, en het uitwisselen van ervaringen, daar groei en leer je door.*

**Esther:** *Sociale doelen heb ik volgens mij niet zo heel erg. [...] Ik geloof dat ik juist doordat ik een bepaalde sensitiviteit voor politieke en bestuurlijke processen heb, tot een plan kan komen. Een kunstenaar die beleid maakt, vind ik toch net iets te star. Ik ben erg geïnteresseerd in het effect van grote beslissingen op micro niveau. [...] Ik zoek daarbij niet naar een soort algemene deler, maar ik zoek juist naar de verschillen en hoe de mensen daarmee omgaan. Die tussenliggende ruimte vind ik heel erg interessant. Zo zou ik mijn werk het meest willen typeren.*

**Jack:** *Ik ben geen atelierbeest in de traditionele zin van het woord, ik word daar niet gelukkig van. [...] Ik weet van te voren niet wat ik ga doen, omdat de beeldtaal die ik zoek voor mij voortkomt uit de vraag die mij gesteld wordt of een vraag die ik zelf stel. [...] Goed luisteren en de vertaalslag maken. Niet dat ik één op één maak wat de mensen willen [...] Ik wil ook niet na een korte studie een beeld neerzetten en dan weer weg zijn. Het moet wel aarden en verbonden zijn met de plek. [...] Pionieren, dat vind ik in mijn werk heel spannend omdat je vaak te maken krijgt met situaties die normaal niet tot de beeldende kunst gerekend worden. Ik ervaar het ook als een missie om te laten zien dat kunst betekenis kan hebben voor de maatschappij.*

**Marc:** *Ik maak autonome kunst. Met daarnaast de galerie waarmee ik dingen in gang zet. En daarnaast heb ik de activiteiten op de linkeroever. Die drie sluiten elkaar niet uit, die versterken elkaar.*

**Sara:** *Ik noem mezelf nu autonoom vormgever. Het woord mode is er dus volledig uit verdwenen en het woord ontwerper ook. Het woord 'ontwerper' klinkt naar productie en verkopen, niet eens per se commercieel maar wel heel klantgericht en toegepast. En toegepast of klantgericht ben ik geen van beide. Ik wil mensen verleiden om met een open blik naar bekende dingen te kijken.*

**Sabrina:** *Als mensen mij vragen wat ik doe dan zeg ik nog steeds dat ik kunstenaar ben en daarbij ook urban curator. Ik neem vaak de positie in van degene die anderen weer uitnodigt en verbindt en dingen aanjaagt [...] in ieder geval met anderen daarbij. Heel gewone dingen net omdraaien [...] Ik krijg weer nieuwe ideeën [...] en ga ook andere oplossingen bedenken voor zaken die problematisch zijn.*

**Simone:** *Ik ben echt een 'mensen mens', ik hou van mensen en van samenwerken. Als het te sociaal-maatschappelijk wordt dan moet ik een stapje terug doen. Ik vind dat kunst, het klinkt misschien raar, toch een bepaald niveau moet hebben. Ik vind wel belangrijk dat dat er voor mij in blijft zitten, want anders hou ik geen energie meer over.*

Conclusie: De meeste kunstenaars, Adriaan, Esther, Marc, Sara, Sabrina en Simone geven een inhoudelijk antwoord dat te maken heeft met de artistieke waarden van de kunstwereld. Hiermee positioneren zij zich in de kunstwereld en zie ik een relatie met het type van de *gevestigde kunstenaar*. Daniela antwoordt ook inhoudelijk, maar verbindt dit aan haar werkwijze, net als Bernadette en Jack. Met hun antwoord geven zij een indruk van de manier waarop ze werken. Bernadette zit met haar antwoord het dichtste bij de *gemeenschapskunstenaar*, het gaat haar vooral om de verbindingen die zij legt. De sociale doelstellingen van de *gemeenschapskunstenaars* zie ik overigens bij alle kunstenaars wel terug. Dat betekent niet dat het principe van *l'art pour l'art* daaraan ondergeschikt wordt gemaakt. De typering lijkt niets te maken hebben met de duur van de loopbaan.

#### POSITIE EN REPUTATIE

Uit de sleutelmomenten bleek dat bij sommigen het engagement een rol heeft gespeeld in de carrièreontwikkeling. Ook in de typering van hun werk door de

*'Ik neem vaak de positie in van degene die anderen weer uitnodigt en verbindt en dingen aanjaagt'(Sabrina, 1967).*

kunstenaars zelf kwam bij een aantal kunstenaars duidelijk het engagement naar voren. Op het engagement ga ik nu dieper in door aandacht te besteden aan de deelvraag: *Waar halen de kunstenaars hun motivatie en inspiratie uit?* Daarna besteed ik aandacht aan de onderwerpen hoe zij de rol van kunst in de samenleving zien en hoe zij zichzelf met hun kunst in de kunstwereld willen positioneren. Ik sluit deze paragraaf af met wat de kunstenaars zeiden over criteria en theorievorming met betrekking tot Community Art.

## **ENGAGEMENT**

Voor sommige kunstenaars begint het engagement al op jonge leeftijd en is dan nog breed maatschappelijk gericht. Variërend van welzijnswerk tot politiek activisme:

*Vroeger wilde ik eigenlijk verpleegster in de Derde Wereld worden, maatschappelijke betrokkenheid als een soort plicht. (Simone, 1957)*

*Eigenlijk had ik toen twee richtingen: óf iets sociaals óf iets met kunst. Ik had ook het idee om kunsttherapie te gaan studeren, maar ik ging toch liever zelf dingen maken. (Sabrina, 1967)*

*[...]Ik heb ook bij extreem links rondgelopen. Bij de dokwerkers stakingen georganiseerd en arbeiders gemobiliseerd. En de hele ideologie daaromtrent. (Marc, 1952)*

Jack's engagement blijkt uit zijn affiniteit met dominee Hans Visser, de oprichter van Perron Nul in Rotterdam. Hij noemt hem als inspirerende collega waar hij respect voor heeft:

*Hans Visser is een voorbeeld van maatschappelijke betrokkenheid, beetje anarchistisch, tegen de gevestigde orde, in ieder geval opkomend voor mensen die geen stem hebben. (Jack, 1970)*

Anderen zoeken het engagement dichter bij de kunstwereld. Adriaan Nette noemt bijvoorbeeld de ideeën van Alan Kaprow als richtinggevend. Kaprow introduceerde in de jaren zestig de termen *Life Like Art* en *Art Like Art* en was ook de grondlegger van de *happening*, al eerder aangehaald in hoofdstuk twee:

*Art Like Art, dat is kunst om de kunst in musea, het staat los van de maatschappij en is kunst vanuit een ivoren toren, het heeft niets met de maatschappij te maken. Hij zegt, Life Like Art, dat is kunst niet vóór de maatschappij, maar die wordt in de maatschappij gemaakt. Dat is een subtiele nuance en die vind ik heel belangrijk. Bij dat onderscheid is gelijkwaardigheid het uitgangspunt. Wat ik doe is ook zo: ik maak het niet vóór de maatschappij, maar ik maak het in de maatschappij. (Adri-*

aan, 1950)

Adriaan wil met zijn kunst dicht bij de mensen staan, *in* de samenleving. Leeftijdsgenoot Marc heeft een vergelijkbare opvatting:

*Het is het idee van de blote voeten kunstenaar, zoals je in China blote voeten dokters hebt zou je ook blote voeten kunstenaars hebben. Dan is het engagement. (Marc, 1952)*

Misschien hebben deze bewuste keuze en formulering wel met de leeftijd van beide kunstenaars te maken. Zij begonnen in een tijd waarin de positionering van kunstenaars ter discussie stond. Ook Sabrina kiest bewust een positie, zij wil met haar kunst 'noodzakelijkheden' op de agenda zetten:

*Ik voel me betrokken bij de ontwikkeling in de wereld en ik heb soms het gevoel dat bepaalde noodzakelijkheden geagendeerd moeten worden [...] Het gaat meestal om die dingen die in de schaduw zitten, die niet zo opvallen, maar wel heel belangrijk zijn. (Sabrina, 1967)*

Ze wil onderzoeken wat de rol van kunst binnen de stedelijke transformatie kan zijn. En dat zit dichtbij het idee van Esther die met haar kunst het effect van beleidsmatige beslissingen op micro niveau zichtbaar wil maken, bijvoorbeeld de betekenis van een stedenbouwkundigplan van een woningbouwcorporatie voor de werkelijkheid van de individuele bewoner:

*Ik ben heel erg geëngageerd. Ik voel me erg betrokken bij een dergelijke groot-schalige beslissing die wordt genomen voor een grote groep mensen en de gevolgen daarvan op het individuele niveau. Maar er zit wel een bepaalde abstractie in mijn geëngageerdheid, denk ik. Ik ben nu veel bezig met nadenken over wat dat engagement is en waar het nog kunst is. (Esther, 1972)*

We zagen eerder dat Simone zich al op jonge leeftijd maatschappelijk betrokken voelde. Dit kreeg later vorm in haar kunst toen ze met de Wereld Vertel Rokken aan het werk ging. Er ging een nog onbekende wereld voor haar open, de belevingswereld van vluchtelingenvrouwen. Ook speelde het politieke klimaat aan het begin van deze eeuw een rol:

*Ik werd toen erg beïnvloed door wat ik om me heen zag. Ik vond de sfeer op straat in Nederland in 2006 grimmig, veroorzaakt door o.a. de moorden op van Gogh en Fortuyn. Ik wilde het straatbeeld meer kleur en beweging geven. [...] Ik wilde de vrouwen een stem en een gezicht geven. Het contact met de vluchtelingen heeft ervoor gezorgd dat de eerste Wereld Vertel Rok, ondanks zijn vrolijke en kleurrijke uitstraling, ook verdriet herbergt. (Simone, 1957)*

Als Daniela over haar engagement vertelt legt ze een accent op de menselijke interactie:

*'Ik wilde de vrouwen een stem en een gezicht geven'(Simone, 1955).*

*Het is misschien een klassieke manier van naar de kunst te kijken, maar ik denk nog steeds dat kunst een reflectie op de maatschappij is, een reflectie op de realiteit om je heen. Bij maatschappelijk geëngageerde kunst zijn de mensen, de gemeenschap jouw thema. Niet de mensen als mens, maar de interactie tussen mensen. Die nieuwsgierigheid naar de ander is voor mij heel belangrijk. Ik kan mijzelf alleen leren kennen in relatie tot de ander. Als je nooit de confrontatie aangaat, heb je geen idee wat jouw grenzen zijn. Misschien een beetje te poëtisch om te zeggen, maar het is echt een soort van leven. (Daniela, 1974)*

Ook Sara kiest deze invalshoek:

*In de performances van de laatste tijd probeer ik een setting te maken waarin je wordt uitgenodigd [...] contact te maken, waarbij je geconfronteerd wordt met je eigen vooroordelen.[...] Vooroordelen ontkrachten, dat is wat ik belangrijk vind. (Sara, 1981)*

Bernadette benoemt haar engagement vanuit haar eigen betrokkenheid en respect voor de deelnemers:

*De kunstenaar doet het in eerste instantie niet voor de beloning. Die doet het, omdat die iets wil scheppen, en heeft een link met mensen, anders doe je het niet. Maar geld is niet het belangrijkste, het gaat om respect voor wat wij hebben neergezet, en ook om respect voor de bewoners waar je het voor doet. (Bernadette, 1963)*

Uiteindelijk doet Bernadette het allemaal omdat zij de mensen, met wie zij haar kunst produceert, een gezicht wil geven, net als Simone. Tot slot nog een citaat van Sara. Met haar werk kiest zij ook nog voor een andere vorm van engagement. Ze wil reageren op de commerciële markt en daar haar eigen bijzondere kledingstukken aan toevoegen:

*Ik was me juist een beetje aan het afzetten tegen wat er allemaal standaard op de markt is. [...] Ik heb nu net een kledingstuk gemaakt in het Textielmuseum in Tilburg. Een trui met handschoenen eraan en een col tot boven je neus. Ik denk niet dat er heel veel mensen zijn die dat willen kopen, maar ik vind het zo tof. Ik wil het heel graag in de winkel hangen, eigenlijk met hetzelfde doel: om je met een soort frisse blik daar naar te laten kijken. Ook omdat het heel erg refereert aan een niquaab waar zoveel discussie over en angst voor is. Om je zo even op een soort ander spoor te zetten. (Sara, 1981)*

Daarmee laat Sara zien dat 40 jaar nadat Adriaan en Marc ermee begonnen waren, het ook voor de nieuwe garde interessant is om te reageren op de gevestigde orde of commerciële markt.

Het voorafgaande liet zien dat de geïnterviewde kunstenaars allen vanuit een eigen

*'Die uitdrukking l'art pour l'art is een valkuil in de zin dat je de neiging hebt om te zeggen: dat is de kunstenaar in zijn ivoren toren' (Marc, 1952).*

vorm van engagement werken. Soms is dit direct gekoppeld aan een politieke overtuiging, maar ook intermenselijke relaties kunnen uitgangspunt zijn. Het gaat altijd over de maatschappelijke rol van kunst.

### **VISIE OP KUNST IN DE SAMENLEVING**

In de eerdere hoofdstukken kwam de dualiteit in de geëngageerde kunstwereld aan de orde: *l'art pour l'art* of sociale doelen? Hoe denken deze kunstenaars hierover? De opmerkingen van Marc springen er in dit opzicht uit. Marc stelt sociaal geëngageerde kunst als aparte categorie ter discussie:

*Het sociaal artistieke als aparte categorie, dat is het probleem, men heeft op alle vlakken ontdekt dat we het niet meer voor een elitair publiek kunnen doen, dus men moet op alle vlakken voor een algemeen publiek werken. En men moet op alle vlakken, zelfs in de opera, proberen normale mensen in de opera te krijgen. Op zichzelf vind ik dit een belachelijk, vervelend en merkwaardig fenomeen, dat 'moeten'. (Marc, 1952)*

Ik denk dat hij vooral op het sociale *in* het artistieke doelt en dat weer verbindt aan cultuurparticipatie. Net als in Nederland staat in België het bereiken van een breed en divers publiek op de politieke agenda. En volgens Marc mag dit geen *dumbing down* van de kunst tot gevolg hebben. Hij gaat nog dieper in op het *l'art pour l'art* standpunt:

*Die uitdrukking l'art pour l'art is een valkuil in de zin dat je de neiging hebt om te zeggen: dat is de kunstenaar in zijn ivoren toren. Maar daar staat dat begrip niet voor, het begrip staat voor het maken van de dingen zelf. Wat je in plat Nederlands zou kunnen noemen: het ervoor gáán! Ongeacht uw opdrachtgever. Zo iemand als Beuys, die ging ervoor, maar dat was l'art pour l'art. In die zin is dat geen elitair, maar eigenlijk een noodzakelijk begrip voor het laten functioneren van het esthetische. (Marc, 1952)*

Volgens Marc mag kunst best elitair zijn, als het maar authentiek is, met daarbij de esthetiek een noodzakelijk uitgangspunt. Volgens Marc moet de kunstenaar kunst voor de kunst *zelf* en met overtuiging maken.

Ook Simone is zuinig op de toegankelijkheid van kunst:

*Goede kunst heeft een inhoud, het gaat ergens over. [...] De stilte van kunst is heel mooi. Ik kom heel graag in musea, dat vind ik fantastisch en wat je daar ook ziet geeft een ontwikkeling weer in de geschiedenis van de wereld. Daarom is het belangrijk dat er kunst wordt gemaakt. Op zich vind ik het een heel goede ontwikkeling dat kunst dichterbij de mensen wordt gebracht. Maar om van die stilte te kunnen genieten, is meer nodig en daar kunnen nog te weinig mensen zich aan*

*overgeven. (Simone, 1957).*

Kunst mag best iets van je vragen wees, er zuinig op en laat het allemaal vooral niet te gemakkelijk worden, vindt Simone. Marc ziet kunst als een belangrijke vorm van informatie. 'Een 'leidraad voor het kijken', maar niet noodzakelijk naar kunst alleen', aldus Marc. Daarmee zit hij dicht bij een veel gebruikte definitie die stelt dat kunst het kijken verruimt. Ook Jack haalt dit aan:

*Kunst [wil] door de eeuwen heen eigenlijk altijd het perspectief van de kijker veranderen en dat doe ik ook. Alleen doe ik dat vaak lijfelijk, in een wandeling, een belevens of projectvorm, dus op die manier ben ik geïnteresseerd in anders kijkende en anders denkende mensen. (Jack, 1970)*

*Alles kan kunst zijn. Maar sommige mensen van de gevestigde instellingen [...] hebben bepaalde opvattingen over wat kunst is en daar past mijn arbeid niet in. Prima, dat mogen ze koesteren en ik wil ze helemaal niet omturnen of zo, [...] voor mij is het open... en mijn kunstbesef, dan kom ik bij Joseph Beuys, is veel wijder. (Adriaan, 1950)*

Ook Sabrina en Esther maakten opmerkingen over kunst in algemene zin:

*Kunst die er toe doet heeft voor mij te maken verbeeldingskracht en gelaagdheid. En met verassing, er kan ook ontregeling in zitten. Even op het verkeerde been worden gezet of door elkaar geschud worden, waardoor je andere dingen ziet. (Sabrina, 1967)*

*[Goede kunst] moet meerduidigheid hebben zodat het op meerdere niveaus kan spreken. (Esther, 1972)*

Tot slot van deze paragraaf de opmerking van Daniela, die kunst verbindt met het individuele niveau:

*Kunst is eigenlijk het op zoek zijn naar jezelf. (Daniela, 1974)*

## **EEN PLAATS VERWERVEN**

Na deze typering van kunst in algemene zin wil ik meer ingaan op de positionering van Community Art in de kunstwereld. In het eerste hoofdstukken beschreef ik dat de kunstwereld altijd in beweging is en dat een nieuwe kunstvorm niet automatisch wordt geaccepteerd. Het nieuwe zal een eigen positie moeten bevechten. In de interviews zag ik dit terug met betrekking tot Community Art:

*Community art heeft een rare bijsmaak gekregen die ik niet heel prettig vind. Er wordt gezegd: er is kunst en er is Community Art. En dan lijkt het wel alsof het een soort tweederangs of derderangs kunst is. (Adriaan, 1950)*

Over het gemis theorievorming zegt Daniela het volgende:

*Ik zie sociaal geëngageerde kunst als een 'nieuwe tak' van de kunstwereld, die net als alle andere kunstvormen gebaseerd is op kunsthistorie en -theorie. De gevestigde kunstwereld is nog steeds wel een gesloten wereld, met gerubriceerde kunst die alleen maar binnen de kunstwereld van kunstenaars, critici en kenners, getoond en gewaardeerd wordt. Het maken van maatschappelijk geëngageerde kunst met mensen is onvoorspelbaar, daar moet de kunstwereld meer open voor zijn. (Daniela, 1974)*

Een nieuwe 'tak' die wel degelijk theoretisch onderbouwd kan worden, aldus de kunstenaars. De gesloten kunstwereld staat hier nog niet voor open, aldus Daniela. Adriaan illustreert dit met zijn voorbeeld over 'salonkunst':

*De salonkunst [...] is ook gewoon [...] een heel behoudende en traditionele sector. En die wil dat verdedigen en vasthouden en dan krijg je een soort defensieve houding. En mijn standpunt is, je hebt niks te verliezen. (Adriaan, 1950)*

'Salonkunst' gebruikt Adriaan hier denk ik als metafoor voor de gevestigde orde. Er voor gáán stelde Marc, doen wat je wilt doen, je hebt niets te verliezen... Deze kunstenaars stellen dat het enige moeite zal kosten voor Community Art om zich als nieuwkomer te bewijzen. Zoals ik in hoofdstuk twee aangaf zou theorievorming daarbij kunnen helpen.

## **THEORIEVORMING**

De geïnterviewde kunstenaars spannen zich in om Community Art een plaats te geven in de kunstwereld. Zij ontwikkelen eigen theorieën die inhoud en werkwijzen verklaren en verankeren:

*Dat maakt mijn werk ook net even anders dan het werk van een kunstenaar die schildert. Zijn werk hangt in een galerie en daarna is het weer weg. Het komt misschien nog ergens anders te hangen of het wordt verkocht. Maar ik ben met andere motieven met mijn kunstwerk gestart. Daar zal ik mezelf ook achteraf op moeten bezinnen. Alleen genoeg nemen met de opening, afsluiting of dat soort momenten, dat kan eigenlijk niet. (Esther, 1972)*

*Theorievorming is echt belangrijk, ook voor onszelf omdat veel projecten tijdelijk zijn. Het is in ieder geval nodig om te archiveren en meer grip te krijgen op het werk. Met vragen als: hoe zit dat nu met dat veranderende kunstenaarschap, gaat het over sociologie of culturele planologie of hoe kan je deze werkwijze plaatsen? (Sabrina, 1967)*

Adriaan begon al vrij snel na zijn opleiding met een vorm van Community Art. Dit



*'Ik zie sociaal geëngageerde kunst als een 'nieuwe tak' van de kunstwereld, die net als alle andere kunstvormen gebaseerd is op kunsthistorie en -theorie'(Daniela, 1974).*

was eind 70<sup>er</sup> jaren:

*Het verschil met toen is dat ik toen heel veel dingen deed die ik wilde doen en die soms ook stuk liepen omdat het klimaat er niet voor was. De mensen spraken de taal niet, noch in de kunstwereld noch in de beleidswereld en de hele kring erom heen.(Adriaan, 1950)*

Er was in die tijd nog weinig sprake van theorievorming. De volgende citaten laten zien op welke manier de kunstenaars hier nu zelf aan proberen bij te dragen.

Sabrina werkt met het begrip tussentijd en heeft in het Laboratorium voor de Tussentijd veel geëxperimenteerd met mogelijke concepten die kunstenaars in een herstructureringsgebied kunnen ontwikkelen. Ze heeft twee publicaties op haar naam staan: *OpTrek in Transvaal, over de rol van kunst in stedelijke vernieuwing* en *Hotel Transvaal, als impuls voor de wijk*. Over de tussentijd vertelde ze in het interview het volgende:

*Het ruimtegebruik in de tussentijd wordt een nieuwe manier van ontwikkelen die je de kans geeft om te experimenteren en dingen uit te proberen. Als je die geslaagde experimenten mee kunt nemen in de verdere ontwikkeling dan is dat een mooie kans. (Sabrina, 1967)*

Sabrina noemt zichzelf *urban curator*. Een term die o.a. door Jeanne van Heeswijk is geïntroduceerd en in steeds meer publicaties over sociaal geëngageerde kunst opduikt. Sabrina legt de term als volgt uit:

*Een curator zit normaal in een museum en beheert de collectie of koopt kunst, zou je kunnen zeggen. Ik werk [als urban curator] in de stad, in de openbare ruimte en ik nodig andere kunstenaars uit om daar hun werk te komen doen. Ik koop het niet, maar ik betaal hen ook. Het zijn meestal tijdelijke werken die in de stedelijke ruimte plaatsvinden. Ik ben de kunstenaar in die zin dat ik met een bepaalde visie naar het gebied kijk en de bijdragen van de kunstenaars in een context zet. Ik ben degene die het grotere kader bedenkt en een selectieve rol heb. (Sabrina, 1967)*

Ook Esther is bezig met theorievorming, zij dacht na over de verschillende fasen van een project:

*Voor mij bestaat mijn werk uit drie onderdelen: proces, resultaat en residu. Het residu is ontzettend veronachtzaamd in deze Community Art sector. De meeste projecten stoppen direct na de afronding. Financieel overzicht maken, inhoudelijk verslag, evaluatie en klaar is Kees. Maar ik denk dat het beoordelen van een project dan eigenlijk pas begint. Dat moet ook niet te snel na het afronden. Het formuleren van criteria waar het gefaald heeft of een succes was is lastig. Wat het bezinsel is en wat beklijft, daar gaat het me eigenlijk om. Dit noem ik residu en het is zeer moeilijk meetbaar. (Esther, 1972)*

*'Daarnaast wil ik ook in het discours kunnen zeggen: dit kaart ik aan voor de ontwikkeling in de kunst' (Esther, 1972).*

Het *residu* was ook onderwerp van een interview met Truus Gubbels in Boekman 82. Esther heeft het voornemen om over het onderwerp te gaan publiceren en door deze theorievorming deze vorm van kunst krachtiger te maken:

*Daarnaast wil ik in het kunstdiscours kunnen zeggen: dit kaart ik aan voor de ontwikkeling in de kunst. Ik wil op deze of deze manier een bijdrage leveren aan de kunstdiscours van dit moment. Als ik dat in een concept niet weet te bereiken, dan ga ik het niet doen, of denk nog langer na want die meerduideligheid moet er in. (Esther, 1972)*

In mijn gesprek met Esther kwam nog een andere term naar voren: *Het Veranderende Thuisgevoel*. Dit gaat over de leefwereld van bewoners in gebieden waar groot-schalige herstructurering plaats vindt. Zoals we eerder zagen is dit een belangrijk onderwerp in haar kunst. Met partners van buiten de kunstwereld gaat ze hiermee aan het werk:

*Ik heb vorig jaar een sociologe gevraagd om meer vanuit sociologisch en theoretisch perspectief onderzoek te doen naar het Veranderende Thuisgevoel. Ze werkt dat nu uit en komt tot een aantal conclusies en ze blijft ook aan het project verbonden. (Esther, 1972)*

Ook hier zien we weer een verbinding tussen kunst en sociologie, die in mijn eerdere hoofdstukken naar voren kwam. Nu niet per se in de kunst maar meer onderzoeksmatig. Daniela heeft ook een duidelijke visie van waaruit ze werkt. Voor haar heeft haar kunst drie pijlers:

*Ik gebruik meestal de woorden 'maatschappelijk geëngageerde kunst'. Er bestaat nog geen betere term. Ik wil in beeld brengen wat er in een gemeenschap leeft. Dat kan alleen op basis van drie pijlers die voor mij belangrijk zijn, de eerste is gelijkwaardigheid en respect, en als tweede: open staan met een lerende houding en als laatste: criteria ontwikkelen die zichtbaar maken wat dit alles teweeg brengt. Ik denk dat de gevestigde kunstwereld maatschappelijk geëngageerde projecten niet als theoretisch interessant ziet. Daar zit een grote fout, want theorie is eigenlijk een heel groot deel van dit soort geëngageerde projecten. (Daniela, 1974)*

Ook Daniela werkt aan een publicatie om een bijdrage te leveren aan de gewenste theorievorming. We zien hier dat ruim de helft van de door mij geïnterviewde kunstenaars werkt aan theoretische publicaties die de concepten en methoden in de kunstwereld willen verankeren. Daarnaast worden er van vrijwel alle projecten meer registrerende publicaties gemaakt. Soms als product maar ook als documentatie van het proces, hierop kom ik nog terug in de paragraaf over werkwijze.

Een andere vorm van verankering binnen de kunstwereld is het aandeel van Community Art in het kunstonderwijs<sup>4</sup>. Het kunstonderwijs draagt de inhoudelijke waarden

<sup>4</sup> BIJVOORBEELD DE SAMENWERKING VAN DE HAAGSE HOGESCHOOL MET DE KABK BIJ DE MINOR KUNST IN DE SAMENLEVING; HET LECTORAAT COMMUNITY ARTS VAN CODARTS HOGESCHOOL VOOR DE KUNSTEN (2005 – 2009); DE POST-HBO, COMMUNITY ARTS LEARNING LAB, VOOR CULTURELE PROFESSIONALS ONTWIKKELD DOOR CALL XL IN SAMENWERKING MET CULTUUR- ONDERNEMEN.

en betekenis van kunst over en is daardoor een van de belangrijke gatekeepers in de kunstwereld. Adriaan wordt regelmatig gevraagd voor gastlessen op kunstacademies:

*Ik heb heel veel gastlessen gegeven, ik heb nu alle academies wel gezien. Soms komen studenten na afloop naar mij toe, alsof ik iets vertegenwoordig (fluisterend) kan ik hier stage bij je lopen of zo... Echt waar! (Adriaan, 1950)*

De interesse in Community Art is nog niet iets waar je als student direct voor uit durft te komen, aldus Adriaan. Wel lijkt er een toenemende aandacht te zijn in het onderwijs met bijvoorbeeld aandacht voor Community Art in curricula, samenwerkingscoalities tussen kunstacademies en CMV opleidingen en een post-HBO voor kunstenaars. Ook buiten het onderwijs groeit het aantal publicaties<sup>5</sup> en zijn er regionale en landelijke bijeenkomsten<sup>6</sup> binnen en buiten het culturele circuit. Als deskundigen worden Adriaan, Sabrina en Esther regelmatig geïnterviewd en gevraagd om als deskundigen een bijdrage te leveren:

*Met lezingen heb ik ook niet te klagen gehad maar het zijn wel altijd dezelfde mensen. (Esther, 1972)*

Met 'dezelfde mensen' bedoelt Esther denk ik de kleinen groep van deskundigen die zich heeft gevormd en het vaste publiek dat op de bijeenkomsten afkomt.

## CRITERIA ONTWIKKELEN

Vrijwel alle kunstenaars stellen dat er criteria ontwikkeld moeten worden. Criteria die Community Art beschrijven, beoordelen en verankeren. Esther stelt dat de projecten nu nog voornamelijk kwantitatief beoordeeld worden:

*Beoordelingscriteria zijn er nog niet, wanneer is het een geslaagd Community Art project? Ik heb nog geen alternatief, maar nu gaat het nog heel erg over aantallen. (Esther, 1972)*

Zij is overigens de enige die heel stellig zegt: 'Het proces is ook niet het kunstwerk hoor!' De beoordelingscriteria die Esther van belang vindt komen uit de kunstwereld:

*Het zal verder die bezoekers worst wezen dat ik daarmee anticipeer op de vraag wanneer kunst nog autonoom is, hoe het zit met het trekken van publiek en de beoordelingscriteria voor een geslaagd kunstwerk. Wat kan Jan met de Pet dat scheppen. Niets! Dat is ook prima, maar ik vind dat ik verder moet reiken. (Esther, 1972)*

Het product moet er goed uit zien, het moet voldoen aan de gangbare esthetische criteria. Daar is men het over eens:

*Je moet ook esthetisch een bepaalde klasse nastreven. (Adriaan, 1950)*

Sara noemt naast esthetiek nog een andere vorm van 'mooi':

<sup>5</sup>O.A. BOEKMANCAHIER 82, MATCHING CULTUUR EN ECONOMIE, GEMEENSCHAPSKUNST IN ZUID-HOLLAND, COMMUNITY ART, THE POLITICS OF TRESPASSING. IN DE UITGAVE PUBLIEKE KUNST VAN BOITEN STAAT EEN PORTRET VAN ADRIAANS WERK.

<sup>6</sup>BIJVOORBEELD: THE NEXT STEP EEN LANDELIJK SYMPOSIUM OVER COMMUNITY ART, GEORGANEERD OP 30 JUNI 2010 DOOR DIVERSE LANDELIJKE CULTURELE ORGANISATIES EN DE KOMENDE CONFERENTIE BEROEPSTROTS, VAKMANSCHAP EN INNOVATIE OP 30 SEPTEMBER 2011, WAAR COMMUNITY ART OP DE AGENDA STAAT.

*Voor mij zijn er verschillende soorten mooi. Ik vind dit doek prachtig omdat ik weet hoeveel mensen daar aan gewerkt hebben. [...] Dat is niet esthetisch mooi, dat is mooi in mijn hoofd, omdat ik dat besef vind ik het mooi. (Sara, 1981)*

Deze vorm van esthetiek gaat over het maakproces, hoe je samen iets produceert en wat dat teweegbrengt, niet alleen qua vorm maar ook in het proces. Het lastige is, dat juist het proces van samenwerken, ontwikkelen, ontmoeten enz. een onderdeel is van het kunstwerk. Vooral als het publiek medeproducent is van het kunstwerk, dan gebeurt er onderweg veel:

*Voor mijn projecten gelden zeker ook esthetische criteria, maar ik denk dat er ook criteria zijn te ontwikkelen die meer met de sociologische en antropologische kant te maken hebben. (Daniela, 1974)*

*Kijk het is een proces, net als bij een autonoom kunstwerk. In mijn geval is dat dan een schilderij[...] Je bent pas klaar met dat schilderij als je tevreden bent en dat is het ingewikkelde van kunstenaars. Als kunstenaars Community Art maken dan zijn ze pas klaar als ze tevreden zijn. En ze zijn pas tevreden als in het uiteindelijke kunstwerk alle facetten van het proces weerspiegeld worden. (Bernadette, 1963)*

Community Art vraagt om nieuwe vormen van kunstkritiek. In hoofdstuk twee heb ik hier aandacht aan besteed (Bishop, 2006, Boiten, 2002 en Van der Valk, 2010). Deze vorm van kunstkritiek vraagt meer, ook van de critici die daar nieuwe vormen voor moeten bedenken:

*Het vraagt meer van een criticus dan dat je even een galerie binnenloopt, het vraagt aan alle fronten meer, van de participanten of deelnemers. (Sabrina, 1967)*

Projecten duren soms maanden of jaren en er is niet altijd een tastbaar product. Critici zijn gewend om esthetisch te geven maar voor de beoordeling van de procesmatige kant van het werk missen nog de criteria, aldus de kunstenaars.

## **COLLEGA'S**

Een andere indicatie voor de positionering van Community Arty in de kunstwereld is te kijken naar wie er tot de collega's gerekend worden. Met wie voelen deze kunstenaars zich verwant? Er kwamen veel namen voorbij van andere kunstenaars. Inspirerende figuren uit het verleden zoals: Marcel Duchamp als grote vernieuwer die de hele kunst ter discussie stelde, Alan Kaprow en Joseph Beuys die letterlijk met en tussen de mensen hun kunst vormgaven. Thomas Hirschorn met zijn monumenten voor filosofen in de Bijlmermeer. Autonome kunstenaars zoals Berend Strik en Bart Lodewijks als makers van 'mooie en inspirerende' kunst. Als recent voorbeeld en inspirator wordt Jeanne van Heeswijk regelmatig genoemd. Ook benoemt een

*'Voor mij zijn er verschillende soorten mooi. Ik vind dit doek prachtig omdat ik weet hoeveel mensen daar aan gewerkt hebben. [...] Dat is niet esthetisch mooi, dat is mooi in mijn hoofd, omdat ik dat besef vind ik het mooi' (Sara, 1981).*

aantal kunstenaars elkaar als collega. Vrijwel alle kunstenaars werken samen met andere kunstenaars uit verschillende disciplines (taal, architectuur, theater enz.) bij de totstandkoming van de projecten. Ik ga hier in de paragraaf over werkwijze nog wat dieper op in.

Tot slot van dit onderwerp een paar kritische citaten. Er kwamen ook negatieve voorbeelden naar voren. Juist de negatieve voorbeelden kunnen soms goed duidelijk maken wat men dan wel wenselijk vindt:

*Wat ik ook heel veel zie is dat oudere kunstenaars die vooral schilderen of beeldhouwen, zich nu ook tot dit geëngageerde veld gaan verhouden. Dat is op zijn minst twijfelachtig.....het is een zelfstandige discipline. [...] Iemand die mozaïeken maakt met buurtbewoners is voor mij geen collega, maar dat bedoel ik helemaal niet denigrerend. (Esther, 1972)*

*Laatst hoorde ik nog over een groot kunstenaar, we noemen geen namen. Hij had furore gemaakt in een museum en zou even 'een projectje' in een wijk gaan doen. Toen riepen ze: "Ah die jongen maakt ook Community Art!" Die jongen had gewoon iets verzonnen, dat werd dan uitgevoerd en de bewoners mochten iets doen bij de opening. Dan denk ik: hij maakt het vóór en niet met het publiek, dat is een verschil. Hij blijft nog steeds in het atelier, durf maar eens als kunstenaar naar buiten te gaan. (Adriaan, 1950)*

*Een kunstenaar belde mij een keer zeer beledigd op, hoe ik had kunnen zeggen dat het goed samenwerken was met die DLG. Deze man had voor 100% vanuit zijn eigen autonomie geredeneerd, zijn idee gepresenteerd los van de omgeving, we gaan het zó doen... (Jack, 1970)*

Conclusie: Community Art is volgens de geïnterviewden een aparte vorm van kunst. Zij vinden dat niet iedereen dat zomaar doen kan, ze zijn er zuinig op. We zien dat alle kunstenaars op de hoogte zijn van de conventies van de gevestigde kunstwereld. Vrijwel allemaal vinden ze deze van belang. Dit komt overeen met het type *gevestigde kunstenaar*. Het wordt anders als we kijken naar de positionering. Dan zien we dat zij zich, met uitzondering van Sara en Marc, niet erkend voelen door de kunstwereld. Dat zit weer dicht tegen de positie van het type *gemeenschapskunstenaar* aan. Opvallend is dat meer dan de helft van de kunstenaars actief bezig is met theorievorming. Daaruit kan opgemaakt worden dat zij de gevestigde kunstwereld willen oprekken en plaats willen maken voor Community Art als geaccepteerde

vorm van kunst. En dit verwijst weer naar de *gevestigde kunstenaar* die een positionering in de gevestigde kunstwereld wel degelijk van belang vindt.

### HET PRODUCTIE EN CREATIEPROCES

Nu duidelijk is geworden hoe de kunstenaars zichzelf en hun kunst typeren en positioneren, kijk ik vervolgens naar het productie- en creatieproces. Wie zijn de opdrachtgevers? Met wie werken zij samen? Hoe komen de projecten tot stand? Centraal staat de deelvraag: *Met welke professionele partners werken deze kunstenaars samen?*

### OPDRACHTGEVERS EN SAMENWERKINGSPARTNERS

De meeste kunstenaars zijn zelf initiatiefnemers van projecten en activiteiten of zijn dit in het verleden geweest. Marc zette twee galeries op en maakt daarnaast nog autonome kunst. Ook Jack zette een galerie op met Rotterdamse straatkunstenaars. Sabrina nam met collega's uit de kunstwereld het initiatief voor Mobiel Bureau OpTrek waar verschillende projecten uit voortkwamen. Adriaan zocht als een soort pionier van kunst met publieksparticipatie in de 90<sup>er</sup> jaren contact met Stroom. Daniela begon na haar academie vanuit het niets met haar sociaal geëngageerde projecten, tegen de gevestigde orde in. Esther bedacht een alternatieve kunstuit-  
leen en gaat nu op eigen initiatief verder met haar Blauwe Periode in Vlaardingen. De Wereld Wijde Rok van Simone ontstond ook vanuit een eigen artistiek idee en het verraste haar hoeveel respons ze kreeg. Ook Bernadette vertelde dat zij zelf dingen heeft opgezet. En Sara bedacht haar eerste project 'gewoon voor ze in slaap viel' en werd verrast door de reacties:

*Dat was ook met Een rode draad met de mensen die allemaal mee werkten aan de collectie. De schoonheid daarvan, ja dat vind ik heel bijzonder. Het feit dat veel mensen reageren op mijn oproep en het leuk vinden dat draagt er natuurlijk ook aan bij. Ik denk dan: Goh wat leuk dat ik dat doe. (Sara, 1981)*

De kunstenaars bouwen met hun werk een reputatie op die gezien wordt en vervolgens weer leidt tot nieuwe opdrachten. Uit de interviews maakte ik op dat naast de eigen initiatieven de CBK's en ook andere instellingen uit de kunstwereld een belangrijke rol spelen. Dit bevestigt het beeld van mijn eigen inventarisatie van projecten uit de database Community Arts Lab, dat liet zien dat de meeste initiatieven vanuit de kunstwereld komen (bijlage2). Tabel 1 geeft een indruk waar opdrachten vandaan komen<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> MARC HEB IK UIT DEZE TABEL WEGGELATEN OMDAT BELGISCHE SITUATIE ANDERS IS GEORGANISEERD.

TABEL 1: OPDRACHTGEVERS

	CBK en Kunstuitleen	Culturele instelling	Woningbouwcorporatie en Welzijn	Overheid	Markt
Adriaan	x	x			x
Bernadette		x	x	x	x
Daniela	x	x	x	x	x
Esther	x	x	x	x	x
Jack	x	x	x	x	x
Sabrina	x	x	x	x	
Sara	x	x		x	x
Simone		x	x	x	x

Ik heb gebruik gemaakt van de opmerkingen die tijdens de gesprekken langskwamen. Ik heb de opdrachten niet systematisch onderzocht, maar denk toch er iets over te kunnen zeggen. Het beeld is divers, de kunstenaars zijn actief in diverse sectoren, publiek én privaat. Vrijwel allemaal richten zij zich naast de gesubsidieerde sector, op de markt. Dat is dan meestal wel autonoom werk dat zij naast de projecten maken. De wat oudere kunstenaars Simone en Adriaan waren in hun beginperiode actief in het galeriecircuit. Marc is niet zichtbaar in deze tabel, maar verkoopt zijn kunst nog steeds op de kunstmarkt.

Naast allerlei andere instellingen uit de kunstwereld<sup>8</sup> worden CBK's veelvuldig genoemd. CBK's hebben als doelstelling om een bloeiend klimaat voor beeldende kunst te creëren en houden daarom de eigen kunstenaars uit de gemeente graag aan het werk. Daarom worden er, als er met CBK's gewerkt wordt, vaak plaatselijke kunstenaars ingeschakeld. Een lokale kunstenaar kan helpen deuren te openen. Dat brengt me op een volgend onderwerp: *Welke mechanismen openen deuren?*

<sup>8</sup> BIJVOORBEELD: INSTELLINGEN DIE DOOR DE OVERHEID GESUBSIDIEERD WORDEN TER BEVORDERING VAN BEELDENDE KUNST: SKOR, CBK'S, KUNSTUITLEEN HEDEN, KUNSTENLAB DEVENTER. OF IN HET KADER VAN CITYMARKETING ZOALS DEN HAAG CULTURELE HOOFDSTAD 2018. THEATERGROEPEN, THEATERS, CULTURELE CENTRA BIJVOORBEELD: TOLHUISTUIN, ALBA, STELLA, THEATER DE REGENTES. KINDERFESTIVALS ZOALS DE BETOVERING EN BOEKIDS, MUSEA: HET HAAGS GEMEENTEMUSEUM, PARTICULIERE KUNST INITIATIEVEN: HET BLAUWE HUIS, GOUDS REGIONAAL ARCHITECTUUR PLATFORM, DE BARAK, KUNST EN BEDRIJF.

*'Ik word doorgaans gevraagd om dingen te doen, door een collega of door een instantie. Het is meestal niet nodig om te solliciteren' (Bernadette, 1963).*

In de eerste hoofdstukken noemde ik het groeiende aantal professionals dat werkzaam is in de kunstwereld. Er is een landelijke infrastructuur met een fijnmazig netwerk van instellingen en ondersteuners. Eind 90<sup>er</sup> jaren werd het *Actieplan Cultuurbereik* ingezet voor het bereiken van een breder publiek. Community Art werd daarin genoemd en nieuwe professionals (culturaanagers en cultuurmakelaars) moesten een aanjaagfunctie vervullen. Het effect is zichtbaar in de interviews, deze professionals worden door verschillende mensen als aanjager genoemd. Adriaan noemt de Cultuurmakelaar in Deventer bijvoorbeeld 'een belangrijke motor'.

Sara werkt wat minder in het Community Art circuit, zij beweegt zich meer in het kunstcircuit. Voor haar is het een grote wens om mee te doen aan de Mode Biënnale in Arnhem. Ze zocht zelf contact:

*Normaal word je gevraagd en ik was zo brutaal om gewoon [...] een plan op te sturen. Wat de deur zou openen is dat er iemand die in de commissie zit en mijn werk kent, ziet dat het op een bepaalde manier aansluit bij de biënnale, ook al lijkt dat op het eerste gezicht misschien niet zo. (Sara, 1981)*

Helaas voor haar nog zonder resultaat. Wat we in haar citaat wel zien is dat ook zij graag gebruik zou maken van een intermediair.

In geen enkel interview werden advertenties in bijvoorbeeld het *BK nieuws* genoemd. Meestal wordt de kunstenaars gevraagd te solliciteren en worden zij direct benaderd:

*Ik word doorgaans gevraagd om dingen te doen, door een collega of door een instantie. Het is meestal niet nodig om te solliciteren. (Bernadette, 1963)*

*Ik heb een heel groot netwerk. Als er iets te gebeuren staat dan ben ik niet meer degene die daar achteraan moet, nee zij bellen mij. (Adriaan, 1950)*

Dit bevestigt dat een goede reputatie helpt. Wat ook werkt is instellingen die de 'taal' spreken. We zagen eerder dat Jack met positief effect werd ingezet als kunstenaar in een projectteam voor landschapsontwikkeling. Als kunstenaar moet je de taal leren en altijd afstemming zoeken met potentiële opdrachtgevers:

*Met gemeenten en woningcorporaties voer je altijd een gesprek op een ander niveau, niet op het niveau van een kunstenaar. (Esther, 1972)*

Ook individuele personen kunnen er toe doen. Esther noemt 'een wethouder met lef' die een bloeiend cultuurklimaat in de gemeente Vlaardingen mogelijk maakte. Jack wijst nog op ander fenomeen: het kan positief werken om jezelf als *kunstenaar* te profileren:



*‘Kunstenaar’ werkt nog het beste maar als er een andere naam voor komt vind ik het ook prima. Op de een of andere manier zijn mensen bereid te denken dat kunstenaars altijd out of de box gekke dingen doen. Ik gebruik het waar nodig om zo te manoeuvreren dat het deuren opent. (Jack, 1970)*

Hoewel Jack vervolgens zegt dat het woord *kunstenaar* bij bewoners niet altijd een positief effect hoeft te hebben. Vooral bij mensen die zeggen dat zij ‘niet zoveel met kunst hebben’. Hierover later meer. Verder werkt het winnen van prijzen, stipendia als stimulans.

### **BEURZEN, PRIJZEN EN STIPENDIA**

In deze paragraaf ga ik kort in op stimulansen in de vorm van prijzen, uitkeringen en beurzen. We zagen bij de sleutelmomenten al deze invloed hadden op de carrières van de verschillende kunstenaars. Ik volsta met een aantal opmerkingen, want een uitputtend overzicht kan ik op basis van de interviews niet geven. Interessant is te zien hoe de culturele infrastructuur invloed heeft op de werkpraktijken van de kunstenaars. Sara is de enige die kort een Wwik uitkering ontving:

*De Wwik heb ik ooit twee maanden gehad en toen kreeg ik net na mijn afstuderen een vaste baan. Dat was werk in Amsterdam en [...] moest ik een babylijn en een spijkerbroekenlijn voor mannen ontwerpen. Daar werd ik zwaar ongelukkig van, na een half jaar ben ik weggegaan. Na die baan ben ik voor mezelf begonnen met mijn spaargeld. (Sara, 1981).*

Esther en Bernadette zeggen dat ze geen Wwik willen: 'nooit gedaan, ik vind dat vreselijk.' zegt Bernadette. Simone kreeg na haar opleiding een reis - en een werkbeurs. Zij zat ook in de BKR, een 'gouden tijd' volgens Simone. Sara won allerlei prijzen en maakte gebruik van een stipendium van het Fonds BKVB en zij is op dit moment Ambassadeur van de Creatieve Stad (Den Haag). Een functie die voor haar veel deuren kan openen. Sabrina had een mobiliteits-stipendium, die haar de mogelijkheid gaf om in Nederland haar opleiding te vervolgen. De subsidies die zij op dit moment voor haar project in de Binckhorst ontvangt geven haar wat 'financiële ontspanning':

*Verder heb ik een subsidie van het Fonds BKVB en de betaalde opdracht van Stroom. Dat [...] gaf een beetje ontspanning omdat ik nu gewoon wat rustiger mijn werk kan doen. (Sabrina, 1967)*

Marc werkt aan een publicatie met een beurs van de Cera Foundation<sup>9</sup>. Jack won ook een prijs, deze prijs kwam niet uit het kunstcircuit, maar was wel van grote betekenis voor zijn carrière. Dit brengt ons naar het volgende onderdeel; door wie worden de projecten financieel ondersteund?

<sup>9</sup> 'ONDER HET MOTTO 'COÖPERATIEF MECENAAT MET EEN MAATSCHAPPELIJKE MEERWAARDE', BEKLEMT OOK DE CERA FOUNDATION HAAR MAATSCHAPPELIJKE OPDRACHT. ZIJ DOET DIT DOOR HONDERDEN PROJECTEN IN HET BINNENLAND (REGIONAAL EN NATIONAAL) EN OP BEPERKTE SCHAALE OOK IN HET BUITENLAND, FINANCIËEL TE STEUNEN.'(WWW.CERA.BE).

<sup>10</sup> ZIE OOK BIJLAGE 1 MET DAARIN  
EEN OVERZICHT VAN FINAN-  
CIERS VAN COMMUNITY ART  
PROJECTEN UIT DE DATABANK  
COMMUNITY ARTS LAB.

## FINANCIERING

De meeste kunstenaars zijn afhankelijk van subsidies en slagen er zelf nog niet zo goed in om de eigen projecten te financieren. Dit bevestigt mijn eigen inventarisatie waaruit bleek dat bij driekwart van de Community Art projecten uit de database Community Arts Lab de overheid als subsidiegever is betrokken<sup>10</sup>. Bij de projecten gaat het vaak om een mix van geldschieters:

*Het gaat om een tweejarig project dat gedeeltelijk wordt gefinancierd door de woningbouwcorporatie Ymere, zij bieden de locatie en leveren gratis energie. De subsidie wordt aangevuld met subsidies van de 'gebruikelijke partners' uit de culturele sector: Stichting Doen, Amsterdams fonds voor de kunst en welzijnspartner Amsterdam Stadsdeel Noord. (Daniela, 1974)*

Naast partners uit de welzijns- en kunstensector lijken woningbouwcorporaties en projectorganisaties die huizen bouwen een grotere rol te spelen in de financiering. Ook worden verschillende fondsen genoemd. Bijvoorbeeld: Fonds 1818, het VSB fonds, de stichting Doen, het Oranje fonds, Amsterdams Fonds voor de Kunsten en het Prins Bernhardfonds.

In een aantal gesprekken kwam de onafhankelijkheid van de kunstenaar aan de orde. Kunstenaars zijn gehecht aan hun autonomie. Subsidie werkt een bepaalde afhankelijkheid in de hand. Wie betaalt, bepaalt... Dat vraagt om een kritische stellingname, ik kom hier in bij het onderwerp Koers Kiezen nog op terug. De geldschieters willen ook zien wat ze ervoor terugkrijgen:

*Ik moet het wel heel goed kunnen brengen en overtuigen, want een heleboel mensen die geld geven willen weten wat ze ervoor terugkrijgen. (Esther, 1972)*

*We zijn steeds meer bezig om niet alleen maar van de fondsen afhankelijk te zijn. Door de crisis zie je dat er steeds minder geld is in de culturele sector. We proberen nu ook voor de financiering van het project commerciële partijen te zoeken, zoals woningbouwcorporatie Ymere. (Daniela, 1974)*

Voor Adriaan is het een bewuste keuze om alleen nog voor opdrachtgevers uit de kunstwereld te werken. Vanuit kunstzinnige doelstellingen waarbij de mogelijke sociale effecten 'mooi meegenomen' zijn:

*De corporatie geeft heel veel bedrijven opdrachten, bouwers en slopers en, vanuit een heel gericht programma. Maar als ik zeg, formuleer de vraag aan de kunstenaar eens dan is dat een probleem. Hun vocabulaire gaat veel meer over cohesie en al die dingen, maar daar heb geen boodschap aan. Dat sociale cohesie een gevolg is van mijn actie, dat is iets anders. Ik heb hier een hele goede samen-*

*'Ik moet het wel heel goed kunnen brengen en overtuigen, want een heleboel mensen die geld geven willen weten wat ze ervoor terugkrijgen'(Esther, 1972).*

*werkingsrelatie met de corporatie, de welzijnswerkers en scholen, maar mijn opdrachtgever is het Kunstenlab en daar wil ik het graag bij houden, ook om het heel zuiver te houden. (Adriaan, 1950)*

Esther zoekt voor de toekomst naar een nog grotere vorm van onafhankelijkheid:

*De Blauwe Periode in Vlaardingen heb ik 3,5 jaar onder de vlag van een opdrachtgever gedaan, dat is nu klaar, maar ik ga door. Ik heb er nu bewust voor gekozen om geen opdrachtgever meer te hebben, niet meer de corporatie of de gemeente. (Esther, 1972)*

Zij gaat liever meer los van subsidie werken en wil zelf zoeken naar geldschieters.

Esther gebruikt in dit verband Jeanne van Heeswijk als voorbeeld:

*Jeanne doet dit door veel co-financiering te regelen, zo hoeft ze nooit naar iemands pijpen te dansen. (Esther, 1972)*

Dit brengt ons bij het volgende onderwerp, de sector waarin de projecten worden uitgevoerd.

## **DE PUBLIEKE SECTOR**

Zoals gezegd is de overheid een belangrijke directe en indirecte financier van veel projecten. De kunstenaars gaven aan dat het belangrijk is dat instellingen die niet uit de kunstwereld komen 'de taal' van Community Art leren spreken. Daniela ziet het als een positieve ontwikkeling dat de woningbouwcorporatie begrijpt dat kunst een belangrijke rol kan spelen bij stadsontwikkeling:

*Met een project als Kijkruimte in Amsterdam Noord kiezen de Tolhuistuin en woningbouwcorporatie Ymere voor sociaal geëngageerde kunstenaars. Daarmee zie je dat sociaal geëngageerde kunst een plek krijgt in een wijk. Deze opdrachtgevers zien dat kunst belangrijk is voor de ontwikkeling van een wijk en dat kunst geïntegreerd wordt binnen het gewone leven en niet alleen iets is voor mensen met geld. (Daniela, 1974)*

Dit maakt de publieke sector tot een belangrijke speler voor Community Art. Kunstenaars moeten in deze sector wel hun artistieke grenzen bewaken:

*Toch zijn er nog steeds gemeentebesturen die een willekeurige schilder een Community Art opdracht geven omdat het belangrijk is dat het een lokale kunstenaar is die met bewoners aan de slag gaat. Kwaliteit is dan geen criterium en men denkt ook niet dat het een discipline is. Want je bent kunstenaar en die kunnen alles, volgens mij denken lokale bestuurders dat heel vaak. Er zijn ook wethouders die nog altijd denken dat een schilder ook een driedimensionaal beeld voor een rotonde kan maken, want je bent een kunstenaar toch? Dat is een hardnekkig misverstand. (Esther, 1972)*

*'Rijkswaterstaat wilde wel iets terug doen voor de wijk, zij hadden immers niet zo'n goed imago' (Bernadette, 1963).*

Volgens Esther kiezen gemeentes graag voor een makkelijke weg, zij willen vooral formats inkopen.

Community Art beweegt zich op de grens van kunst en welzijnswerk, zo gaf een aantal kunstenaars aan. De meeste kunstenaars hebben daardoor samenwerkingsrelaties met welzijnswerk en onderwijs. Bernadette heeft als enige geen opdrachtgevers en ook weinig partners uit de kunstwereld. Wel noemde zij de cultuurmakelaar als belangrijke intermediair. Bij de anderen gaat het om een combinatie van samenwerkingspartners. Het welzijnswerk is niet altijd een makkelijke partner. Er moet moeite gedaan worden om samen te werken. Het lijkt alsof zij andere belangen hebben en ze zijn volgens Bernadette erg intern gericht. Ze heeft soms het idee dat ze het werk van welzijnswerkers aan het overnemen is. Maar dan wel met het extra van het kunstenaarschap:

*Nu zijn wij eigenlijk de sociaal cultureel werkers. Met daarbij als extra het kunstenaarschap. Om er ook nog iets moois van te maken en wij proberen er ook iets van waarde aan toe te voegen of er uit te laten komen. Kunstenaars zijn heel goed in het net iets verder kijken dan de optelsom van de dingen... (Bernadette, 1963)*

Ook Adriaan moest enige moeite doen om met het welzijnswerk samen te werken:

*Het welzijnswerk was heel terughoudend, die dachten dat is een concurrent. Pas na lange tijd gingen stagiaires van de sociaal werkers met mij meedoen en het welzijnswerk zegt nu : "Adriaan, wat is ons volgende project ?!" (Adriaan, 1950)*

Community Art kan ook helpen voor positieve beeldvorming:

*Rijkswaterstaat wilde wel iets terug doen voor de wijk, zij hadden immers niet zo'n goed imago. (Bernadette, 1963)*

Rijkswaterstaat betaalde een tentoonstelling en maakte het mogelijk het werk dat kinderen hadden gemaakt op kaarten te drukken.

## **DE MARKT**

De vorige paragraaf liet zien dat veel kunstenaars hun projecten meestal niet zonder subsidie kunnen uitvoeren. Community Art is weinig marktgericht en zolang het geen erkenning heeft binnen de kunstwereld, zal het daar ook weinig succesvol zijn. Een fenomeen dat ook door Bishop (2006) genoemd werd.

Wat opvalt is dat de kunstenaars die nu boven de vijftig zijn, zich direct na hun opleiding nog wel op de kunstmarkt richtten, zij verkochten hun werk in galleries. Adriaan: 'ik verkocht als een trein.' Een klein aantal kunstenaars is met een gedeelte van hun activiteiten actief in de marktsector. Jack produceert bijvoorbeeld geluksschuttingen:

*Met de houtwerkplaats van de gevangenis heb ik twee geluksschuttingen ontwor-*

*pen. Een schutting met praatluiken waar je aan weerskanten de luikjes van kunt openzetten en de gespreksschutting voor gevorderden, waarbij je over de schutting kunt leunen en praten. (Jack, 1970)*

Deze schuttingen komen voort uit een van zijn Community Art projecten. Ze zijn te koop en vormen daardoor een marktgerelateerde activiteit. Anderen produceren naast de Community Art projecten ook kunstproducten voor de markt. Sara ontwerpt kleding en verkoopt deze met enige regelmaat. Ze maakt het niet voor de commercie en is daar volgens zichzelf ook niet zo goed in. Ze maakt het omdat ze het wil maken:

*Ik heb gewoon geen commercieel oogmerk en volgens mij ook niet zo'n goed commercieel inzicht.[...] Ik [schurk] tegen de toegepaste kunst aan. Net zoals die kousen die bij Heden hangen op dit moment. Het zijn vleeskleurige kousen met vleeskleurige jarretels met zwarte spetters erop geschilderd alsof je door de modder hebt gestampt. Het zal niet veel verkocht worden, maar als het wordt verkocht dragen de mensen het ook als een bijzonder ding of kledingstuk. (Sara, 1981)*

Daarnaast werkt Sara ook wel in opdracht voor particulieren waar ze, naar eigen zeggen, redelijk aan verdient. Haar kunstwerk Look at you werd op drie plaatsen in Den Haag geëxposeerd, wat er daarna mee gaat gebeuren is onduidelijk. Kopers hebben zich nog niet aangediend. Simone verdiende het meest in de tijd dat ze nog schilderde en verkocht via galleries. De jurken die ze nu maakt zijn moeilijk verkoopbaar, maar ze worden wel verhuurd. Ze gaat rokken 'verstenen' in keramiek, mogelijk kunnen ze dan wel via het kunstcircuit verkocht worden. Esther richt zich op de kunstmarkt met haar project 'Het nieuwe huren' als alternatieve kunstuitleen voor particulieren. Maar het levert weinig inkomsten op:

*Ik vind het vooral belangrijk dat het er is en ik heb misschien vier of vijf verhuringen per jaar. Er is geen cent op te verdienen, ik ben blij als ik jaarlijks de kosten voor de website eruit heb. Maar dat is niet zo belangrijk, ik vind het belangrijk dat het er is als tegengeluid. (Esther, 1972)*

Ook hier zien we het engagement, het bieden van een tegengeluid tegen het instituut Kunstuitleen. Tot slot Jack, hij speelt met zijn Jack-effect op bijzondere wijze in op de kunstmarkt:

*Ik was op de Kunstrai en daar zie je dat spel heel goed, het heeft te maken met marktwaarde. Marktwaarde kan verhandeld worden en ik speel daar ook mee. Ik heb Jack-effecten.[...] De koper investeert in mijn kunstenaarschap door een aandeel van 40 euro te kopen met een risicospreiding van 50%. Het is een soort gok. Als je denkt: 'Dit is een geweldige kunstenaar, hier moet ik iets mee gaan doen omdat het aandeel in waarde gaat stijgen.' Maar als je denkt, nou ja hij kletst wat*

*uit zijn nek, dan neem je het verlies en heb je altijd nog de helft van je inleg terug (er zit een biljet van 20 euro in). Dus dat is het Jack-effect. (Jack, 1970)*

Conclusie: De meeste kunstenaars zijn zelf initiatiefnemers van de projecten. Als ze geen initiatiefnemer zijn worden ze wel gevraagd en niemand solliciteert op een advertentie. Dit komt overeen met het type van de *gevestigde kunstenaar*. Als we kijken waar de kunstenaars werken dan komt de *gemeenschapskunstenaar* weer volledig in beeld. Het meeste werk vindt plaats in de publieke non-profit sector. De projecten worden voor het grootste gedeelte, direct of indirect gefinancierd door de overheid. In de private sector vindt relatief weinig werk plaats. Enige nuanceering is wel op zijn plaats omdat drie kunstenaars duidelijk aangeven dat zij alleen nog opdrachten vanuit de kunstsector willen aannemen. Naast de projecten met publieksparticipatie verkopen sommige kunstenaars wel eigen werk.

## **METHODEN**

In de komende paragraaf besteed ik uitvoerig aandacht aan de deelvraag: *welke werkwijzen worden gehanteerd?* De kunstenaars vertelden graag over hun werk. De manier waarop ze erover vertellen typeert hen ook. Uitgebreide aandacht voor werkwijze levert ook een bijdrage aan theorievorming van Community Art. Een impressie van de projecten is te lezen in het *magazine* (bijlage). Daarom beperk ik me hier tot een aantal inhoudelijke aspecten: de vormen van opdrachten, hoe projecten beginnen, samenwerkingspartners, presentatie, publieksparticipatie, de rol van de kunstenaars en wat er overblijft.

## **VORMEN VAN DE OPDRACHTEN**

Wat opvalt is dat alle kunstenaars met open opdrachten werken. Open opdrachten geven ruimte en dat is waar de kunstenaars zich prettig bij voelen. Onderstaande citaten zijn daarvan een illustratie:

*Ik kwam met een plan dat er eigenlijk uit bestond dat ik geen plan had. De vraag was wil je mét de wijk iets doen en die wijk kende ik nog niet. Ik kon in die zes weken waarin ik dat project voorbereidde die wijk niet leren kennen. [...]niet in die zes weken met die mensen communiceren en dan allerlei verwachtingen scheppen, want die kon ik niet waarmaken. Ik heb mijn uitgangspunten neergezet: als ze mij kozen, kozen ze voor het ongewisse, voor het avontuur. Mijn insteek was dat ik op geen enkele wijze concessies ging doen, gewoon helder zijn.[...] Ik kwam daar natuurlijk niet zonder plan, maar ik heb zoveel plannen dat het altijd een kant op*

*'Ik wil altijd de flexibiliteit behouden om mee te bewegen met wat ik veroorzaak' (Esther, 1972).*

*gaat. (Adriaan, 1950)*

*Tijdens het proces zie ik pas waar het naar toe gaat. (Daniela, 1974)*

*We wilden alleen de opdracht aannemen als we dat op onze manier konden doen. Dus meer dan alleen wat evenementjes organiseren, maar samen met de mensen uit de buurt een plan maken van wat dat dan zou moeten worden. Daar is de gemeente akkoord mee gegaan, wat heel bijzonder was. (Sabrina, 1967)*

*Wat ik ook belangrijk en kenmerkend voor mijn projecten vind is dat ik in het begin niet weet waar ik precies naar toe ga. Ik wil altijd de flexibiliteit behouden om mee te bewegen met wat ik veroorzaak. (Esther, 1972)*

*Ik wil altijd op zoek gaan naar een verbinding met verschillende factoren [...] In ieder geval sta ik mezelf toe om een bepaalde gekte en een bepaalde mate van ongecontroleerdheid toe te laten. Ik heb geen beleidsplan, geen direct einddoel. Het ontstaat gaandeweg. (Jack, 1970)*

In deze werkwijze zien we het proces van *mobilisatie* (Boiten, 2002) terug. De kunstenaars werken samen met het publiek als medeproducent en weten van te voren nog niet hoe het project zich gaat ontwikkelen. Sterker nog, als het van te voren vast moet liggen wordt dat door deze kunstenaars als een belemmering ervaren. Over dit proces van *mobilisatie* kreeg ik treffende uitspraken:

*Het is net alsof het een soort blanco veld is, bij de start kan het alle kanten op gaan. Als jij blanco in een wijk komt kun je alleen maar winnen. [...] In de relatie met mensen en in de verhalen die je van ze ontvangt. (Adriaan, 1950)*

Simone stuurde pakketjes rond en wat ze terugkreeg, verraste haar:

*Ik maakte honderden aantrekkelijke pakketjes waarin een lapje borduurstof en kleurtjes borduurzijde zaten. Binnen zes weken kwamen uiteindelijk de helft van de verzonden pakketjes bij mij terug. Dat vond ik erg verrassend en ook dat iedereen het zo goed begrepen had. (Simone, 1957)*

Eerder sprak Adriaan over de durf van een kunstenaar om zijn atelier te verlaten. Lef spreekt ook uit onderstaand verhaal van Jack. Als hij met de projectgroep een oriënterend bezoek brengt aan het natuurgebied dat wordt ontwikkeld, komen ze twee mannen tegen, Henk en Henk. De ene Henk is enthousiast over de plannen, de andere Henk is zeer boos. De projectgroep wil rechtsomkeert maken, maar Jack ziet juist een kans:

*Ik zei: nu wordt het interessant, hier ligt emotie, je wordt niet boos omdat je niet*

*'Ik vind het gewoon heel bijzonder dat er zoveel mensen meewerken. Ik vind het heel leuk om te merken dat mensen het project zich toe-eigenen' (Sara, 1981).*

*begaan bent met een stuk grond of zo. Ik wilde dat onderzoeken en op dat moment is de kiem gelegd, ik werd de droombegeleider van de Groene Jonker. Ik wilde de nachtmerrie én de droom begeleiden om te kijken wat er gebeurt als dat land transformeert. Die rol heb ik toen op me genomen. (Jack, 1970)*

Eenmaal in het proces kan er een *flow* ontstaan, waardoor de hele groep beweegt als een soort organisme:

*De grap was dat ik geen grip op alles hoefde te hebben, iedereen zat in hetzelfde proces. Het was een soort organisme geworden, een totaal. Elk deel wist wat hij doen moest en durfde beslissingen te nemen. (Daniela, 1974)*

Een andere insteek is het tweerichtingsverkeer tussen kunstenaar en publiek, Boiten (2002) noemt dit participatie. De inbreng van het publiek staat hier ten dienste van het door de kunstenaar beoogde kunstwerk. Het werk *Look at you* werd door Sara ontworpen en samen met het publiek als mede-producent uitgevoerd. In dit proces werkt het publiek binnen de kaders die Sara stelt, maar het heeft wel een eigen inbreng. Er ontstaan dingen die Sara niet zelf had kunnen bedenken en het publiek wordt ook mede-eigenaar:

*Ik vind het gewoon heel bijzonder dat er zoveel mensen meewerken. Ik vind het heel leuk om te merken dat mensen het project zich toe-eigenen. (Sara, 1981)*

### **AANSLUITEN BIJ WAT ER AL IS EN ZICHTBAAR ZIJN**

Als het project van start gaat vertonen vooral de projecten die *mobilisatie* als insteek hebben, sterke overeenkomsten. In deze projecten wordt altijd gestart met een onderzoek. Wat is er al in de wijk en waarop kan worden aangesloten? De kunstenaars vertelden:

*Mijn eerste stap is de buurt leren kennen, wortels in de buurt krijgen. Het is belangrijk dat je gebruik maakt van bestaande structuren in een wijk. Niet zelf iets gaan creëren, er zijn altijd voldoende aanknopingspunten. (Daniela, 1974)*

*Als ik projecten opzet zoals afgelopen jaar CityCamp Castricum dan ga ik veel investeren in het opbouwen van relaties met mensen die uiteindelijk dan met z'n allen weer dingen willen doen of zich aangesproken voelen om mee te willen doen. (Sabrina, 1967)*

*Bij heel veel projecten zoek ik aansluiting bij dingen die daar al zijn. (Jack, 1970)*

*Ik wil altijd zoveel mogelijk lokale mensen bij een project betrekken, want het is hun project. Ze moeten zich er in kunnen herkennen. [...] Ik probeer het lokaal te*



*verankeren (Bernadette, 1963)*

*Ik ga lunchen in snackbars en koffiehuisen om op die manier te beginnen met contacten te leggen en vragen te stellen en te kijken hoe mensen hun eigen plek zien. [...]Persoonlijke contacten [zijn] wel lastig in zo'n [stadsvernieuwings]wijk omdat iedereen wegtrekt. Het was investeren en dan vertrok weer iedereen en gingen wij verhuizen naar de volgende straat en begonnen wij opnieuw. (Sabrina, 1967)*

Voor veel kunstenaars is de volgende stap het 'kwartier maken', een eigen zichtbare plek creëren. In gebieden van herstructurering komen vaak panden vrij die zij tijdelijk kunnen betrekken:

*Clickruimte is mijn tweede pandje, ik zit op de grens van sloop. Het staat op de nominatie, ik ga steeds mee. (Adriaan, 1950)*

*Ik moet ook een werkplek op locatie hebben, dáár zitten en dáár werken. Ik kan niet vanuit mijn kamertje thuis iets bedenken, ik wil écht daar zitten, ik moet er zijn, ik moet er doorheen fietsen en zien hoe het daar loopt en hoe het is en voelt en daar contacten leggen. Een gevoel voor het gebied krijgen, zodat ik op mijn intuïtie kan vertrouwen van wat ik er moet doen. Omdat we wisten dat we elke keer moesten verhuizen, vroegen we kunstenaars en architecten de plekken te markeren, zichtbaar te maken zodat de bewoners ons ook konden vinden. (Sabrina, 1967)*

Een duidelijke en aansprekende titel werkt ook mee aan zichtbaarheid. Verassend om te zien dat de naam vaak direct voortkomt uit de omgeving of gesprekken met bewoners:

*Ik heb ook onderzoek gedaan naar de term 'warande'. Dat bleek een middeleeuwse term voor omheind jachtgebied te zijn. Zoiets als de kroondomeinen, dat is ook een warande. Lelystad is ook verbonden aan de pioniers, die daar in de 60<sup>er</sup> jaren als eerste bewoners kwamen. Dus heb ik het project 'Pioniers van warande op jacht naar geluk' genoemd.(Jack, 1970)*

*Toen dacht ik, Hart van IJsselmonde? Waar ligt eigenlijk het hart van de mensen? En dat is de vraagstelling geweest waarmee wij de buurt in zijn gegaan. Waarbij we iedereen eigenlijk om zijn hart vroegen, waar hun hart naar uitgaat.[...] Ik heb het project 'Hart van IJsselmonde; waar ligt jouw hart?' genoemd. (Bernadette, 1963)*

Nog een paar voorbeelden van projectnamen zijn: Hotel Transvaal\*-\*\*\*\*\*, Sabrina transformeerde een afbraakwijk tot Hotel. Of CityCamp Castricum van dezelfde

kunstenaar, Castricum werd voor een week een stadscamping met de tuinen van bewoners als kampeerplaatsen. Een rode draad, waarbij een modeshow zich als een rode draad door Den Haag slingerde en de kleur rood ook verwijst naar de emotie die het oproep. KijkRuimte in Amsterdam Noord, een ruimte om te kijken wat stadsvernieuwing teweegbrengt of een ruimte om naar elkaar te kijken.

### **SAMENWERKINGPARTNERS**

Eerder zagen we dat de opdrachtgevers en financiers gevonden worden in diverse sectoren. Voor de lokale samenwerkingspartners geldt hetzelfde. Deze groep is divers van samenstelling met partners van kunstinstellingen en het lokale welzijnswerk. De contacten in de buurt gaan via gesprekken en de kunstenaar doet dat heel persoonlijk:

*Ik ben begonnen met gesprekken te voeren met de wijkagent, de ondernemersvereniging, het jongerenwerk en het ouderenwerk. Allemaal mensen die wonen in de gemeenschap maar daarin ook een functie hebben. (Sabrina, 1967)*

*De scholen betrek ik er altijd bij en als het mogelijk is alle andere instellingen die er zijn. Ik probeer er zoveel mogelijk buurtbewoners bij te betrekken, het is allemaal face to face, anders werkt het niet. [...] Een buurt is meer dan buurtbewoners en instellingen, nee er zit ook een middenstand in die buurt en die moet je erbij betrekken. En als je die mee hebt, nou dan gaat het vanzelf. (Bernadette, 1963)*

*Soms kunnen die partners professionals zijn zoals Crosstown, het moedercentrum of de school maar ze kunnen ook minder officieel zijn. Het gaat dan bijvoorbeeld om het café om de hoek of een winkeltje. Om die partners er bij te hebben, moet je jezelf tot een vaste klant maken. (Daniela, 1974)*

Als de partners eenmaal zijn gevonden heeft dit vaak een sneeuwbaaleffect:

*Van daaruit is er een soort kerngroep ontstaan die ik elke keer weer heb laten groeien. Ik vroeg aan die mensen, wie moeten we nog spreken, wat is belangrijk? Uiteindelijk heeft dat waanzinnig goed gewerkt en was het project heel stevig verankerd in die plek. (Sabrina, 1967)*

*In de eerste twee weken waren we bezig om het plan te bedenken en kwartier te maken, en daarna organiseerden we vier weken bijeenkomsten. Iedere dinsdagmorgen was er een inloop, de mensen konden voorwerpen brengen en verhalen delen. De eerste keer kwamen er drie of vier bewoners, de tweede keer kwamen er tien mensen en daarna kwamen er achttien, op een gegeven moment zaten we*

*'Ik doe het voor en met de bewoners, dat is mijn eerst prioriteit' (Jack, 1970).*

*met vijftientig mensen. (Bernadette, 1963)*

Naast de mensen in de buurt zijn er veel partnerschappen met andere kunstenaars. KijkRuimte is een project dat Daniela met twee partners opzette, het is een onderdeel van een Europees netwerk van *Migratory Blue Points*, waar ook het Blauwe huis van Jeanne van Heeswijk onderdeel van was. Sabrina begon OpTrek met medekunstenaars. Adriaan werkt graag samen met kunstacademiestudenten aan wie hij het vak overdraagt. En er wordt samengewerkt met andere, soms lokale, kunstenaars:

*Ik betrek er heel veel kunstenaars bij. [...] We gaven aan de kunstenaars die we uitnodigden specifiek de opdracht om met het werk de sociale en ruimtelijke veranderingen zichtbaar te maken en deze ter discussie te stellen en ook te kijken naar het politieke beleid wat daar achter zit. (Esther, 1972)*

*Ik werk heel vaak samen met allerlei kunstenaars, muzikanten, dichters, die ik dan in mijn projecten betrek. Ik vind het altijd heel inspirerend om een multidisciplinaire situatie te creëren, waarin ik een soort onderaannemer word van mensen die ik inzet en waarvoor ik dan weer dingen doe als een soort kruisbestuiving. (Jack, 1970)*

Het voorafgaande laat zien dat de kunstenaars graag werken met open opdrachten van diverse instellingen. Als zij beginnen sluiten zij graag aan op het potentieel van de buurt of omgeving waar zij werken en zij werken graag samen met andere kunstenaars.

## **PUBLIEK**

Onderwerp van mijn thesis is kunstenaars die werken met actieve inbreng van het publiek. Maar wie zien zij als publiek? De volgende citaten geven een indruk;

*Ik doe het voor en met de bewoners, dat is mijn eerst prioriteit. (Jack, 1970)*

*Iedereen die in de wijk woont, werkt of aan de wijk is gerelateerd is voor mij van belang. Dat kan heel breed zijn, ik sluit niemand uit. In principe is het beginsel dat iedereen een rol kan spelen in dit project mits ze willen. (Adriaan, 1950)*

Sabrina zegt iets vergelijkbaars maar, verbreedt dit wel naar verschillende publieksgroepen:

*De projecten vonden plaats in de openbare ruimte vanuit het idee dat de bewoners van de wijk in eerste instantie het publiek zijn. Verder is ieder ander die wil komen van harte welkom. Het mooiste is als het ergens ook mengt. Dat een project zo gelaagd is en dat het ook verschillend publiek aantrekt, dat vind ik zelf het*

*'Ik heb heel vaak een voorsprong op de mensen waarmee ik werk. Ik ervaar het niet als een strijd'*  
(Adriaan, 1950).

*meest interessante en daar spreekt voor mij ook de kwaliteit van een werk uit.*  
(Sabrina, 1967)

En dat sluit aan op Esther, die een bepaalde gelaagdheid in het project aan probeert te brengen waardoor het voor een kunstpubliek interessant wordt:

*Het publiek dat bijna als instrument is, zijn gewoon de mensen die er wonen. Niet eens per se Jan met de Pet of zo, het kan iedereen zijn, maar ik vind dat mijn project niet alleen maar op dat niveau moet functioneren om te kunnen bestaan. Dat zou ik echt te mager vinden.* (Esther, 1972)

Over de inbreng van het publiek is ook veel gezegd. Als een woningbouwcorporatie een kunstenaar inschakelt vragen de bewoners zich soms af waarom. De huizen zijn niet in orde en nu moet er 'ineens' een kunstenaar iets met ze doen. Dat roept weerstand op. Bernadette kiest voor een *bottom up* benadering, zij mobiliseert haar publiek tot het geven van input:

*Wij hebben het omgedraaid: als je eerst die mensen gaat benaderen met de vraag of ze misschien iets hebben voor die tentoonstelling, dan wordt die tentoonstelling interessant voor ze. Anders is het helemaal niet uitnodigend om daar heen te gaan, vooral niet als er al zoveel weerstand is.* (Bernadette, 1963)

*De mensen moeten zich welkom voelen: Wat ik aanbied is dat ik een soort plek maak waar mensen zich welkom voelen en dat mensen dan blijven komen omdat ze het leuk vinden en niet omdat het moet.* (Sara, 1981)

De inbreng heeft voor Esther wel grenzen:

*Eén regel is me heilig, ik vraag nooit aan bewoners wat voor soort kunstwerk zij willen in hun buurt of wijk, Ik bevroeg hen op hun expertise en die is wonen in die stad, in die wijk en in die buurt. Daar wil ik alles over weten. Mijn expertise is om al die informatie te vertalen naar een beeldend concept.* (Esther, 1972)

Het gaat om het opbouwen van een relatie, geven en nemen vanuit een open houding. Adriaan kan alleen werken op basis van wederkerigheid. Ook Daniela spreekt van wederkerigheid. Zij scherpt dit nog verder aan, het gaat ook om leren met en van elkaar:

*Ik kan de deelnemers waardering geven, maar ik kan ook van de deelnemers leren, van de manier waarop zij leven en hun manier van waarde geven aan bepaalde dingen.* (Daniela, 1974)

Bij Community Art projecten zijn over het algemeen mensen betrokken die 'niet zoveel met kunst hebben'. Adriaan vertelde dat hij er naar streeft zijn projecten voor iedereen 'een kunstervaring' te laten zijn, *Life Like Art*. Het verschil in kennis hoeft geen bezwaar te zijn. Iedereen neemt deel vanuit zijn eigen referentiekader en als

kunstenaar zoek je naar de juiste ingang:

*Je hebt het dan ook over onderwerpen als schoonheid of vormgeving of over culturbetekenis. Ik heb heel vaak een voorsprong op de mensen waarmee ik werk. Ik ervaar het niet als een strijd. Als ik deze wijk als voorbeeld neem, hier wonen mensen met referenties die wereldwijd zijn. (Adriaan, 1950)*

*De vrouwen met wie ik werk komen over het algemeen niet zoveel in musea. Ze worden ook vaak opgeslokt door de complexiteit van dat je als vluchteling hier zit. (Simone, 1957)*

Bernadette vindt dat het uiteindelijke werk toegankelijk moet zijn voor de deelnemers:

*Het kunstwerk dat er door de medewerking van de bewoners komt moet wel door die bewoners zelf gewaardeerd worden. Of je moet ze helpen daar naar toe te groeien, dat moet je nooit uit het oog verliezen. Je kan nog zo'n mooi ding maken, maar als die mensen het niet snappen, dan is het eigenlijk een gemiste kans. Dan staat daar iets waarvan ze denken 'moet dat nou....', het wordt dan ook veel sneller vernield omdat ze er geen binding mee hebben. Dus ja, aan de ene kant moet je heel goed kunnen luisteren naar de bewoners, maar ook wel het artistieke concept goed in je hoofd houden. (Bernadette, 1963)*

*Ik verwacht van mijn publiek en ook van mijn deelnemers, dat zij via hun ervaringswereld nieuwe ervaringen kunnen opdoen met vormgeven. Dan is het voor hen een verrijking van hun voorstellingswereld ... en een verruiming van hun voorkeurwereld en dan gebeurt er iets. Dan moet je de wereld opnieuw gaan ontdekken. Daar gaat het l'art pour l'art over. (Marc, 1952)*

Hier zien we de 'bewuste kunstbeleving', die Boiten(2002) noemde, terug. De kunstenaar moet een balans vinden tussen het eigen artistieke concept en de andere doelstellingen. Dat is een uitdaging waar ik later nog op terugkom.

Daniela voert deze toegankelijkheid ook door in de publicaties die ze maakt na afloop van een project:

*Ik wil niet een totaal academische publicatie maken. Ik wil iets dat ook toegankelijk is voor de mensen die het hebben meegemaakt, voor een breed publiek. (Daniela, 1974)*

Het kan ook voorkomen dat een kunstenaar teveel in zijn eigen reflectie blijft zitten en het publiek niet meer meekrijgt. Marc maakte dit mee in de begintijd als kunstenaar:

*Ik ben ooit ook nog eens bezig geweest in Utrecht met een project in de SubKa,*

*georganiseerd door de Jan van Eijk academie. Maar toen was ik met dat medium eigenlijk een beetje aan het publiek voorbijgegaan. De kloof was te groot... en behoorlijk naast de waarneming van het publiek gedacht: de voorkamer van de kelder, was een verschrikkelijk vuile stapelruimte waar het publiek doorheen moest. Om daarachter in de tweede kelderruimte naar een ordening te kijken van materialen die niet tot die stapeling behoorde. Dat wou het publiek dus niet doen! (Marc, 1952)*

Bij Community Art projecten zal dit niet zo regelmatig gebeuren omdat de kunstenaar altijd de afstemming zoekt met zijn publiek. Community Art is op zoek naar inbreng en die varieert van een bijdrage leveren tot een gemeenschappelijke kunstervaring. Wat opvalt is dat zij zich richten tot een brede publieksgroep. Dit varieert van het publiek uit de omgeving waar zij werken, soms deelnemers genoemd, tot het met meer geïnteresseerde kunstpubliek. De vermenging van deze publieksgroepen is voor sommige kunstenaars wenselijk, dat kan het werk een gelaagdheid geven. Anderen geven wel duidelijk aan dat het werk toegankelijk moet blijven voor het publiek waarmee het is gemaakt. Tot hoever de publieksinbreng mag gaan, daar zijn de meningen over verdeeld. Ik denk dat dit met een verschillende insteek te maken heeft, ik zie een relatie met Boiten (2002), een kunstenaar die voor *mobilisatie* kiest zal meer ruimte geven dan een kunstenaar die werkt met de insteek van participatie. Het eigen artistieke concept is voor elke kunstenaar leidend.

## **PRESENTATIE**

Presentaties vormen ook een onderdeel van veel projecten, zoals een gezamenlijke viering, een buurtmanifestatie of optocht. Deze presentatiemomenten hebben meestal een feestelijk karakter, een paar voorbeelden:

*De presentatie van het uiteindelijke resultaat in de vorm van de twee gigantische jurken was een feestelijke gebeurtenis. (Simone, 1957)*

*Mensen kwamen met hun stoel en popcorn en zaten allemaal op de weg en op het balkon naar hun eigen film te kijken. (Jack, 1970)*

*Met vier vrouwengroepen in de wijk hebben we een naai-estafette gehouden en van al die T-shirts een heel groot picknickkleed gemaakt. Op dat kleed hebben we een buurtfeest gehouden als metafoor voor het draagvlak van een kleurrijke wijk. (Jack, 1970)*

*'Op dat kleed hebben we een buurtfeest gehouden als metafoor voor het draagvlak van een kleurrijke wijk'(Jack, 1970).*

## **AFSCHIED**

Er moet ook afscheid genomen van het project. De kunstenaars geven daar op eigen wijze invulling aan. Soms is het emotioneel:

*Je bouwt echt een emotionele band met die mensen. Dat is misschien iets van mij, maar ik zou dat echt niet anders kunnen doen. Aan het eind van het project is het altijd emotioneel, want ik creëer echt vrienden. En dat is misschien de antropologische professionaliteit die ik niet zo goed heb ontwikkeld. Ik zit er echt emotioneel in. (Daniela, 1974)*

*Ik kom nog wel vaak in de Poptahof. Ik heb wel gewoon iets met die mensen, en die mensen hebben iets met mij. Ze hebben iets van zichzelf laten zien en met mij gedeeld en ik heb ze ook weer iets teruggegeven. (Bernadette, 1963)*

En een ander doet dat met meer afstand:

*Het zit in het kiezen van de 'positie' als de beschouwer, de buitenstaander met een oprechte intensieve betrokkenheid. Ik ga er in en er weer uit en daarna is het ook gewoon klaar! (Esther, 1972)*

## **WAT ER OVERBLIJFT**

*Er moet altijd documentatie zijn, een blijvend iets. (Bernadette, 1963)*

Van elk project blijft er iets over in verschillende vormen, bijvoorbeeld in de vorm van een kwartetspel:

*We bedachten dat we een kwartetspel konden maken en dat we dat zouden kunnen laten spelen op de opening met al die bewoners. Dan zien ze hun eigen plaatjes, hun eigen fotootjes, geweldig! (Bernadette, 1963)*

Ook genoemd werden boekjes, magazine, publicatie, fotoboeken en video's. Als een poging om het 'vluchtige' proces vast te houden:

*Video is een middel wat ik vaak gebruik, zeker als het om processen gaat is dat toch heel mooi. Je laat dan mensen zelf aan het woord komen, je ziet ook gezichten of een omgeving en dat is weer iets heel anders dan een geschreven tekst. En ook natuurlijk foto's. En in dit geval het boek waar alles in gebundeld is. Dat is de collectie die achterblijft en hopelijk heel veel anderen weer inspireert en materiaal voor discussie geeft. (Sabrina, 1967)*

*Want mensen vinden het ook heerlijk om het later nog eens te kunnen zien en ze steken er heel veel werk in. (Bernadette, 1963)*

*En een andere functie is het vastleggen van de kennis die we hier met het proces*

*'Kijk hier staat Nuran zij gooit die scherven. Een jongen zei tegen mij: "Ze gooide wel vier borden stuk en ze was niet eens boos"(Adriaan, 1950).*

*enz. hebben opgebouwd. Je krijgt nooit de werkelijkheid van wat hier is gebeurd in beeld, maar wel een groot deel van die werkelijkheid. (Daniela, 1974)*

*De jurken blijven bij mij en in de fotoboekjes. Met de boekjes bewaar je het in je hart . (Simone, 1957)*

Maar is dit materiaal nu 'het kunstwerk'? Deze vraag kreeg Sabrina tijdens een gesprek met een collega:

*Iemand stelde me een interessante vraag, [hij vroeg] is die video dan een autonoom werk van jou geworden? Ik antwoordde, nee, het is een verslag! Ik moet je eerlijk zeggen dat ik niet zou weten hoe ik dan dat autonome werk moet maken, omdat het werk is ontstaan in de samenwerking met al die mensen die hun bijdrage hebben geleverd. (Sabrina, 1967)*

Soms resulteert een project in een blijvend kunstwerk. Sara maakte voor Een rode draad een collectie die gedeeltelijk is verkocht. De kleding die door de deelnemers werd gemaakt is teruggegeven aan de makers. Look at you leverde een kunstproduct op waarvan het, nadat het drie keer geëxposeerd is, op dit moment onduidelijk is wat er verder mee gebeurt. Sara documenteert het proces, van beide projecten is een boekje gemaakt voor de deelnemers en andere geïnteresseerden. Ook Jack maakte verschillende kunstwerken met een blijvende plaats in het landschap: een eiland in de vorm van een hart, met daarop als hardware een Hartbank. Hij maakte in samenwerking met Natuurmonumenten een determinatiebord van vogels op basis van tekeningen van de kinderen; geluksschuttingen; een picknicktafel voor de wijk en het NUT, een gebouwtje met een soort amfitheater:

*Het idee is dat het NUT zich nog bewijzen moet, we gaan met bewoners [...] nog onderzoeken wat je er allemaal mee zou kunnen doen. (Jack, 1970)*

*Als het gaat om iets heel tastbaars, zijn er in de loop van die vijf jaar allemaal tijdelijke kunstwerken geweest, maar niet van mijn hand. Ik vermoed dat ikzelf de komende twee jaar een boek oplever. Maar het voert te ver om te zeggen dat het boek het kunstwerk is. Het kunstwerk is het hele onderwerp zijn en misschien zelfs wel de strategie. (Esther, 1972)*

Met niet elk kunstwerk wordt door de opdrachtgever respectvol omgegaan, Bernadette maakte met bewoners in IJsselmonde een virtueel openluchtmuseum op een doek van 300 meter. Het lijkt erop dat het in een vuilcontainer belandt:

*Het is een kunstwerk voor die plek, voor die bewoners, het is toch van de gekke dat er straks niets meer is als de bouwput weg is. In veel gevallen doen de opdrachtgevers er uiteindelijk niets mee, gooien het weg of laten het in stukken snijden.*



*Dan denk je, ja er blijft echt niks meer over, dat is heel erg pijnlijk en verdrietig. (Bernadette, 1963)*

Wat overblijft kan ook immaterieel zijn. Een ‘kunstbeleving’ voor de deelnemers die niet in woorden of beelden te vangen is:

*Kijk hier staat Nuran zij gooit die scherven. Een jongen zei tegen mij: "Ze gooide wel vier borden stuk en ze was niet eens boos." [...] Zijn hele concept van het leven veranderde daardoor, dat je een bord kan stukgooien zonder dat je boos bent. Kijk dat gebeurt er in de wijk, Nuran is een soort running gag geworden. (Adriaan, 1950)*

Een oudere man<sup>11</sup> die Adriaan betrok bij zijn project, werd een icoon voor de buurt:

*Hij werd serieus genomen door zijn familie, was niet meer die oude zonderling. (Adriaan, 1950)*

Individuele verhalen die uitvergroot worden krijgen een nieuwe lading en betekenis:

*Als er een verhaal over een wijk verteld wordt dan krijgt het een nieuwe belevingslaag. En dat verrijkt het. Een verhaal is soms vluchtig, maar als je het opschrijft gebeurt er iets magisch mee, dat spreekt me aan. De bewoners zeggen: "Nu kan ik niet meer langs een boom lopen zonder te denken aan wat die boom toen gezegd heeft." Het project heeft dus ook een bepaalde trots teweeg gebracht. (Jack, 1970)*

*Mensen gaan ervan glimmen, je stopt iets in de grond en je ziet het er gewoon uit komen. En dan hoop je maar dat ze het genoeg water blijven geven zodat het uiteindelijk hoge bomen worden, of mooie stevige bloemen. (Bernadette, 1963)*

*In IJsselmonde is er wel iets uit voortgekomen [...] Bij de opening en bij de tussententoonstelling verzorgden [het speciaal voortgezet onderwijs] de catering. [...] Die jongeren hebben kunnen laten zien wat ze kunnen. En uiteindelijk is er een lijntje gelegd, met het nieuwe cultuurcentrum, waarmee zij gaan samenwerken. Zo is er een soort kruisbestuiving ontstaan. En het woon-zorgcentrum heeft een link met de basisscholen gekregen en ze zullen vaker uitwisselingen organiseren. De kinderen komen bij de ouderen en de ouderen bij de kinderen. (Bernadette, 1963)*

*Dankzij hen zijn er een aantal ontroerende verhalen in de zakjes van de Wereld Vertel Rok gekomen. (Simone, 1957)*

De kunstenaars willen momenten van kunstbeleving voor het publiek in gang zetten.

<sup>11</sup> HET COMPLETE VERHAAL IS TE LEZEN IN HET MAGAZINE.

Het gaat hier om publieksparticipatie voor de direct betrokkenen, daarom wordt het publiek ook wel deelnemers genoemd. Dat brengt me op het volgende onderwerp: de rol die de kunstenaar zelf speelt in de projecten, Hoe krijgt een kunstenaar deze mensen 'mee'?

### **DE EIGEN ROL**

Als de kunstenaars over hun eigen aandeel in het proces spraken, werd het woord regie regelmatig gebruikt:

*Ik heb wel de regie, maar voor mij is de regie ook dat je af en toe een beetje de teugels laat vieren, dat je soms dingen uit handen geeft. En ik probeer dat subtiel te sturen. (Sara, 1981)*

*Daarnaast is er natuurlijk het publiek, ik zoek altijd naar een soort scharnier. Zonder publiek is het niet gelukt, maar ik ben ook weer niet helemaal van ze afhankelijk. In die zin zijn ook zij voor een deel geregisseerd. (Esther, 1972)*

In zijn samenwerking met en het mobiliseren van het publiek neemt de kunstenaar een regierol op zich. Hij vertrekt vanuit het eigen artistieke concept en geeft het publiek als mede producent inbreng. Interessant is om te kijken hoe de verschillende kunstenaars de eigen rol typeren. De volgende citaten geven een indruk:

**Adriaan:** *Het proces, in het begin ben je blanco, je gaat dingen initiëren, maar ik kom er steeds meer achter dat de functie van de kunstenaar eigenlijk inspelen en ingrijpen is op bestaande processen en bestaande initiatieven. Dus dat je niet zelf dat initiatief neemt, maar dat als je goed kijkt en je ogen opent, dan zie je wat voor schoonheid, potentie, en initiatieven er zijn. Dat je daar een bijdrage aan kan leveren in de zin van verbeelding, groter maken, verduurzamen het op maat maken, soms is het veel te groot voor wat het is. En dat ook in een heel klein ding soms een fantastische schoonheid kan liggen. In die verbeelding kun je een rol nemen. En dat is eigenlijk wat ik hier meer en meer doe.*

*Een kunstenaar vroeg aan mij: "Hoe doe je dat nou Adriaan, ik wil dat en dat en niemand doet mee..." Ik zeg dan: Zorg dat je honderd concepten hebt, het is net als bij geïmproviseerde muziek, het maakt eigenlijk niet uit wat de volgende noot is. Je zit niet op een atelier, wat gesloten is en waar jij alle condities bepaalt. De buitenruimte is je atelier, je moet je heel bewust zijn van elke stap die je doet. Elke stap verder kan een valkuil zijn en er kan een wereld voor je open gaan... dat soort dingen en het heeft natuurlijk ook met het leven te maken en daarom zijn het Life Skills...*

*'Ik heb de positie van katalysator, ik begin ermee als degene die initiatief neemt. Ik zeg tegen de mensen dat ik iets interessants heb waar ik een werk over wil maken, dus ik begin het proces, maar de deelnemers hebben net zoveel credits als ik'(Daniela, 1974).*

**Bernadette:** *Dat ik mensen kan motiveren denk ik. Ik ken het woord 'nee' niet (lacht), ik ken het wel, maar dat accepteer ik niet. Gaat het niet linksom, dan gaat het rechtsom. Of ik ga proberen of het via een omweg kan. En als ze eenmaal mee-gaan dan krijg je een soort Zwaan Kleef Aan effect, dat is zo geweldig. Sowieso vind ik mensen belangrijk, en neem ik mensen serieus, en vanuit dat gegeven kan ik ook goed mensen bereiken en met hen iets maken.*

**Daniela:** *Specifiek voor wat ik doe is dat ik een samenwerking aanga met een bepaalde groep. Die groep kan zo breed en smal zijn als ik wil. Ik creëer een situatie waarin ik op zoek ga naar de ander, en daarvoor moet ik mijzelf open en kwetsbaar op durven stellen. Die kwetsbaarheid is heel belangrijk, je moet jezelf niet op een hogere positie zetten en zeggen: zo, dit is mijn ding en zo gaan we het doen. Nee, het is óns ding, het is een wisselwerking, ik geef aan jou en jij geeft aan mij. Deze gelijkwaardigheid is heel belangrijk, respect tonen en het besef dat jij ook van de ander kan leren. Dat vraagt om levenskennis.*

*Ik heb de positie van katalysator, ik begin ermee als degene die initiatief neemt. Ik zeg tegen de mensen dat ik iets interessants heb waar ik een werk over wil maken, dus ik begin het proces, maar de deelnemers hebben net zoveel credits als ik. Voor mij is meer de opzet belangrijk. Ik werk altijd met groepen mensen en ik gebruik altijd dezelfde methodiek. Daar gaat het om.*

**Esther:** *Ik heb een hele sturende rol, inmasseren en dingen tijdig signaleren, dat vind ik echt een soort spel. Ik raak ook niet snel ontmoedigd van een afwachtende gemeente, of trage besluitvorming, dat is onderdeel van de dynamiek. Sommige kunstenaars willen ook niet met mij werken, omdat mijn concepten heel dwingend en dominant zijn. Voor sommige kunstenaars is dat een teleurstelling.*

*Mijn concept is leidend en ik ben de constante factor, die ergens drie, vier, vijf jaar werkt. De individuele kunstenaar levert een bijdrage, ik teken voor het geheel. Gevoelsmatig wilde ik die eerste jaren intensief in de wijk werken met alle bewoners. Dat was een natuurlijk proces, maar dat is op een gegeven moment op terwijl er nog heel veel over te zeggen is. Daarom pak ik mijn concept nu anders op en ik werk ook met kunstenaars die zich ook helemaal niet tot de bewoners hoeven te verhouden. Ik heb de grenzen wel opgezocht van het intensieve werken op locatie en ik merk dat bij mij de rek er wel uit is. Dat gedoe met die bewoners... dat heb ik de laatste tijd vaak gedacht.*

*'Als ik mensen laat meedoen, laat ik het voor een deel los en op het moment dat het me echt te ver gaat, grijp ik op een beetje subtiele manier in' (Sara, 1981).*

**Jack:** *Dit soort trajecten zijn een specialiteit in de zin van dat je communicatief moet zijn en moet kunnen meebewegen in de energie die er daar op dat moment is. Daarbinnen definieer je je eigen speelveld. Dat doe je niet door te zeggen, we gaan het op mijn manier doen, dat is sowieso nooit mijn manier geweest. Ik merk dat in dit soort trajecten het veel belangrijker is om al een soort reiger in het water te staan, stil staan en kijken voordat je toeslaat. Niet dat je als een gek al om die plas heen gaat hollen, dan zijn alle vissen en kikkers ondergedoken, dat werkt gewoon niet. Voor iedere vorm van kunst is er weer een andere specialist nodig. Een atelierbeest moet je niet in zo'n situatie zetten, dat werkt gewoon niet.*

**Marc:** *Als iemand in de Venstergalerie komt met een idee, help ik haar om stappen te nemen. Haar project wordt pas gemeenschapsopbouwend wanneer zij die groep van tien verschillende nationaliteiten van vrouwen meesleurt naar het oude mannenclubje in het OCMW, waar doorgaans alleen maar witte mensen komen. Dat ze daar samen met de witte mensen iets gaan maken. Dan zijn we sociaal cultureel bezig met samen iets maken en dat samen opeten. Wil je het echt op gang brengen dan moet ikzelf ook iets doen. Dat is ook het proces waarin ik zeg: hoe kunnen we haar uitnodigen om breder te denken?*

**Sara:** *Als ik mensen laat meedoen, laat ik het voor een deel los en op het moment dat het me echt te ver gaat, grijp ik op een beetje subtiele manier in. Als ik alles precies zo wil hebben zoals ik het heb bedacht, had ik het inderdaad gewoon naar China moeten sturen om het daar goedkoop te laten produceren. Of ik had het zelf moeten doen. Naar China sturen wil ik niet en zelf doen kan ik niet.*

**Sabrina:** *Het gaat ook heel erg om de ander zijn verhaal te laten doen. Ruimte geven en ook op die manier een netwerk opbouwen, maar dan wel erg op de relatie gericht zijn die je samen opbouwt. De praktijk is voor mij wel een belangrijk onderdeel, dan heb ik direct contact en zie ik hoe dingen werken. Het gaat vaak om hele kleine details, die gewoon op een goede manier uitgevoerd moeten worden. Ik zou het niet helemaal uit handen kunnen geven en zou niet tegen een team kunnen zeggen: jullie gaan naar de Binckhorst en ik ga door in Transvaal. Het gaat mij vaak echt om hele specifieke details. Je kunt daar niet een recept voor geven. In dat opzicht is de werkwijze in Transvaal in de loop der tijd heel erg veranderd. In het begin richtten we ons heel erg op de bewoners, observeren, verkennen, netwerken opbouwen in de buurt. In de fase daarna was het meer commentaar geven en kritisch zijn op de veranderingen in de buurt en in de derde fase was het*

*kritiek geven op de plannen, oké, maar dan moet je zelf ook alternatieven aanbieden hoe het anders zou kunnen. Daarmee maakten we de stap naar het hotel en het Laboratorium voor de Tussentijd, kijken hoe wij zelf alternatieven konden ontwikkelen die wij ook weer konden aanbieden. Daarmee is ook de doelgroep veranderd, dat werd veel meer de beleidsmakers of de overheid of de woningbouwcorporatie in plaats van de bewoners. Het ging op een bepaald moment over in een ander niveau. Iedereen is altijd welkom geweest, maar het werd specifiek als focus voor ons, als wij echt iets willen veranderen of ergens een mentaliteitsverandering op gang willen brengen.*

**Simone:** *Ik merkte wel dat er iets voor nodig was om die verhalen goed uit te dragen om ze ook goed over te laten komen. Ik wilde ze niet herschrijven, niet die taal verfraaien of vervormen. Ik wilde het eigenlijk zo laten zoals de vrouwen het hadden opgeschreven. Daar was best een beetje oefening voor nodig, want het publiek zit niet te wachten op droevigheid. De vrouwen gingen soms ook huilen.*

De kunstenaars onderscheiden zich van elkaar door een eigen handschrift. In verschillende gesprekken kwam dit naar voren. Het zit in de manier waarop omgegaan wordt met vormgeving, met materiaal, met contact leggen, het artistieke concept:

*Ik ben best een Pietje precies, qua techniek, materiaal en afwerking moet het goed zijn. Ik heb het ambacht ook hoog in het vaandel, dat heb ik altijd al gehad vanaf dat ik kleding begon te maken. (Sara, 1981)*

*Ik merk toch wel dat de bevoegenheid vaak vastzit aan mijn lijfelijke aanwezigheid, dat is mijn handschrift. Ik werk ook wel met anderen, maar ik wil er wel zelf altijd bij zijn. (Jack, 1970)*

*Je moet alles uitdenken, alles moet binnen je kunstenaarschap passen, daarmee zet je ook je handtekening. (Esther, 1972)*

## **KOERS KIEZEN**

Naast de eigen rol kiezen kunstenaars ook positie in de maatschappelijke processen waarin zij hun rol spelen. Als een kunstenaar Community Art projecten maakt, doet hij dat vanuit een maatschappelijk engagement. In hoofdstuk twee heb ik hier aandacht aan besteed. Ik maakte daarbij gebruik van Gielen (2011). Er zijn verschillende strategieën die invloed hebben op een project. Als projecten in achterstands-

wijken plaatsvinden wordt een kunstenaar vaak geconfronteerd met een structurele sociale problematiek die hij als kunstenaar wellicht aan de orde wil stellen. Kiest hij ervoor om zichtbaar te maken dat het beleid van de overheid de sociale problematiek in de hand werkt of veronachtzaamt. Dan wordt het lastig als dezelfde overheid direct of indirect zijn opgever is. Kiest hij voor een politiek statement met een activistische stellingnamen of blijft hij binnen de marges van het maatschappelijke systeem opereren en houdt hij daarmee hetgeen hij zelf zichtbaar maakt in stand? In een aantal interviews is deze positionering aan de orde geweest:

*Als je geld van de gemeente krijgt dan ga je misschien andere dingen doen. Om juist dat te laten zien wat zij misschien helemaal niet willen (lacht). Ik denk dat je daar realistisch mee moet omgaan. Ik sluit dat niet uit maar je moet dat zelf wel in de gaten hebben. [...] Wij kunnen niet verhinderen dat die mensen moeten verhuizen in die wijk, maar misschien kan je wel voor elkaar krijgen dat voor een andere wijk het iets anders zou kunnen en daarvoor moet je bij de beleidsmakers en de politiek zijn. (Sabrina, 1967)*

*Hermitage Helmond was ook gewoon heel plat een marketinginstrument. Dan moet je als kunstenaar ook niet willen dat de opdrachtgever zijn beoordelingscriteria, die te maken hebben met het bereiken van veel publiek, voor mij gaat veranderen. Dat is onzin, ik weet dat als er heel veel mensen op af komen de woningbouwcorporaties en de gemeente zich koest houden, tevreden zijn. Prima, dat betekent alleen maar dat het succes van een project voor mij ergens anders in zit als voor hen. Ik laat hen in die waarde en vertel mijn verhaal op een manier waarop zij het graag willen zien en horen. Daarmee kunnen zij ook betere ambassadeurs zijn van mijn project en hun opdracht in hun eigen netwerk. Ik geef ze hun eigen taal terug. Maar ik wil me ook naar het kunstdiscours kunnen verantwoorden en dat is uiteindelijk voor mij het meest interessant. (Esther, 1972)*

*Onafhankelijkheid is ook een dilemma. Daar heb ik veel over nagedacht en over geschreven. Er zijn discussies of je met opdrachtgevers wel je autonomie behoudt, nou ja, ik veeg daar de vloer mee aan! Je kunt veel meer bereiken als je in het proces aanwezig bent en vanuit het proces stuurt. Je bent een van de spelers die invloed heeft, het is te gemakkelijk om wat te roepen vanaf de zijkant. Ik kies er voor om met mijn benen in de blubber te staan en met de mensen daar te zoeken wat de ruimte is. Dat vinden van die eigen ruimte dat vind ik de uitdaging. Het gaat eigenlijk over de vraag wat je als kunstenaar kunt bijdragen aan de plek. (Jack, 1970)*

In Transvaal schreef Jack een pamflet dat hij aan de wethouder overhandigde:

*'Onafhankelijkheid is ook een dilemma. Daar heb ik veel over nagedacht en over geschreven'*  
(Jack, 1970)

*In nieuwbouwwijk Ypenburg komen allerlei kunstenaars die mogen allemaal projecten doen om een ziel aan die nieuwe wijk te geven, daar wordt voor miljoenen ingekocht en in Transvaal wordt de dynamiek die de wijk juist kreeg tijdens de periode rondom de sloop er weer uitgehaald. Mijn bevindingen heb ik in een pamflet beschreven en o.a. aan de betreffende wethouder overhandigd. Ik hoop dat iemand daar iets mee gedaan heeft. (Jack, 1970)*

Er is niet één stellingname, maar reflectie op de positionering is wel aan de orde. Hier zien we een dualiteit, het gaat nu niet over *l'art pour l'art* versus sociale doelen, maar over positionering in het veld van engagement. Het viel me op dat veel kunstenaars hier bewust mee bezig zijn.

Tot slot van deze paragraaf een paar praktische zaken. Wat is de doorlooptijd van een project en hoeveel projecten kan een kunstenaar naast elkaar doen?

Over de doorlooptijd<sup>12</sup> zijn de kunstenaars het eens. Het gaat meestal om organisatorisch complexe projecten met een lange doorlooptijd. Adriaan last bewust evaluatiemomenten in, dit om de opdracht ook zo open mogelijk te houden:

*Ik ben hier nu voor het derde jaar, maar het is niet zo dat ik hier van te voren voor drie jaar gekomen ben. Ik teken voor een jaar [...] We kunnen na dat jaar wederzijds zeggen, jongens het was leuk, maar ik stap maar weer op. (Adriaan, 1950)*

Meerdere projecten kunnen door elkaar lopen. Dat kan alleen als ze niet allemaal intensief zijn of als ze met elkaar te maken hebben. Echt intensieve projecten hebben alle aandacht nodig:

*Ik moet ook blijven focussen, anders ga ik mezelf helemaal versnipperen. Dan doe je iets hier dan iets daar, verschillende opdrachten, dat kan, maar dan moet het allemaal wel over hetzelfde onderwerp gaan. (Sabrina, 1967)*

Conclusie: De voorafgaande uitspraken over het creatie en productieproces laten zien dat alle kunstenaars vanuit een sterke eigen betrokkenheid werken. Zij produceren hun kunst als reactie op processen in de samenleving en sluiten daarbij het liefst aan op de belevingswereld van de groepen waarmee zij werken. In deze groepen bevinden zich mensen uit de zogenaamde achterstandswijken en mensen die niet zoveel ervaring met kunst hebben, maar zijn daar zeker niet toe beperkt. Allen, op Marc na, geven aan kunst te willen maken die door een breed publiek begrepen wordt. En dat komt overeen met het type *gemeenschapskunstenaar*. Maar ook geven verschillende kunstenaars aan dat zij zich wel degelijk willen richten op het meer ervaren publiek uit de kunstwereld en daarmee komt de *gevestigde kunstenaar* weer in beeld. Alle kunstenaars besteden aandacht aan het product, dat van goede artistieke kwaliteit moet zijn.

<sup>12</sup> ESTHER: BLAUWE PERIODE  
VLAARDINGEN: VIJF JAAR;  
ADRIAAN IS VOOR HET DERDE  
JAAR BEZIG MET CLICKCENTRUM  
IN DEVENTER; KIJKRUIMTE VAN  
DANIËLA IS EEN TWEËJARIG  
PROJECT; DE GROENE JONKER  
VAN JACK, LOOPTIJD VIJF JAAR;  
BERNADETTE WERKTE DRIEKWART  
JAAR IN IJSSELMONDE; HOTEL  
TRANSVAAL WAS TWEE JAAR  
OPEN EN KENDE EEN VOORBE-  
REIDINGSTIJD VAN ONGEVEER  
TWEË JAAR.

*'Ik word absoluut niet opgepikt door de kunstbladen maar dat komt omdat ik me niet profileer als een marktgerelateerde kunstenaar'(Jack, 1970).*

De kunstenaars worden vrijwel altijd gevraagd voor hun projecten en werken het liefst met open opdrachten. Professionals met functies als cultuurmakelaar worden genoemd als belangrijke 'motor' bij projecten. Er is een mix van opdrachtgevers, financiers en samenwerkingspartners die zich voornamelijk bevinden in de publieke sector. De private sector is nauwelijks in beeld, er wordt weinig werk verkocht. Zonder de subsidie, die de kunstenaars via het welzijnswerk of de culturele sector verkrijgen, zouden de meeste projecten het niet redden. De discussie over de afhankelijkheid die deze positie met zich mee brengt, is in een aantal gesprekken aan de orde geweest. Ondanks de subsidierelatie willen de meeste kunstenaars de eigen autonomie behouden. Er wordt verschillend gedacht over het belang van het proces tijdens de projecten. Sommigen noemen het proces als een onlosmakelijk onderdeel, Esther neemt wat meer afstand. Elke kunstenaar werkt naar producten toe, er is discussie over of het product nu het uiteindelijke kunstwerk is, of dat het proces daar mede onderdeel van is.

Binnen de projecten nemen de kunstenaars een activerende rol op zich waarmee zij het publiek uitnodigen tot *mobilisatie* of *participatie*. Daarmee zetten zij ook zelf een 'handtekening'. Zij zien Community Art als een aparte vorm van kunst, die een specifieke deskundigheid vraagt. Het voorafgaande laat zien dat er niet één type kunstenaar is die er uitspringt bij dit onderwerp. We zien een combinatie van de beide typen, met accentverschillen per kunstenaar.

### **DISTRIBUTIE**

In de volgende paragraaf aandacht voor de volgende deelvraag: *waar en voor wie is het werk zichtbaar?* Ik begin met het circuit waarin de kunstenaars zich bewegen, daarna besteed ik aandacht aan de persaandacht en communicatie. Ik sluit af met de bedrijfsvoering van de ondernemingen die de kunstenaars runnen.

### **WAAR ZIJN DE KUNSTENAARS ZICHTBAAR**

Als we kijken naar de distributie, dan zien we dat deze niet plaats vindt via het gevestigde circuit van musea en galleries. De onzichtbaarheid en het gebrek aan erkenning binnen dit circuit kwam al bij de eerdere onderwerpen aan bod. We zagen dat CBK's en Kunstuitlenen een rol spelen als opdrachtgevers en financiers, dus helemaal buiten het gevestigde circuit staan deze kunstenaars niet. Bernadette beweegt zich als enige voornamelijk buiten het culturele circuit. Zij is niet alleen negatief over de zichtbaarheid van Community Art in de kunstwereld, maar ook somber over wat de opdrachtgevers uiteindelijk van het werk meekrijgen:

*Wat je vaak hoort is dat dit soort projecten niet gezien worden door de kunstwe-*



*reld. Dat ook, maar ook vaak niet eens door de opdrachtgever. (Bernadette, 1963)*

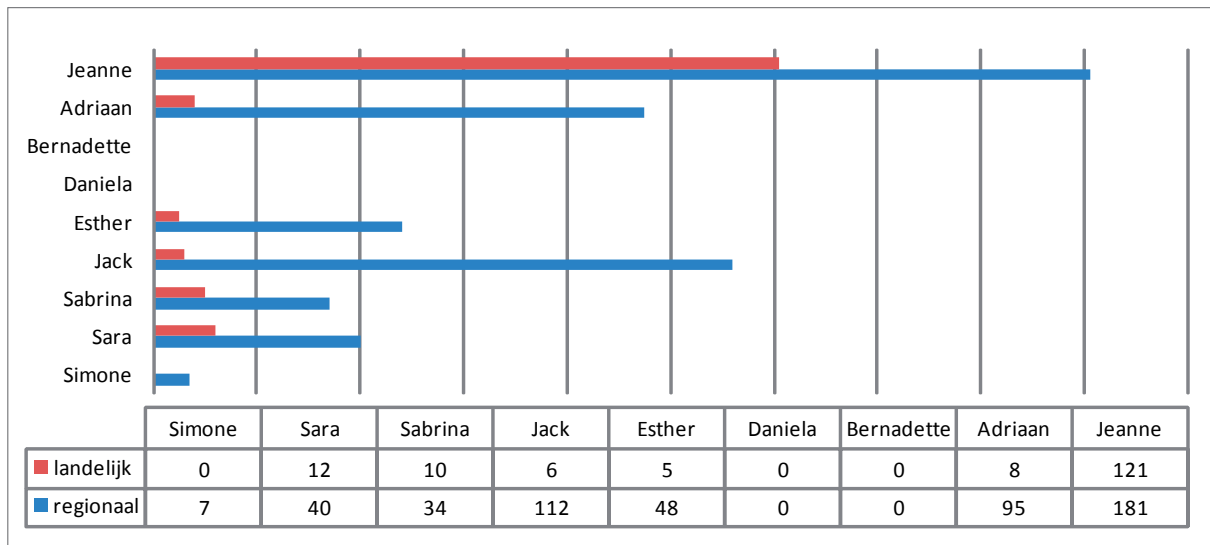
We zagen al eerder dat de producten niet zo makkelijk in het reguliere circuit tentoongesteld kunnen worden, maar persaandacht kan een interessante statusmarker zijn. Als er recensies van Community Art verschijnen dan betekent dit dat zij zichtbaar en geaccepteerd worden. Vrijwel alle kunstenaars geven daarom denk ik aan, dat zij het belangrijk vinden om in de pers besproken te worden. Het liefst in de landelijke pers:

*Ik denk dat het wel goed is om met enige regelmaat in een landelijke krant besproken te worden. Dat betekent dus dat je een project bovenlokaal moet pitchen. Een journalist moet niet het idee hebben 'dat het alleen leuk is met allemaal Vlaardingse bewoners' en dat blijft ingewikkeld. (Esther, 1972)*

Ik heb de LexisNexis<sup>13</sup> geraadpleegd om te kijken hoe zichtbaar deze kunstenaars de afgelopen tien jaar waren in de Nederlandse dagbladen. Ik maakte daarbij een onderscheid tussen regionale en landelijke kranten. Ook heb ik als referentie gekeken naar Jeanne van Heeswijk, zij werd regelmatig genoemd in de interviews en haar kunst is te vergelijken met de hier besproken projecten. Het ging om een globale inventarisatie, die nog niets zegt over de rubriek waarin er aandacht was. Toch denk ik dat het wel een indruk geeft. Figuur 1 laat zie welk beeld dit opleverde<sup>14</sup>:

<sup>13</sup> LEXISNEXIS IS EEN DIGITALE KRANTENBANK. IK HEB GEZOCHT TUSSEN 30 -06-2001 EN 30-06-2011 OP DE NAMEN VAN DE GEÏNTERVIEWDE KUNSTENAARS EN JEANNE VAN HEESWIJK.

<sup>14</sup> MARC HEB IK OOK HIER BUITEN BESCHOUWING GELATEN, HIJ WERKT IN BELGIË.



FIGUUR 1: PERSAANDACHT

BRON: LEXISNEXIS, GERAADPLEEGD OP 14 AUGUSTUS 2011

*'Op de flyers van Een rode draad stond eerst: vrijwilligers gezocht. Later hebben we daar 'aangeboden gratis workshop' op gezet'(Sara, 1981).*

Als er pers aandacht is, dan is deze meestal regionaal. Opmerkelijk is dat Sara veel aandacht kreeg, hoewel zij nog maar 5 jaar is afgestudeerd. Daniela en Bernadette zijn niet zichtbaar in de dagbladen.

Uit de figuur kan opgemaakt worden dat Adriaan, Esther, Jack, Sabrina en Sara het meest landelijk bekend zijn. Ook Jack scoort hoog, hij zegt zelf dat dit vooral is in het regionale nieuws:

*Ik word absoluut niet opgepikt door de kunstbladen maar dat komt omdat ik me niet profileer als een marktgerelateerde kunstenaar. (Jack, 1970)*

## **COMMUNICATIE**

Naast zichtbaarheid in de pers is het leggen van contact een belangrijk onderdeel van de projecten. Veel kunstenaars maken gebruik van een persoonlijke benadering. Zij bouwen aan een netwerk in de omgeving waar ze gaan werken. Niet alles gaat via mond-tot-mond, er wordt ook gebruik gemaakt van schriftelijk materiaal in de vorm van flyers, wijkkranten, uitnodigingskaarten, posters, nieuwsbrieven. Een goede tekst op de flyers is belangrijk:

*Op de flyers van Een rode draad stond eerst: vrijwilligers gezocht. Later hebben we daar 'aangeboden gratis workshop' op gezet. Je biedt iets aan of je zoekt mensen om iets voor jou uit te voeren. Ik zoek mensen om iets voor mij uit te voeren en ik breng het alsof ik iets aanbied. (Sara, 1981)*

Naast de geschreven media spelen sociale media een steeds grotere rol. Alle geïnterviewde kunstenaars, op Marc na, hebben een persoonlijke website. Internet wordt gebruikt voor mailings, informatie en ook als netwerkbeheer:

*Internet is handig en super belangrijk, ik heb via OpTrek mijn mailinggroepen en heb ca 700 adressen in mijn computer staan. (Sabrina, 1967)*

Hoewel de mail niet in elke wijk werkt:

*In Transvaal hebben de mensen geen internet of geen computer. Daar moet de communicatie echt direct en dat maakt het ook lastig om dingen voor elkaar te krijgen. (Sabrina, 1967)*

Sabrina ziet, naast communicatie en informatie, ook nieuwe kansen om via sociale media mensen te mobiliseren:

*Social media zijn super interessant. Hoe kan je met social media stedelijke ontwikkelingen op gang brengen en bijvoorbeeld een collectief vormen dat dan een kavel gaat kopen om daar dan samen een gebouw te ontwikkelen. Deze nieuwe mogelijkheden zijn interessant om te agenderen en verder uit te zoeken. (Sabrina, 1967)*

Van haar project CityCamp Castricum is nog steeds een blog op internet.

## BEDRIJFSVOERING

Alle geïnterviewde kunstenaars hebben een eigen bedrijf. In hoofdstuk drie beschreef ik dat het niet altijd gemakkelijk is om met kunst de kost te verdienen. Ook dit kwam terug in de interviews. Soms zijn bijbaantjes nodig of er wordt voor een laag tarief gewerkt:

*Ik moet natuurlijk ook leven daarom vul ik mijn inkomen aan met werk als video-editor. Maar het project komt altijd op de eerste plaats. Daar zit dan voor een gedeelte mijn engagement in. (Daniela, 1974)*

*Ik doe ook workshops, voor particulieren, maar ook voor bedrijven, maakt allemaal niet zo veel uit. [...] Het is natuurlijk ook een financiële kwestie, je moet ook geld verdienen. Je kan wel alleen maar kunst maken, maar je moet ook iedere maand je huur betalen. (Bernadette, 1963)*

*Na die baan ben ik voor mezelf begonnen met mijn spaargeld. [...] ik heb mezelf daarvan 700 euro in de maand toegekend, dat is nu mijn maandinkomen, terwijl ik 70 uur per week werk! Vaak gaat dat budget voor een groot deel op aan het materiaal en blijft er maar een klein deel over voor mijzelf. (Sara, 1981)*

Sara staat aan het begin van haar carrière, haar economische waarde zal nog moeten groeien. Toch was keihard werken voor een laag salaris ook bij andere kunstenaars zeker een item. Dit bevestigt het onderzoek van Abbing (2002) naar de arme kunstenaar:

*Ik had gelukkig wat geld gespaard, dus ik hoefde niet te panieken, maar ik ben natuurlijk wel heel erg actief met acquisitie bezig geweest. . Ik bezocht veel conferenties en liet overal mijn hoofd zien, ging met mensen praten en daar kwamen wel heel veel dingen uit, maar geen geld. (Sabrina, 1967)*

*Nachten doorwerken, tot het toch klaar komt. Verschrikkelijk, maar dat doe je gewoon. [...] je verdient er bijna niets mee. (Bernadette, 1963)*

*Van te voren is veel tijd voor onderzoek en dat is best zwaar om te doen. Wij zijn hier bijna een jaar lang wekelijks geweest zonder geld te vinden. (Daniela, 1974)*

Hoewel niet elke kunstenaar dit aan de orde stelde, Adriaan en Jack zeiden dat de onderneming goed liep.

Als zzp'er hebben de kunstenaars de verantwoordelijkheid voor hun eigen onderneming. Dat brengt naast het kunstenaarschap ook andere verantwoordelijkheden met zich mee waar niet elke kunstenaar blij mee is:

*Je hebt als zzp'er geen enkele vastigheid. Niets, nooit gehad ook en daar kan ik ook zo kwaad over worden. Dan krijg je al die suffe krantjes van de Kamer van Koophandel voor ondernemers. Ik ben gewoon kunstenaar, géén ondernemer. (Simone, 1957)*

De kunstenaars doen meestal zelf acquisitie om opdrachten te verwerven. Contactleggen is een onderdeel van hun werk, maar het is anders als je contact moet leggen om jezelf te verkopen. De eerder genoemde cultuurmakelaars hebben hier een functie in, maar die richten zich niet op de vrije kunstmarkt. Sara zou graag iemand willen voor haar de acquisitie op zich neemt :

*Laatst dacht ik dat ik zo graag een soort agent zou willen! [...] Iemand die mij zou representeren en met veel lef allerlei plekken zou gaan benaderen, die zegt: 'Kijk dit heb ik aan te bieden, hier is ze goed in!' Ik zou het wel fijn vinden als ik dat deel uit handen zou kunnen geven. (Sara, 1981)*

Zzp'er zijn betekent niet dat je altijd alleen werkt. Bij sommige projecten runnen de kunstenaars een compleet bedrijf:

*Bij Een rode draad waren we met z'n zessen. (Sara, 1981)*

*Ik had altijd wel mensen in dienst, die deden al die zware organisatie, echt projectleiders, maar ik ga dat wel beëindigen, het beperkt me. En ik merk dat mijn ontwikkeling als kunstenaar stopt. [...] En als het toch zwaar organisatorisch mocht zijn, dan zoek ik mensen op freelance-basis. (Esther, 1972)*

Voor de opdrachten worden offertes gemaakt. Omdat het vaak om open opdrachten gaat, vraagt dit extra aandacht. De openheid moet erin, maar een opdracht moet ook financiële zekerheden geven:

*Tegenwoordig [willen ze het] zo scherp mogelijk geprijsd hebben. Daarom vragen ze aan je om een plan of een concept te maken waarmee je aan de gang gaat. Je gaat de uren optellen, vervolgens zeggen ze: 'Dat hebben we niet.' Waarop ik zeg: Ja dat kan dan niet, dus dan gaat er dit en dat af. En als jullie dat wel willen dan moet er dat en dat bij. (Bernadette, 1963)*

*Ik heb een offerte gemaakt, de opdracht in stukken gehakt en gezegd dat we beginnen met gesprekken met verschillende partijen. Als daar iets uitkomt dan volgt het volgende gedeelte. Dit soort projecten kennen ontzettend veel onzekerheden. (Sabrina, 1967)*

Conclusie: Persaandacht is er voor sommigen wel, ook in de landelijke dagbladen. Er zijn ook recensies geweest. Hier zien we een combinatie van beide typen. Alle

*'De komende zoveel jaar laat ik dat hardcore met bewoners werken even voor wat het is'  
(Esther, 1972).*

kunstenaars hebben een eigen onderneming. De bedrijfsvoering vraagt, naast de artistieke competenties, veel van sommige kunstenaars. Een aantal kunstenaar bevestigt het door Abbing (2002) geschetste beeld van de arme kunstenaar. De meeste kunstenaars zijn volledig afhankelijk van subsidiestromen en passen daardoor in het profiel van de *gemeenschapskunstenaar*.

### TOEKOMST

Aan het eind van dit hoofdstuk aandacht voor de toekomstplannen van de kunstenaars. Ter afsluiting van de interviews heb ik de kunstenaars gevraagd hoe zij hun toekomst zien. In alfabetische volgorde volgt een impressie van de antwoorden:

**Adriaan:** *Ik ben bezig met een boek: Waarom de werkelijkheid niet werkt. Ik ben ook bezig met mijn handschrift, daar wil ik een corps van maken waarmee je er op de computer in kunt schrijven. Dat is een hele grote klus.*

**Bernadette:** *Ik ga de verbinding met eten zoeken. Kunst en eten. Een prachtige combinatie. Door kunst in, combinatie met eten, mensen samenbrengen. Community art maar dan autonoom!*

**Daniela:** *Ik zou graag meer ruimte krijgen van subsidiegevers dat ik kan zeggen: ik heb geen idee wat er gaat gebeuren! Ik kan aangeven wat mijn richting is [...] Daarvoor wil ik vertrouwen krijgen van subsidiegevers en partners. Maar dat is alleen mogelijk als duidelijk is binnen de kunstwereld wat maatschappelijk geëngageerde projecten betekenen. Daar moeten echt parameters voor bedacht worden.*

**Esther:** *De komende jaren laat ik dat hardcore met bewoners werken even voor wat het is. Ik heb mezelf helemaal uitgeput in het Vlaardingse en ik wil me op korte termijn meer bezig houden met theorievorming. Ik heb de behoefte aan concentreren op inhoud. Zoals aandacht vragen voor het residu, dat goed neerzetten en voor het voetlicht krijgen. Ik denk dat ik heel erg voor mijn kunstenaarschap en de inhoud ga kiezen, allemaal kwalitatief en dat moet je ook gewoon in de beslotenheid van je eigen atelier doen. Er komt een nieuwe garde aan en ik moet ook door, ik moet verdiepen, dat is mijn toekomst, maar heel precies weet ik het ook nog niet... In ieder geval start ik in september 2011 met een deeltijd studie filosofie aan de Erasmus Universiteit.*

**Jack:** *Ik ga wat meer rust in mijn werk toelaten. Mijn kracht is dat ik overal moge-*

*'Ik hoop dat er genoeg plekken zijn waar het me lukt om op die vrije manier waarop ik nu met mijn werk bezig ben, kan blijven werken' (Sabrina, 1967)*

*lijkheden en kansen zie, de zwakke schakel daarvan is dat ik niet zo snel 'nee' zeg. Daardoor ben ik altijd met heel veel zaken te gelijk bezig. Het geven van een gastles op een academie, een tentoonstelling maken, het ontwikkelen van een concept voor deze of gene, advies geven over gemeentelijk cultuurbeleid of zitting nemen in een denktank. Vaak is dat gunstig voor de inkomsten maar het versnipperd mijn energie. Dus zoek ik projecten met een zonnig budget, die zich over een langere periode kunnen en mogen ontwikkelen, zodat er minder ruis ontstaat. Daarnaast ben ik aan het uitzoeken wat schrijven me brengt. Ik ben niet echt taalgevoelig maar beleef wel veel plezier aan het schrijven. Voor de rest beoefen ik de kunst om tevreden te zijn met wie ik ben en wat ik heb, daar valt nog veel te halen.*

**Marc:** *Ik ben bezig met een boekje Die publicatie bedoel ik niet als een monografie, het moet een boekje worden dat iedereen kan meenemen, met informatie over 'het algemene' dat betrekking zou kunnen hebben tot kunst, waarin je eigenlijk je gedachten verder kan ontwikkelen. Het wordt een heel eenvoudig systeem met het aangeven van trefwoorden. Met die zaken kan je gaan spelen en krijg je informatie over de praktijk, waarbij die praktijk niet noodzakelijk afgebakend is. Als je die data uit de beeldende kunst mengt met data uit mijn biografie, of die van de Ruimte Morguen, of van wat ik in het sociale doe, dan krijg je eigenlijk weer een collage, maar dan met woorden en het is gemakkelijker dan dat ik dacht.*

**Sabrina:** *Ik hoop dat er genoeg plekken zijn waar het me lukt om op die vrije manier waarop ik nu met mijn werk bezig ben, kan blijven werken. Dat heeft natuurlijk veel met de financiering te maken. Ik denk dat de plek waar uiteindelijk het geld vandaan komt gaat verschuiven. Ik hoop dat de waarde van mijn werk misschien meer zal worden gezien. Dat projectontwikkelaars, ondernemers, bedrijven of wie dan ook gaan het zien en er wel iets voor willen geven. Die vrijheid en die ruimte is voor mij erg belangrijk en de mogelijkheid om te experimenteren. De ruimte vinden in de stad om dat te kunnen doen. We moeten allemaal heel inventief zijn in het culturele klimaat van dit moment, maar dat schept ook weer heel veel mogelijkheden. Ik zie dat het kunstenaarschap van mij verandert, dat het doorgroeit en doorontwikkelt. Dus weg van het traditionele beeld van een kunstenaar. Het meest belangrijk is om die ruimte te kunnen blijven houden. Of die voor mijzelf elke keer weer te kunnen creëren. Als ik die opgeef, dan moet ik mezelf echt de vraag stellen, wat ben ik nu aan het doen?*

**Sara:** *Ik wil na dit project wel weer een collectie gaan maken en dat wordt hoogstwaarschijnlijk wel weer een autonome collectie met misschien een soort afgeleide stukken van dit project die dan wel draagbaar en verkoopbaar zijn. Ik zou heel graag meedoen aan de modebiënnale in Arnhem, ik zit aan de rand van wat zij doen.*

**Simone:** *In de nabije toekomst wil ik heel graag mijn woonwerkplaats houden. In deze ruimte kan gewoon heel veel. Met mijn eigen werk wil ik naar meer... Maar het gebeurt nu nog niet omdat ik teveel tijd stop in alle voorbereidingen en afwerkingen van opdrachten, er is gewoon geen tijd meer over. Ik wil tot honderd jurken gaan. Maar ik heb daar heel wat hulp bij nodig en dat wil ik ook graag. Want de samenwerking die tijdens het ontstaan van een Wereld Wijde Rok tot stand komt is altijd bijzonder en een verhaal apart.*

Met deze toekomstplannen ben ik gekomen aan het eind van het empirische hoofdstuk. In het laatste hoofdstuk leg ik de uitkomsten van de interviews naast mijn hoofd- en deelvragen en kom ik tot een aantal conclusies en discussiepunten.





## CONCLUSIE EN DISCUSSIE

### CONCLUSIE

De aanleiding voor deze masterthesis was de toenemende belangstelling voor het fenomeen Community Art. Sinds het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw zijn steeds meer kunstenaars betrokken bij deze relatief nieuwe vorm van geëngageerde kunst. Zij doen dit vanuit een overtuiging dat kunst een rol kan spelen in maatschappelijke veranderingen zonder daarbij de artistieke waarde van kunst uit het oog te verliezen. In dit hoofdstuk presenteer ik de conclusies van mijn onderzoek door een verbinding te maken met het theoretisch kader uit het eerste deel en de interviews in het tweede deel van mijn thesis.

Ik heb gewerkt vanuit de volgende vraagstelling:

*Wat is het profiel van de geëngageerde beeldend kunstenaar die het publiek actief stimuleert een inbreng te hebben in zijn kunstwerken?*

In DEEL 1 van de thesis beschreef ik de institutionele en historische context van de hedendaagse kunst. De kunstwereld zoals wij die nu kennen ontstond in de 19<sup>e</sup> eeuw. De beeldende kunst heeft zich de afgelopen eeuwen ontwikkeld van opdrachtkunst tot autonome kunst met een eigen kunstmarkt die een duale structuur kent. Aan de ene kant *l'art pour l'art*, kunst voor een select publiek van kenners en aan de andere kant de meer commerciële kunst voor het grote publiek.

Kunstwerelden zijn niet statisch maar voortdurend in verandering, er is concurrentie en strijd. De kunstwereld van het begin van de vorige eeuw kende een aantal stormachtige ontwikkelingen. Kritische kunstenaars zetten zich af tegen de gevestigde normen en ontwikkelden nieuwe artistieke en maatschappijkritische concepten. Een groeiende groep geëngageerde kunstenaars eigende zich ruimte toe, binnen en buiten de muren van musea en galleries. Hierdoor kwam een divers publiek in aanraking met verschillende vormen van beeldende kunst. Rond de laatste eeuwwisseling richtten geëngageerde kunstenaars zich op nieuwe publieksgroepen met Community Art. Buiten de muren van de gevestigde kunstinstellingen zochten zij hun publiek in achterstandswijken en vinexlocaties, waar zij op artistieke wijze de stedelijke veranderingen in de tussentijd wilden verbeelden. Met nieuwe vormen van kunst mobiliseerden zij het publiek.

De overheid is een belangrijke speler in de kunstwereld. Zij creëert door middel van financieel economische maatregelen een culturele infrastructuur met een scala aan voorzieningen. Met als doelstelling de ontwikkeling en instandhouding van een

kwalitatief hoogwaardig en goed gespreid cultuuraanbod. De basisinfrastructuur wordt gevormd door een fijnmazig netwerk van culturele instellingen, waar een groeiend aantal professionals werkt. In de culturele instellingen, maar ook daarbuiten, in onderzoeksinstituten zoals het SCP en instellingen die verbindingen aan moeten leggen tussen kunst en publiek. Diverse regelingen creëerden een relatief gunstig klimaat voor de ongeveer 10.000 beeldend kunstenaars die in Nederland werkzaam zijn.

De afgelopen decennia kregen, naast kunstintrinsieke doelstellingen, ook instrumentele doelstellingen een plaats in het cultuurbeleid van de overheid. Er werd verondersteld dat culturele participatie kon leiden tot het bereiken van algemeen maatschappelijke doelstellingen als sociale cohesie en burgerschap. In de 90<sup>er</sup> jaren werd Community Art door de overheid gezien als goed instrument om een breed publiek te bereiken. Via het Actieplan Cultuurbereik werden diverse Community Art projecten in achterstandswijken gefaciliteerd met cultuurmakelaars of cultuuraanjagers als drijvende krachten. Aan het begin van de 90<sup>er</sup> jaren werden de Centra voor Beeldende Kunst (CBK) opgericht met als doel het bevorderen van kwaliteit en kwantiteit van het lokale beeldende kunstaanbod. Deze CBK's gingen op lokaal niveau een rol spelen voor kunstenaars die bezig waren met Community Art. Daardoor ontstond eind 90<sup>er</sup> jaren voor deze vorm van kunst een prille infrastructuur die de groei van Community Art projecten stimuleerde.

Vanuit meerdere hoeken kwamen er begin deze eeuw kritische vragen over de werking van het subsidiesysteem voor de kunsten. Bijvoorbeeld Abbing (2002) die stelde dat het systeem juist een ongunstig effect heeft voor kunstenaars, het zou ze arm houden. Minder overheidsbemoeienis zou mogelijk kunnen leiden tot een betere economie van de kunsten. Tien jaar na het proefschrift van Abbing lijkt het deze richting op te gaan, het huidige kabinet gaat forse bezuinigingen doorvoeren en pleit voor meer marktwerking in de kunstwereld zelf.

In DEEL 2 van mijn thesis richtte ik me op de werkpraktijk van geëngageerde beeldend kunstenaars. Ik construeerde een typologie met daarin twee kunstenaarstypen: de *gemeenschapskunstenaar* en de *gevestigde kunstenaar*. Met deze typenconstructie bepaalde ik de onderwerpen voor halfgestructureerde interviews waarin onderstaande deelvragen aan de orde kwamen:

- Welke carrièrepatronen zijn er te onderscheiden?
- Waar halen deze kunstenaars hun motivatie en inspiratie uit?
- Hoe positioneren deze kunstenaars zichzelf in de kunstwereld?

- Met welke professionele partners werken deze kunstenaars samen?
- Welke werkwijzen worden gehanteerd?
- Waar en voor wie is het werk zichtbaar?

Voor de selectie van de kunstenaars heb ik een aantal kenmerken benoemd: zij moesten professioneel werkzaam zijn als beeldend kunstenaar en het publiek een rol laten spelen in hun beroepspraktijk. In de autonome kunstwereld en/of in Community Art projecten. Ook heb ik gekeken naar een variatie in leeftijd. Ik selecteerde negen kunstenaars die ik uitgebreid heb gesproken in interviews van gemiddeld anderhalf uur.

Voor ik overga tot mijn conclusie geef ik hier nog eens de korte karakteristiek van beide typen:

*Gemeenschapskunstenaars*: zijn kunstenaars die sociale doelen omarmen, kleinschalig en buiten de gevestigde kunstwereld willen werken en er geen probleem mee hebben volledig afhankelijk te zijn van opdrachtgevers (vaak uit de wereld van het welzijnswerk).

*Gevestigde kunstenaars*: zijn kunstenaars die werken vanuit het principe *l'art pour l'art*, zichtbaar zijn binnen de gevestigde culturele instituties (musea, galeries), onafhankelijk zijn van subsidies en een hoge positie in de autonome kunstwereld ambiëren.

Op basis van analyse van de door mij gevoerde gesprekken kom ik tot de volgende conclusie:

Alle kunstenaars volgden een kunstvakopleiding en komen daardoor overeen met het type *gevestigde kunstenaar*. Zij willen zich in de kunstwereld positioneren en zijn bekend met de conventies. Allen werken ook met de sociale doelstellingen van de *gemeenschapskunstenaars*. Dat betekent niet dat het principe van *l'art pour l'art* daaraan ondergeschikt wordt gemaakt. Voor alle kunstenaars zijn artistieke waarden belangrijk in hun werk en hierin zien we de *gevestigde kunstenaar* naar voren komen. Sommige oudere kunstenaars waren aan het begin van hun carrière al bewust actief in alternatieve circuit en ook voor sommige jongere kunstenaars was geëngageerde kunst een bewuste keuze. De geïnterviewde kunstenaars geven allen op eigen wijze vorm aan hun engagement. Soms is dit direct gekoppeld aan een politieke overtuiging en ook intermenselijke relaties kunnen uitgangspunt zijn. Het gaat daarbij altijd over de maatschappelijke rol van kunst.

In de deelvraag die gaat over positionering, zien we een duidelijke mix van beide typen. Alle kunstenaars zijn op de hoogte van de conventies van de gevestigde kunstwereld. En vrijwel allemaal zeggen ze dat ze deze van belang vinden. Dit komt overeen met het type *gevestigde kunstenaar*. Als we kijken naar de positionering zien we dat de meesten zich niet erkend voelen door de kunstwereld. Dit komt dichtbij het type *gemeenschapskunstenaar*. Volgens de kunstenaars kan niet iedereen zomaar Community Art maken, Community Art is volgens de geïnterviewden een aparte vorm van kunst, die om specifieke deskundigheid en criteria vraagt. Opvallend is dat meer dan de helft van de kunstenaars actief bezig is met theorievorming. Daaruit kan opgemaakt worden dat zij de gevestigde kunstwereld willen oprekken en plaats willen maken voor Community Art als geaccepteerde vorm van kunst. Dit verwijst naar de *gevestigde kunstenaar* die een positionering in de gevestigde kunstwereld wel degelijk van belang vindt.

De meeste kunstenaars zijn zelf initiatiefnemers van hun projecten en anders worden ze gevraagd, niemand solliciteert op advertenties. Dit komt overeen met het type van de *gevestigde kunstenaar*. Kijkend naar het werkgebied van de kunstenaars, dan komt de *gemeenschapskunstenaar* weer volledig in beeld. Het meeste werk vindt plaats in de publieke non-profit sector. Professionals met functies als cultuurmakelaar worden genoemd als belangrijke 'motor' bij projecten. Er is een mix van opdrachtgevers, financiers en samenwerkingspartners die zich voornamelijk bevinden in de publieke sector. In de antwoorden over sleutelmomenten viel op dat de CBK's een grote rol spelen als opdrachtgever. Zonder de subsidie, die de kunstenaars via het welzijnswerk of de culturele sector krijgen, zouden de meeste projecten het niet redden. Hier zien we dat de culturele basisinfrastructuur een positieve rol speelt. De private sector is nauwelijks in beeld, er wordt weinig Community Art werk verkocht. Sommige kunstenaars verkopen wel het eigen autonome werk.

De kunstenaars werken allen vanuit een sterke maatschappelijke betrokkenheid. Ze werken graag met open opdrachten van diverse instellingen. Hun kunst wordt geproduceerd als reactie op processen in de samenleving en de kunstenaars sluiten daarbij het liefst aan op de belevingswereld van de groepen waarmee ze samenwerken. Deze mensen wonen over het algemeen in achterstandswijken, een aantal kunstenaars geeft expliciet aan dat zij de kracht van deze groepen wil mobiliseren. Elke kunstenaar werkt naar producten toe, dit product moet altijd van goede artistieke kwaliteit zijn. Er wordt verschillend gedacht over de rol van 'het proces' tijdens de projecten. Sommigen noemen het proces als een onlosmakelijk onderdeel van hun werk/project en een ander neemt wat meer afstand. En er is discussie over wat nu het uiteindelijke kunstwerk is, het product, het proces of een combinatie. Ook

hier zien we weer een combinatie van de twee typen met enerzijds een accent op het sociale en anderzijds een accent op het artistieke.

Binnen de projecten nemen de kunstenaars een activerende rol op zich, waarmee zij het publiek uitnodigen tot *mobilisatie* of *participatie*. Dit verschilt per kunstenaar. De kunstenaars die voor *mobilisatie* kiezen geven het publiek veel ruimte. Een kunstenaar die werkt met de insteek van *participatie* geeft wat duidelijker een richting aan. Het eigen artistieke concept is voor elke kunstenaar leidend. Daarmee zetten zij ook zelf een 'handtekening'. Vrijwel alle kunstenaars geven aan kunst te willen maken die door een breed publiek begrepen wordt. En daar komt weer duidelijk de *gemeenschapskunstenaar* naar voren. Wat opvalt is dat de kunstenaars zich tot een *brede* publieksgroep willen richten, variërend van mensen die gewoonlijk niet zoveel met kunst van doen hebben tot het geïnteresseerde kunstpubliek. De vermenging van deze publieksgroepen heeft voor sommige kunstenaars de voorkeur omdat dit het werk een gelaagdheid kan geven. Dit aspect is ook voor de *gevestigde kunstenaar* van belang. Maar aan de andere kant geven de meeste kunstenaars aan dat het werk wel toegankelijk moet blijven voor het publiek waarmee het gemaakt is. En daarin komt de *gemeenschapskunstenaar* weer naar voren.

In een aantal interviews kwam de houding ten opzichte van de sociale problematiek in de achterstandswijken waar zij werken aan de orde. De meeste kunstenaars kiezen hierin bewust positie. Ondanks de subsidierelatie met verschillende opdrachtgevers, willen de meeste kunstenaars de eigen autonomie behouden. Voor sommige kunstenaars betekent dit dat zij niet meer met opdrachtgevers van buiten de kunstwereld willen werken.

De distributie vindt plaats buiten het gevestigde circuit van musea en galleries. De onzichtbaarheid en het gebrek aan erkenning binnen dit circuit kwamen in verschillende interviews ter sprake. CBK's en Kunstuitlenen spelen een rol als opdrachtgevers en financiers, dus helemaal buiten de kunstwereld staan deze kunstenaars niet. Deze beperkte zichtbaarheid komt het meest overeen met het type *gemeenschapskunstenaar*. Persaandacht is er wel, zelfs in de vorm van artikelen in landelijke dagbladen. Hier zien we een combinatie van beide typen.

Alle kunstenaars hebben een eigen onderneming. De bedrijfsvoering vraagt, naast de artistieke competenties, veel van sommige kunstenaars. De meeste kunstenaars zijn volledig afhankelijk van subsidiestromen en passen daardoor in het profiel van de *gemeenschapskunstenaar*. Het door Abbing (2002) geschetste beeld van de arme kunstenaar wordt door sommige kunstenaars bevestigd, terwijl anderen aangeven 'aan opdrachten geen gebrek te hebben'.

Het voorafgaande laat zien dat er in de wereld van de geëngageerde kunst, de Community Art, niet één type kunstenaar is dat er uitspringt bij de interviews. We zien een combinatie van de beide typen, met accentverschillen per kunstenaar. Het gaat altijd om een combinatie van het esthetische en het ethische, welke zichtbaar wordt in een mix van artistieke en maatschappelijke doelen.

### DISCUSSIE

Ik zie Community Art als een kansrijke nieuwe vorm van kunst die de grenzen van de kunstwereld oprekt en die op dit moment haar positie binnen de gevestigde kunstwereld aan het bevechten is. De kunstwereld is op zoek naar criteria die de positie van Community Art kunnen verstevigen en verankeren. De afgelopen jaren is er meer aandacht voor gekomen: in kunstopleidingen, in publicaties en bijeenkomsten binnen en buiten het culturele circuit. In juli las ik twee keer een recensie van Community Art theater in *de Volkskrant*<sup>1</sup>. De naam Community Art werd niet genoemd, maar het ging wel degelijk om Community Art producties, alle ingrediënten waren aanwezig: gemaakt door professionele kunstenaars (Titia Bouwmeester en Adelheid Roosen) in samenwerking met lokale bewoners, als verbeelding van gevoelens en emoties van een groep mensen in een bepaald gebied. Misschien is het juist wel goed dat het als ‘gewone’ theaterproductie werd beschreven. Als de naam van een nieuwe kunstvorm een negatieve bijklank krijgt, kan dit de positionering belemmeren en een kunstvorm zelfs declassificeren (Bourdieu, 1989).

Ik denk dat er een te sterke scheiding wordt gemaakt tussen de instrumentele en artistieke doelstellingen van Community Art. Er liggen kansen in het bundelen van krachten. Ik sluit me aan bij Claire Bishop (2006) die stelde dat er in sociaal geëngageerde kunst een balans gevonden moet worden tussen ethische en esthetische doelen. Instrumentele en artistieke doelstellingen kunnen elkaar versterken, er kan synergie ontstaan. Er liggen kansen voor de kunstwereld en de wereld van het welzijnswerk, voor woningbouwcorporaties en projectontwikkelaars als samenwerkingspartners van kunstenaars. Dit lijkt me een interessant onderwerp voor een onderzoeksproject met een dubbel perspectief dat zowel het artistieke als het sociale bestudeert. Het onderzoek van Sandra Trienekens naar *Culturele Interventies Krachtwijken* (presentatie november 2011) en dat van François Matrasso (2000) *Use or Ornament* kunnen hierbij nuttig zijn.

Community Art krijgt vorm en inhoud in samenwerking met de vaak moeilijk bereikbare publieksgroepen. In cultuurnota's en onderzoeksrapporten over cultuurparticipatie krijgen deze groepen altijd veel aandacht: laagopgeleiden, jongeren en allochtonen, mensen met weinig cultureel kapitaal. Dat maakt de positie van

<sup>1</sup> DE RECENSIE VAN THEATER-  
PRODUCTIE DOOR HEIN JANSSEN  
VAN *MOES* (ADELHEID ROOSEN)  
OP 4 JULI 2011 EN DE RECENSIE  
VAN ANNETTE EMBRECHTS VAN  
DE THEATEPRODUCTIE *MELK*  
(TITIA BOUWMEESTER) OP 18  
JULI 2011.

Community Art binnen de kunstwereld kwetsbaar. Als deze mensen de kunstwereld gaan bevolken ziet het elitaire publiek de status van kunst daardoor wellicht kelderen. Maar ik zie kansen: binnen Community Art wordt interessante kunst van hoogwaardige artistieke kwaliteit geproduceerd. Het magazine en de eerder genoemde recensies op de kunstpagina's van *de Volkskrant* laten daarvan interessante voorbeelden zien.

Kunstenaars worden opgeleid in het ontwikkelen van artistieke concepten. Soms kiezen zij ervoor zich te laten inspireren door maatschappelijke thema's en het publiek tot medeproducent te maken. Naast de artistieke professionaliteit zijn daarbij communicatieve, didactische en organisatorische vaardigheden noodzakelijk. Ik vind het van belang dat er binnen de curricula van kunstopleidingen enige aandacht komt voor de competenties die kunstenaars nodig hebben voor Community Art. De laatste jaren is een ontwikkeling te zien waarin verschillende opleidingen elkaar als samenwerkingspartners vinden. Deze samenwerking tussen kunstvakopleidingen en CMV opleidingen ontwikkelt zich op dit moment op meerdere plaatsen in Nederland. De opleiding Culturele en Maatschappelijke Vorming van de Haagse Hogeschool werkt bijvoorbeeld samen met de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in een minor Community Art. In het najaar is er een bijeenkomst waarin onderzocht wordt hoe CMV- en kunstvakopleidingen elkaar kunnen versterken. De post-HBO opleiding Community Arts Learning Lab (CALL) die dit jaar van start ging, is in dit opzicht een positieve ontwikkeling.

Over Tussentijd en Mobilisatie, de titel van mijn masterthesis. 'Tussentijd' (in de betekenis van) heeft betrekking op de ruimte om te experimenteren met mogelijkheden in een periode van 'het ongeplande'. 'Mobilisatie' (als omschrijving voor) duidt op de stimulerende en activerende rol van de geëngageerde kunstenaar in Community Art projecten. Deze vorm van kunst bevindt zich op dit moment in een periode van erkenning en ontkenning door de gevestigde kunstwereld, een tussentijd. Het magazine illustreert de artistieke en sociale waarde van de kunstzinnige interventies in deze projecten. Ik zie verassend veel mogelijkheden.

## TOT SLOT

Een woord van dank, waar zou ik zijn zonder mijn eigen netwerk...

Allereerst dank aan de kunstenaars die ik mij voorzagen van informatie en beeldmateriaal. Adriaan Nette, Bernadette Palsma, Daniela Paes Leão , Esther Didden, Jack van Mildert, Sabrina Lindemann, Sara Vrugt en Simone ten Bosch. Ik hoop nog vaak met jullie samen te werken. Ton Bevers, dank voor het delen van je theoretische kennis, je belangstellende ondersteuning en bereikbaarheid. En zeker ook de rode pen waarmee je de positief kritische correcties aanbracht. Naast de theorie was voor mij ook de rol van student leerzaam. De Haagse Hogeschool bedank ik als stimulerende werkgever die mij faciliteerde in tijd en geld om deze studie te kunnen doen. Ik weet zeker dat er veel terug gaat komen in mijn onderwijs. Alle professionals uit instellingen die ik onderweg tegenkwam, dank ik voor informatie en inspiratie. Quirina van Hof, Martine de Lange en Joan Klink, dank voor jullie tijd en bijdragen als kritische correctors.

En tot slot mijn man Nico en dochter Roos Laan, die naast alle andere zorg het geheel zo prachtig hebben vormgegeven.

Mieke Klaver  
Augustus 2011



## LITERATUUR

- Abbing, J. 2002. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Becker, H. 1982. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bem, M. (2008). *Op zoek naar de ziel van het stedelijk domein*, interview Jeanne van Heeswijk In Hart, arts&society. Lente 2008 (pag. 42-43).
- Bettina, D. (2010). *Noem mij maar portretschilder*, interview Jeanne van Heeswijk. Domein voor de kunstkritiek.
- Berghman, M. & van Eijck, K. 2009. *Patronen van waardering voor beeldende kunst. Horizontale en verticale grensoverschrijdingen*. In Sociologie jaargang 5 Vol. 3( pag. 376 – 405).
- Bevers, T. 2008. *Santa Claus op zijn bestemming?* Lezing gehouden ter gelegenheid van de plaatsing van Santa Claus in de openbare ruimte.
- Bevers, T. et al. 1993. *De kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*. Rotterdam: Erasmus Universiteit.
- Bishop, C. (2006). *The social turn: Collaboration and its Discontents*. In Artforum February 2006 (pag.176 – 183).
- Boiten, I. 2001. *Publieke kunst. Nieuwe dimensies in ruimte en tijd, voor kunstenaar en publiek*. Rotterdam, NAI Uitgevers.
- Boomgaard, J. 2011. *Wild park. Het onverwachte als opdracht*. Amsterdam: Fonds BKVB.
- Boomgaard, J. 1999. *De utopie van de argeloosheid, een korte cursus engagement*. In de Witte Raaf, Vol 77, No. P.23 - 35.
- Bourdieu, P. 1983. *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*. In Poetics (vol. 1) 311 - 356.
- Bourdieu, P. 1989. *Opstellen over smaak, habitus en veldbegrip*. Amsterdam: van Gennep.
- Bourriaud, N. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Braak, L. ter. et al. 2007. *Second Opinion, over beeldende kunstsubsidie in Nederland*. Rotterdam: NAI.
- Braembussche, A. 2007. *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho.
- Broek, A. van den 2009. *Cultuurbewonderaars en cultuurbeoefenaars. Trends in cultuurparticipatie en mediagebruik*. Den Haag: SCP.
- Brummel, K. & Bartlett, K. 2003. *Van uitsluiting naar insluiting, naar een bredere kunstpraktijk in Nederland*. Utrecht: Springdance.

- Bruyne, de P. & Gielen, P. (red.). 2011. *Community Art. The politics of trespassing*. Amsterdam: Antennae/Valiz.
- Cleveringa, S. 2010. *Actieplan 2010 -2012. Community arts Lab XL Katalysator voor het productieklimaat van community arts in Nederland*. Utrecht: ZIMIHC.
- Cleveringa, S. 2005. In *De Kunst in de Wijk, artistieke verbeeldingskracht als antwoord op maatschappelijke vraagstukken*. Amsterdam: Kunstenaars & Co/ LCO.
- DiMaggio, P. 1987. *Classification in Art*. American Sociological Review. Vol 52, Augustus: 440-455.
- Federatie Kunstuitleen. 1998. *Kunstuitleen en cultuurpolitiek. Een handreiking voor bestuurders van provincie en gemeente*. Den Haag:FKU.
- Florida, R. 2002. *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Gabriëls, R. 2002. *Een wereld zonder toevluchtsoord. Over de 'Frankfurter Schule' en 'Cultural Studies'*. In: J. Baetens; G. Verstraete (red.) *Cultural Studies. Een inleiding*, Nijmegen: Vantilt. 37-54.
- Gubbels, T. & Jansen, I. 2001. *Kunst te koop! Artistieke innovatie en commercie in het Nederlandse galeriebestel*. Amsterdam: Boekman/MondriaanStichting.
- Hagoort, E. 2005. *Goede bedoelingen, over het beoordelen van ontmoetingskunst*. Amsterdam: fonds BKVB
- Heeswijk van, J. 2007. *Empathy as a Radical Act: An argument for Re-Scripting the City*. In *Interact or Die*. Rotterdam: V2 en NAI publishers.
- Hofstede, B. 2000. *In het wereldfilmstelsel. Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945*. Delft: Eburon.
- Honour, H. & Flemming, J. 2009. *Algemene kunstgeschiedenis* (herziene, uitgebreide editie). Amsterdam: Meulenhoff.
- Janssen, S. 2005. *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving. De classificatie van cultuuruitingen in Nederland en andere westerse landen na 1950*. Rotterdam: Erasmus Universiteit.
- Jenje - Heijdel, W & Haar, D. ter. 2007. *Kunstenaars in Nederland*. Voorburg: Centraal Bureau voor de Statistiek.
- Lindemann, S. & I. Schutten. (red.)2010. *Stedelijke Transformatie in de tussen-tijd. Hotel Transvaal als impuls voor de wijk*. Amsterdam: SUN.
- Luiten, G. et al (red.) 2007. *Second Opinion. Over beeldende kunstsubsidies in Nederland*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Meeuwis, V. 2010. *Participeren in of via kunst en cultuur? Een onderzoek naar de legitimatie voor cultuureducatie in het beleid van de rijksoverheid sinds 1995*. In *Cultuur+Educatie* (27) 70 – 89.

- Meier, A. et al. 2010. *Optrek in Transvaal, over de rol van publieke kunst in de stedelijke ontwikkeling*. Heijningen: Jap Sam books.
- Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschap 2011. *Cultuur in Beeld*. Den Haag: OCW.
- Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschap. 2010. *Trends in beeld 2010. Zicht op Onderwijs, Cultuur en Wetenschap*. Den Haag: OCW.
- Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschap /Boekmanstichting. 2007. *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag/Amsterdam.
- Morel, M. & Abrahams, F. 2010. *Kroniek van een ideaal. Van Artotheek naar Heden 1972 – 2010*. Den Haag: Heden.
- NAI 2003. *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*. Rotterdam: NAI.
- Pots, R. 2010. *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*. Amsterdam: SUN (4e geactualiseerde druk, eerste oorspr. uitgave 2000).
- Rijnders, P. 2005. *Gemeenschapskunst in Zuid-Holland*. Rijswijk: Kunstgebouw.
- Stroom (1991) *Stroom opwaarts, jaarverslag Haags Centrum voor Beeldende kunst*. Den Haag: Stroom
- Tas, J.M. van der 1990. *Kunst als beroep en roeping*. Zeist: Kerckebosch BV.
- Trienekens, S. 2009. *Kunst in het hart van de samenleving, over burgerschap en culturele dynamiek*. Amsterdam: HvA.
- Trienekens, S. 2006. *Kunst en Sociaal engagement, een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap*. Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.
- Twaalfhoven, A. (red.) 2010. *Beroep Kunstenaar*. Boekman 84. Amsterdam: Boekmanstichting.
- Twaalfhoven, A. (red.) 2010. *Community Art*. Boekman 82. Amsterdam: Boekmanstichting.
- Vaessen, J. 1986. *Musea in een museale cultuur*. Zeist: Kerckebosch BV.
- Waal, V. de. 2004. *Uitdagend leren, culturele en maatschappelijke activiteiten als leeromgeving*. Bussum: Coutinho.
- IJdens, T. et al 2010. *Evaluatie van de Wet werk en inkomen kunstenaars (Wwik)*. Den Haag/Tilburg: Ministerie voor Sociale Zaken en Werkgelegenheid/IVA beleidsonderzoek en advies.
- Zijderveld, A.1983. *Sociologie als cultuurwetenschap. Een beknopte methodologie van de cultuursociologie*. 's-Gravenhage: VUGA.
- Zijlstra, H. 2011. *Meer dan kwaliteit, een nieuwe visie op cultuurbeleid*. Den Haag: OCW.

## INTERNET

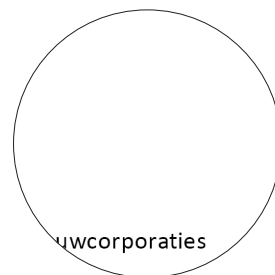
- Art And Culture: <http://www.artandculture.com/users/5-rirkrit-tiravanija>, geraadpleegd op 21 mei 2011.
- Arts Journal: [http://www.artsjournal.com/artopia/2011/04/rirkrit\\_tiravanija\\_fear\\_eats\\_t\\_1.html](http://www.artsjournal.com/artopia/2011/04/rirkrit_tiravanija_fear_eats_t_1.html), geraadpleegd 14 augustus 2011
- Het Blauwe Huis: [http://www.blauwehuis.org/blauwehuis2/?project\\_id=576](http://www.blauwehuis.org/blauwehuis2/?project_id=576), geraadpleegd op 29 mei 2011.
- Cera Foundation: <http://www.cera.be/Default.aspx>, geraadpleegd op 9 augustus 2011
- Centrum Beeldende Kunst Rotterdam: <http://www.cbk.rotterdam.nl/index.php?a=achtergrond>, geraadpleegd op 7 augustus 2011.
- Cultuur en Ondernemen: <http://www.cultuur-ondernemen.nl>, geraadpleegd op 31 maart 2011.
- Domein voor kunstkritiek: <http://www.domeinvoorkunstkritiek.nl/index.jsp?USMID=4&project=43>, geraadpleegd op 1 juni 2011.
- Fonds BKVB: <http://www.fondsbkvb.nl>, geraadpleegd op 7 augustus 2011.
- HBO-raad: <http://www.hbo-raad.nl/component/content/article/32/838>, laatst op 26 juli 2011.
- Kijkruimte: <http://kijkruimte.nl>, geraadpleegd op 29 mei 2011.
- LexisNexis Newsportal: <http://newsportal.lexisnexis.nl.ezproxy.hhs.nl:2048/hhs>, geraadpleegd op 30 juli 2011
- Mondriaan stichting: <http://www.mondriaanfoundation.nl/#/ms/> geraadpleegd op 29 mei 2011.
- Mondriaan Fonds: <http://mondriaanfondsbkvb.org>, geraadpleegd op 29 mei 2011.
- Rijksoverheid.nl: <http://rijksoverheid.nl>, geraadpleegd op 7 augustus 2011.
- Stichting Economisch Onderzoek: [http://www.seo.nl/fileadmin/site/rapporten/2010/2010-28\\_Statistische\\_bijlage\\_HBO.pdf](http://www.seo.nl/fileadmin/site/rapporten/2010/2010-28_Statistische_bijlage_HBO.pdf), geraadpleegd op 28 mei 2011.
- Vrede van Utrecht: <http://www.projectloketcultuur.nl/communityartlab.asp>, geraadpleegd op 16 juli 2011

## **KUNSTENAARS**

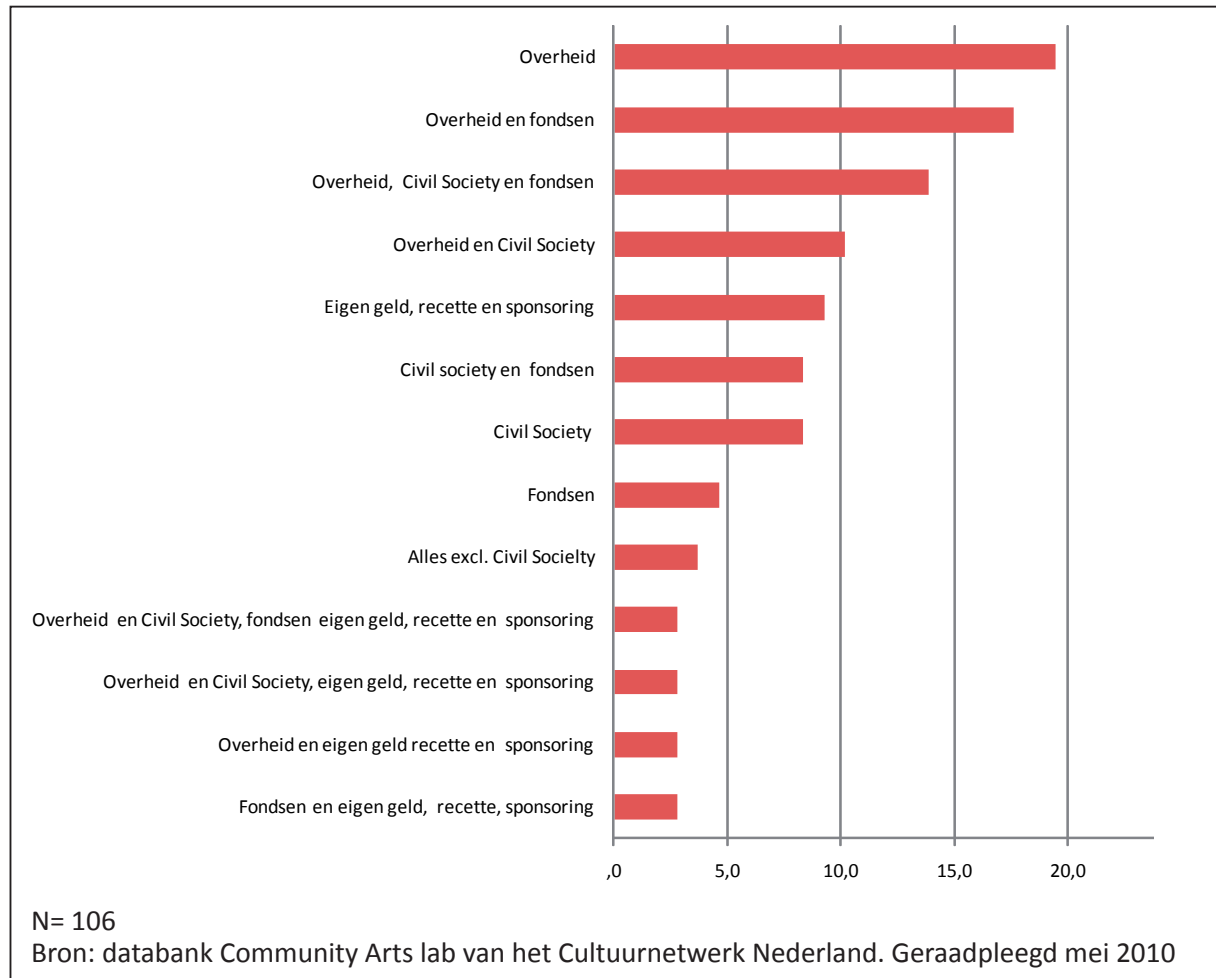
- Adriaan Nette: <http://www.adriaannette.nl>
- Bernadette Palsma: <http://www.bernadettepalsma.com>
- Daniela Paes Leão: <http://dpaesleao.blogspot.com>
- Esther Didden: <http://www.estherdidden.nl>
- Jack van Mildert: <http://www.jackvanmildert.nl>
- Marc Schepers: <http://www.bamart.be/organisations/detail/nl/49>
- Sara Vrugt: <http://www.vrugt.com>
- Sabrina Lindemann: <http://www.optrektransvaal.nl/orgcv1.htm>
- Simone Ten Bosch: <http://www.bosporuskunsten.nl/simone>



## BIJLAGEN



## BIJLAGE 1 GELDSTROMEN



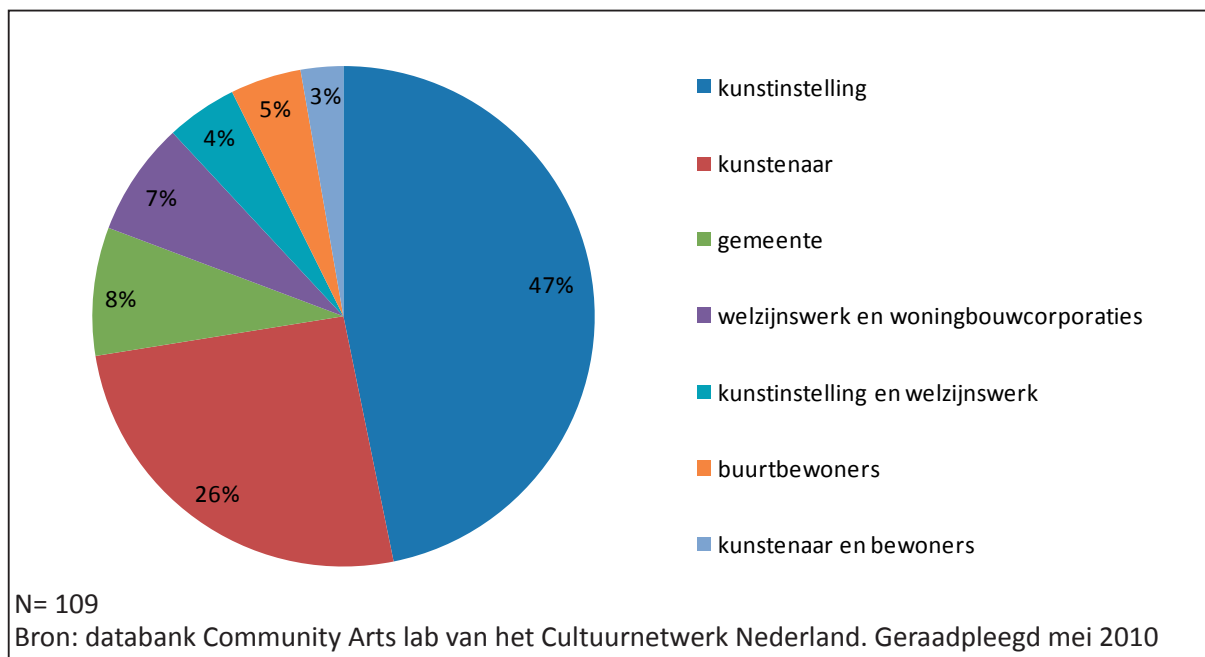
FIGUUR 1: FINANCIERING COMMUNITY ART PROJECTEN IN PROCENTEN

Bovenstaand figuur laat zien dat bij driekwart van de projecten (73%) de overheid als financier betrokken is. Verder spelen instellingen die ik heb benoemd als Civil Society (welzijnsinstellingen en woningbouwcorporaties) een rol. Zij zijn bij bijna de helft van de projecten (46,3 %) betrokken. Ook spelen fondsen bij 47,2 % van de projecten een rol. Bij ongeveer een kwart van de projecten (24,5) worden via recette sponsoring zelf inkomsten gegenereerd of eigen geld ingebracht.

De cijfers geven geen inzicht in de verhouding tussen de onderlinge geldstromen, maar bevestigen wel het beeld dat overheidssubsidie belangrijk is voor de projecten en de markt een kleine rol speelt.



## BIJLAGE 2 INITIATIEFNUMERS COMMUNITY ART PROJECTEN



FIGUUR 2: INITIATIEFNUMERS COMMUNITY ART PROJECTEN

Bovenstaand figuur laat zien dat bijna driekwart van de initiatieven voor Community Art projecten vanuit de kunstwereld komen. Bijna de helft (47%) van de initiatiefnemers zijn kunstinstellingen en ook nog eens 26% van de initiatieven werd door kunstenaars genomen.

Onderstaande kunstinstellingen en kunstenaars zijn vermeld in de database:

**Kunstinstellingen:** Toneelacademie Maastricht, OpTrek, Kaasschaafcollectief, STUT Theater, BUOG (bedenkers en Uitvoerders van Ongewone Gebeurtenissen), Cultuur 19, CBK Utrecht, Zoey Foundation For Arts and Culture, Naald & Draad, Rotterdams Wijktheater, Growing Up in Public, Interart, Yo Opera, Public Amusement, All About us Film Factory, Stichting Beleven, Productiehuis d\*Amor, Rotterdams Philharmonisch Orkest, ARTEZ, Stichting Beleven, Kunstbedrijf Arnhem, Projectbureau & ACCU, Sethater, Cultureel erfgoed en de kunst, Prins te Paard, Beautiful Mountain, Pink Sweater productions, De Theaterstraat, Het Gezelschap, ZID theater, Mo'Move

**Kunstenaars:** *Adriaan Nette*, Bart Bleijerveld, Esther Derckx, *Esther Didden*, Floris Dercksen, Francine Claassen, Ger C. Bout, Gert Sennema, Hanna van Doornum, Har Tortike, Hein Walter, Ida van der Lee, Jan Wind, Joe Cillen, Merlijn Rwaalfhoven, Miesjel van Gerwen, Paul Dennis Edens, Riska Wijkgangsters, Nienke Jansen, Peter Dubois, Robbert van der Horst, Tessa van gent, Theo Fentrop, Tonny van Sommeren, Vera Broos, Wies Merckx, Willy Bergsma, Ylonka van Es.

