

## Zicht op... kunst en maatschappij

achtergronden, literatuur, projecten en websites



# Inhoud

Vooraf 5

Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst en gemeenschap(pen) 7

Literatuur 17

Projecten 43

Websites 63

Studiecentrum Cultuurnetwerk Nederland 67



## Vooraf

'Zonder af te doen aan de intrinsieke waarde van cultuur ziet het kabinet cultuureducatie steeds meer in relatie tot thema's als de Brede School, burgerschap, culturele diversiteit, sociale cohesie, integratie en de maatschappelijke rol van de school. Kunst en cultuur leveren mensen naast individuele verrijking ook gedeelde sociale ervaringen op' (uit de voortgangsrapportage voor de Tweede Kamer over Cultuur en School van minister Maria van der Hoeven, 18 september 2006).

In 2001 organiseerde Cultuurnetwerk Nederland een debat over sociale cohesie en cultuureducatie. De conclusie van het debat was dat cultuureducatie een specifieke rol kan vervullen bij het totstandkomen van sociale cohesie, maar wat die rol nu precies omvatte was niet duidelijk. Reden voor Cultuurnetwerk Nederland om aan de Rijksuniversiteit Groningen te vragen een verkennende studie te verrichten. Dit resultaten van dit onderzoek, uitgevoerd door Max van der Kamp en Dorine Ottevanger, verschenen in 2003 in de uitgave *Cultuureducatie en sociale cohesie. Een verkennend onderzoek*, nummer 6 in de reeks Cultuur+Educatie. Deze uitgave en het verslag van het debat vormden de basis voor het artikel van *Zicht op... sociale cohesie en cultuureducatie* uit 2004.

Vijf jaar na het debat worden kunst- en cultuureducatie nog steeds gezien als instrumenten om sociale cohesie en andere buiten de kunsten gelegen doelen te bereiken. Maar in de kunsten, de wetenschap en in de cultuureducatie wordt zeer verschillend gedacht over de relatie tussen thema's zoals burgerschap, culturele diversiteit, sociale cohesie en integratie, de projecten die op dat gebied worden ontwikkeld en de effecten ervan. Evenals bij het debat van 2001, speelt ook hier het gebrek aan verheldering een rol. Zijn die praktijk en de doelen van deze kunstprojecten alleen artistiek, alleen sociaal of ideologisch of een diffuse en moeilijk te beoordelen mix ervan?

Cultuurnetwerk Nederland besloot een nieuwe studie te verrichten in samenwerking met Sandra Trienekens, die verbonden is aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en onderzoek doet naar burgerschap, culturele diversiteit en kunst. Bij deze studie ging het in de eerste plaats om een inventarisatie van interessante praktijken en literatuur die moet leiden tot verheldering van uitgangspunten en tot meer inzicht in waar het bij deze kunstprojecten werkelijk om gaat. De resultaten van dit onderzoek verschijnen in december 2006 in deel 17 van de reeks Cultuur+Educatie: *Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst en gemeenschap(pen)*.

In deze *Zicht op... kunst en maatschappij* treft u een selectie van teksten uit *Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst en gemeenschap(pen)* aan. In de teksten gaat Sandra Trienekens in op de verschillende uitgangspunten en vormen van sociaal geëngageerde kunstprojecten (zoals gemeenschapskunst, community arts, popkunst enzovoort) en de beleidsmatige benadering van deze projecten. De praktijk wordt belicht in een overzicht van projecten die momenteel opgenomen zijn in de databank Community Arts van Cultuurnetwerk Nederland (zie [www.cultuurnetwerk.nl](http://www.cultuurnetwerk.nl)). Uiteraard bevat deze *Zicht op...* ook een selectie van relevante literatuur op dit gebied uit het studieceterium van Cultuurnetwerk Nederland en een overzicht van relevante websites.

Cultuurnetwerk Nederland  
Utrecht, december 2006



# Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst en gemeenschap(pen)

*Sandra Trienekens*<sup>1</sup>

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

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

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

## Engagement en kunst

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

Fluxus, Joseph Beuys, Dario Fo en Michael Franti zijn slechts een paar kunstenaars die dat deden. De mate waarin vooral het sociale engagement in een bepaalde periode op de voorgrond treedt en de vorm die het aanneemt, verschilt nogal door de tijd heen. Bij een beschrijving van sociaal

<sup>1</sup> De tekst van dit artikel is een letterlijke overname van een aantal hoofdstukken en paragrafen van *Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst en gemeenschap(pen)* van Sandra Trienekens. Deze publicatie is een uitgave van Cultuurnetwerk Nederland en nummer 17 in de reeks Cultuur+Educatie.

engagement in de kunst gaat het dan ook om de nuances, om de mate van zichtbaarheid en om soms subtiele verschillen in vorm en intentie. Engagement in de kunst is op allerlei manieren zichtbaar te maken. Een beeldend kunstenaar kan in een schilderij een visie verwerken op een bepaalde kant van de maatschappij zonder dat het werk een expliciete boodschap bevat of een participatief karakter heeft. Tegelijkertijd zijn er *embedded* kunstenaars, een verschijnsel van alle tijden: kunstenaars die in en met hun werk sterk verankerd zijn in de wijk waar ze wonen en werken. Het sociaal-maatschappelijke en participatieve karakter in hun werk is vaak zeer duidelijk zichtbaar. Maar ondanks de verschillen is er bij beide voorbeelden sprake van engagement. Wat wordt verstaan onder engagement is daarom van belang.

## Dilemma's

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

In de tweede plaats lijkt - gegeven het sociale en participatieve karakter van deze kunstpraktijken en door negatieve connotaties verbonden aan vroegere gemeenschapskunstpraktijken - de artistieke waarde van sociaal geëngageerde kunst door de culturele elite te worden ondergewaardeerd. Al worden sommige sociaal geëngageerde kunstenaars weldegelijk omarmd door de kunstwereld, telkens opnieuw wordt bij de bespreking van veel geëngageerde kunstprojecten de discussie of het kunst of welzijn is aangewakkerd. Vaak krijgt daarbij deze kunstpraktijk een tweederangs status toebedeeld. Dit lijkt nog te worden versterkt door het hierboven genoemde instrumentele karakter van sociaal geëngageerde kunstpraktijken op de verschillende beleidsagenda's en door de positionering van geëngageerde kunst in het beleid voor amateurkunst of kunsteducatie. In het verlengde hiervan is er natuurlijk het voortdurende debat over de kwaliteit en beoordeling van deze kunstprojecten (vergelijk Hagoort 2005). In het onderzoek [Cultuur+Educatie 17, red.] wordt ervan uitgegaan dat er, zoals in alle kunstvormen, in de sociaal geëngageerde kunstpraktijk goede en slechte kunst wordt gemaakt.

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

## Kunst, gemeenschap en de wijk

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

niet-culturele locaties opgezocht worden, waardoor de afstand met de gevestigde kunsten lijkt te zijn vergroot.

## De culturele en politieke agenda

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

### *Cultuurbeleid*

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

In de jaren zestig en zeventig was er een intermezzo in dit cultuurmodel. Niet alleen nam in deze tijd de hoeveelheid overheidssubsidie toe, ook door het proces van ontzuiling en democratisering werden 'meer afwijkingen van de dominante cultuur getolereerd en als gelijkwaardig erkend' (OCW 2002: 60). Vanaf 1965 werd cultuurbeleid vooral gezien als een instrument voor maatschappijhervorming gericht op 'creativiteit, veranderen van structuren en het aftasten van grenzen' (OCW 2002: 62). In de jaren zeventig verschoof de nadruk in het cultuurbeleid naar maatschappelijke relevantie en het wegwerken van achterstanden van bepaalde maatschappelijke groeperingen. De nadruk tijdens het intermezzo op zelfontplooiing en het welzijnsdenken verving het beleid dat tot dan toe in het teken stond van schoonheid en volksopvoeding. Tevens werd met verschillende culturele initiatieven geprobeerd de dominantie en geslotenheid van de gevestigde culturele orde te doorbreken. Hiermee was de weg vrij voor het ontstaan van alternatieve kunstpraktijken, zoals het politieke en vormings-theater. Hoewel een aantal elementen uit het cultuurdenken van deze periode nu in andere hoedanigheden weer zichtbaar is, is het typerend voor de Nederlandse situatie dat deze welzijnsideologie de ontwikkeling naar een grotere autonomie voor de kunsten niet in de weg heeft gestaan (OCW 2002: 64).

Van de welzijnsideologie werd dan ook grondig afscheid genomen tijdens de heroriëntatie op de rol van de overheid in de jaren tachtig, waarbij kwaliteit het belangrijkste criterium werd: 'Het toegankelijk maken voor brede lagen van de bevolking is een utopische wens gebleken en er werd aangekondigd dat de overheid meer aansluiting zal zoeken bij het circuit waarin reeds een bepaalde mate

van belangstelling voor kunst bestaat' (Oosterbaan 1990: 73; vergelijk Discussienota 1983). Het beleid veranderde van een cultuurpolitieke visie die cultuurparticipatie als middel beschouwde om het welbevinden van de bevolking te vergroten naar het subsidiëren van kwaliteit en vernieuwing - ook als daar in eerste instantie geen publiek voor bestond. Naast de vervanging van een welzijnsdenken door een autonomiedenken maakten de sociale idealen ook plaats voor bureaucratische deugden, zoals de introductie van de vierjarige notagestuurde subsidieperiodes, reorganisaties en deregulering (Oosterbaan 1990: 83; Smithuijsen 2005: 24).

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

### *Sociale cohesie*

Kunst en kunsteducatie wordt nu meer dan ooit in het beleid gezien als een middel om sociale cohesie te versterken, vooral in de multiculturele achterstandswijk: 'Na verheffing van het volk, maatschappijhervorming en de opheffing van achterstanden van bepaalde bevolkingsgroepen lijkt er een nieuw doel te zijn ontstaan voor het inzetten van gemeenschapskunst: het bevorderen van de sociale samenhang' (Kunstgebouw 2005: 18). Van der Kamp & Ottevanger (2003: 12) schreven al dat sociale cohesie als essentiële smeeroilje in de maatschappij voorgesteld wordt en dat het begrip bovendien 'gemakkelijk gekoppeld wordt aan diverse andere politieke noties zoals participatie, integratie van allochtonen en autochtonen, gezamenlijke normen en waarden enzovoort'. Op die manier menen bestuurders ook greep te krijgen op burgerschap (vergelijk Van Schoorisse 2005: 44). Een recente manifestatie van de aandacht voor cohesievraagstukken is de voortgangsrapportage over Cultuur en School, die de minister van Cultuur op 18 september 2006 aan de Tweede Kamer stuurde en waarin staat dat de bindende werking van cultuureducatie de komende jaren extra aandacht krijgt. Over de relatie tussen kunsteducatie en sociale cohesie veronderstellen Van der Kamp & Ottevanger (2003: 30) in 'het licht van de discussie over waarden en normen en de weerslag daarvan in cultuur (...) dat cultuureducatie enigerlei rol zou kunnen spelen in het totstandkomen van sociale cohesie'. Voor de uitvoerders van de door hen onderzochte projecten speelt het cohesievraagstuk inderdaad een grote rol, maar de uitkomsten blijven tentatief. Trienekens (2004a; 2005) concludeert dat er door deelname aan geëngageerde kunstprojecten vooral een impuls uitgaat naar het micro- en mesoniveau van sociale cohesie: de persoonlijke relaties of netwerken en van contacten of relaties tussen verschillende sociale groepen. De betrokkenheid of identificatie met de samenleving als geheel – het niveau waarop het beleid is gericht – is moeilijker te beïnvloeden (vergelijk Van der Kamp & Ottevanger 2003: 16). Van Schoorisse concludeert in haar onderzoek dat deelname aan artistieke activiteiten het gevoel van verbondenheid (sociale cohesie) bevordert, maar dat er wel drempels zijn die deelname voor sommigen verhinderen (2005: 123).

### *Cultuurparticipatie en verenigingsleven*

Behalve naar manieren om cohesie te versterken zoeken overheden naar nieuwe methoden om de - door een groot deel van de bevolking ervaren - drempels tot de culturele instellingen te slechten. Ook de kunsteducatieve instellingen zijn zich in toenemende mate ervan bewust dat zij een select,

autochtoon, middenklasse publiek bedienen. Geëngageerde kunstprojecten in de wijk worden beschouwd als een nieuwe methode; het organiseren van laagdrempelige en groepsgerichte projecten dicht in de buurt van de mensen om wie het gaat, uitgevoerd door docenten met wie de deelnemers zich kunnen identificeren en los van beknellende benadering uit de kunsteducatiepraktijk (Trienekens 2004a: 47,48) zou een bredere cultuurparticipatie bewerkstelligen.

Dit lijkt voor beleidsmakers eveneens van urgent belang vanwege het afkalvende aantal leden van het (culturele)verenigingsleven. Het Sociaal Cultureel Rapport 2004 stelt dat participatie 'in zelfgekozen verbanden ... van oudsher, maar onverminderd, omgeven [is] met positieve connotaties over de maatschappelijke meerwaarde ervan, sinds de negentiende-eeuwse politiek denker De Tocqueville tot en met recente sportnota's. Precies die maatschappelijke meerwaarde is de reden van de bezorgdheid waarmee een eventuele daling van dergelijke participatie tegemoet gezien wordt. ... het aantal lidmaatschappen per 100 personen ... steeg tussen 1985 en 1995 van 45 naar 56, om daarna te dalen tot 46 in 2003. Deze daling deed zich bij alle leeftijdsgroepen voor, het sterkst onder jongvolwassenen' (SCP 2004: 567, 568). Het dalend aantal leden geldt ook voor andere maatschappelijke organisaties en de deelname aan vrijwilligerswerk. Om dit tij te keren en de activiteiten in de wijken minder ad hoc te maken is er veel hoop gevestigd op de positieve effecten van geëngageerde kunstprojecten, die meestal worden aangeduid met gemeenschapskunst of community arts.

De Raad voor Cultuur schrijft dat dit de gedachte was toen de raad in 2003 community arts beschreef als een specifieke vorm van amateurkunst om in groepsverband actief te zijn, als een combinatie van amateurkunst en cultuureducatie. In een Belgische studie gaat men nog een stap verder en stelt dat 'community arts beschouwd kunnen worden als een combinatie van amateurkunsten en kunsteducatie (en welzijnswerk)' (Van Schoorisse 2005: 38). Dergelijke beleidsdefinities leunen sterk op het Engelse *community-arts* model. Zo definiëren Webster & Buglass community art als 'een manier om de creatieve activiteiten te beschrijven die mensen in hun gemeenschap samenbrengt en waarop mensen de kans krijgen om nieuwe vaardigheden en kansen te verwerven' (2005: i). Daarbij gaat het vooral om mensen met een grote afstand tot de kunst en daarmee wordt het verschil tussen deze kunstpraktijk en amateur-, professionele of commerciële kunst aangeduid: gemeenschapskunst bevordert participatie ongeacht het bestaande niveau van vaardigheden of talent en is primair bedoeld om mensen die door hun sociale of economische omstandigheden daar geen toegang tot hebben de kans te geven aan kunst deel te nemen (Webster & Buglass 2005: 2).

Het probleem met deze definities, de benaming gemeenschapskunst of community arts en de referenties aan amateurkunst is dat het deze praktijken loskoppelt van zowel de bredere geëngageerde kunsttraditie als van de gebruikelijke, scheppende kunstpraktijk. Net als bij de sociale cohesie agenda wordt hier blijk gegeven van een zeer instrumentele benadering waarin het niet meer allereerst om kunst lijkt te gaan. De aanleiding voor de vraag of het kunst of welzijn betreft zit dus al in de definities ingebakken. Door de functionalistische benadering wordt de brede sociaal geëngageerde kunstpraktijk verkleind tot een probleemoplossende gemeenschapskunstpraktijk, ongeacht het feit dat de uitvoerende, sociaal geëngageerde kunstenaars daar vaak heel andere bedoelingen mee hebben.

### *Economisering van cultuur*

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

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

Deze aandacht voor creativiteit is echter een radicaal andere dan die in de jaren zestig. Waar die toen stond in het kader van het geloof van kunstenaars in de persoonlijke creativiteit van alle mensen, gaat het nu om een beleidsagenda gemotiveerd door economische beweegredenen. Hierdoor zijn deze ontwikkelingen verre van oncontroversieel waar het kunstenaars en hun werk betreft, want het denken over kunst wordt in Nederland, net als in veel andere West-Europese landen, sterk gedreven door wat Doorman de 'romantische orde' noemt (in Abbing 2004: 2). In deze orde staan de begrippen autonomie en authenticiteit centraal en het roept het wat mythische beeld op van de individuele kunstenaar wiens ziel in het kunstwerk tot uitdrukking komt en van het publiek dat deze authenticiteit aanschouwt om op die manier te delen in de individualiteit van de kunstenaar. Of zoals Pontzen het omschrijft: 'Lange tijd gold de productie van kunst als het exclusieve domein van de kunstenaar. Hij bedacht het, voerde het uit en bepaalde uiteindelijk in zijn eentje of het geslaagd was. De kunstenaar speelde een autonome rol, even autonoom als de kunstwerken die hij maakte' (2000: 38). Los van het feit of dat klopt - veel grote meesterwerken in het Rijksmuseum zijn tenslotte in opdracht en met behulp van leerlingen geschilderd - heeft deze heiliging van de kunst tot gevolg gehad dat het idee dat een kunstenaar commercieel zou werken en daardoor zijn autonomie zou verliezen, vrijwel onacceptabel is geworden.

Maar die tijd lijkt voorbij, meent ook Pontzen (2000: 39). Momenteel is er de nodige dynamiek in het denken over kunstproductie, en creativiteit in het algemeen, die dit beeld aan het schuiven lijkt te brengen: de grenzen tussen hoge en lage cultuur zouden vervagen en de digitale media zouden de toegang tot en de productie van de kunst helpen democratiseren. Bovendien kan zowel de opkomst als de publieke ondersteuning van de culturele industrie ook tot de nodige veranderingen leiden. De vraag is of deze dynamiek voldoende is om verandering in het denken over autonomie op gang te brengen. Abbing constateert een beweging in de fundamenteën van de romantische orde, zoals de verbreding van wat tot autonome kunst gerekend wordt en de ontwikkeling naar een bedrijfsmatiger houding in de kunst (Abbing 2004: 4). Tegelijkertijd ziet hij weinig bewijs dat deze ontwikkelingen de op autonomie en authenticiteit gebaseerde noties uit de oude cultuur binnen afzienbare tijd zullen vervangen (2004: 2). Status en aanzien komen nog steeds de autonome kunstenaar toe.

Abbing (2005) heeft getoond dat ongeveer tachtig procent van de Nederlandse beeldende kunstenaars niet kunnen rondkomen en arm zijn. Lage inkomens en derhalve de noodzaak van een of meer banen naast de eigen kunstpraktijk voor wie niet over eigen vermogen beschikt, lijken echter in een dialectische relatie te staan tot de ideeën rondom autonomie. De immateriële beloning, zoals arbeidsvreugde en status die het kunstvak met zich meebrengt, zou het gebrek aan materiële beloning moeten compenseren; dat is deel van de artistieke habitus (2005: 2). Kunstgerelateerde nevenwerkzaamheden zijn echter over het algemeen bevredigender dan niet-kunstgerelateerde baantjes. Zowel het in opdracht werken aan een geëngageerde kunstproject als de creatieve industrie bieden hiertoe een mogelijkheid.

Maar de grootste tekortkoming van beschouwingen als deze op autonomie is dat ze het denken van beleidsmakers, kunstcritici en andere kunstpausen reflecteert, terwijl voor veel geëngageerde kunstenaars de scheiding tussen participatief opdrachtwerk en autonome kunst niet (op die manier) bestaat. Sociaal geëngageerde kunstprojecten, vaak in samenwerking met gemeenten of musea, zijn evengoed onderdeel van de autonome kunstpraktijk van veel kunstenaars als hun eigen, individueel

uitgevoerde kunstwerk. Een aantal geëngageerde kunstenaars zet dan ook dikke vraagtekens bij de bestaande noties over autonomie en aversie tegen participatieve kunstprojecten.

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

### *Kanttekeningen*

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

Een andere kanttekening bij de beleidsagenda's betreft de maakbaarheid van de samenleving door middel van kunst en publieksparticipatie. Ten eerste is er de vraag over het opportunisme dat hieruit spreekt. Als bestuurders menen met kunstprojecten de samenleving te kunnen vormgeven, staat er dan voldoende tegenover of geven die projecten bestuurders alleen 'een aura van inzet en betrokkenheid zonder dat ze daar veel voor hoeven doen?' (Boomgaard 2003: 106). Ten tweede zullen er, zoals gezegd, voor dit instrumentaliseren van kunstenaars en hun geëngageerde kunstpraktijk weinig voorstanders te vinden zijn. Boomgaard is ook bezorgd dat de inbedding van kunstprojecten in gemeentelijke regels en doelstellingen verrassing en dubbelzinnigheid bij voorbaat uitsluit (2003: 105). Ten derde is het uiteraard de vraag hoe ver de maakbaarheid reikt; voor kunstenaars geldt altijd het kunstproject als uitgangspunt en niet het oplossen van een probleem. Bovendien kan een boodschap alleen worden overgebracht als het een - kunstzinnig gezien - goed project is (vergelijk Webster & Buglass 2005; Van Gelder 2006). Dit betekent dat artistieke concessies ten behoeve van de boodschap door het publiek genadeloos zullen worden afgestraft.

Aan het geloof in maakbaarheid en het beleidsdoel om positieve effecten te sorteren kleeft nog een ander risico. Als een kunstenaar, beleidsmaker of culturele organisatie claimt met een project een positief effect op de gemeenschap te hebben dan moet dat inzichtelijk zijn, het liefst met harde gegevens in cijfers en tabellen en worden de projecten daarop beoordeeld. Zo'n positivistische insteek beperkt zich vaak alleen tot de sociaal-maatschappelijke aspecten van het project en doet geen uitspraken over het kunstzinnige gehalte of prestatie. Ook dit bemoeilijkt de beoordeling van het geëngageerde kunstproject als kunst.

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

## Geraadpleegde literatuur

- Abbing, H. (2004) The autonomous artist still rules the world of culture. In: I. Janssen (ed.) *A Portrait of the Artist in 2015. Artists Careers and Higher Arts Education in Europe*. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Abbing, H. (2005) Leven op de rand. Over subsidies, inkomens en aantallen kunstenaars. [www.xs4all.nl/~abbing/](http://www.xs4all.nl/~abbing/)
- Boomgaard, J. (2003) Het podium van de betrokkenheid. In: *Reflect #01. Nieuw engagement in architectuur, kunst en vormgeving*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Boonzajer Flaes, R. (2001) Lezing Wijktheater en de politiek, 22 maart 2001. In: RWT. *Internationaal Wijktheaterfestival 2001. Een uitgebreid verslag*. Rotterdam: Rotterdams Wijktheater.
- Discussienota (1983) *Een toekomstig beleid t.a.v. beeldende kunst, vormgeving en bouwkunst uitgaande van de huidige beschikbare middelen*. Den Haag: Ministerie WVC.
- Erven, E. van (2001a) *Community theater. Global perspectives*. London & New York: Routledge.
- Erven, E. van (2001b) Lezing Wijktheater en de kunst, 23 maart 2001. In: RWT. *Internationaal Wijktheaterfestival 2001. Een uitgebreid verslag*. Rotterdam: Rotterdams Wijktheater.
- Franke, S. & Verhagen, E. (eds.) (2005) *Creativiteit en de stad. Hoe de creatieve economie de stad verandert*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Gelder, H. van (2006) De soap als maatschappelijk voorbeeld. *NRC Handelsblad*, mediapagina. Zaterdag 10 juni 2006, p.62.
- Hagoort, E. (2005). *Goede Bedoelingen: Over het beoordelen van ontmoetingskunst*. Essay 001. Amsterdam: Fonds voor beeldende kunst, vormgeving en bouwkunst.
- Kamp, M. van der & D. Ottevanger (2003) Cultuureducatie en sociale cohesie. Een verkennend onderzoek. In: *Cultuur en Educatie* nr. 6. Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.
- Kunstgebouw (2005) *Gemeenschapskunst in Zuid-Holland*. Rijswijk: Kunstgebouw.
- OCW (2002) *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag: Ministerie OC&W.
- OCW (2005) *Ons creatieve vermogen, brief Cultuur en Economie*. 14 oktober 2005.
- Oosterbaan, W. (1990) *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag: Gary Schwartz/SDU.
- Pontzen, R. (2000) *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*. Rotterdam: NAI Uitgevers.

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

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

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

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

Smithuijsen, C. (2005) Tijd voor radicale cultuurpolitiek? In: F. Becker & W. van Hennekeler (eds.) *WBS Jaarboek 2005. Cultuurpolitiek*, pp. 17-36. Amsterdam: Mets & Schilt en Wiardi Beckman Stichting.

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

Trienekens, S. (2004b) *Urban paradoxes: lived citizenship and the location of diversity in the arts*.

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

[Link naar literatuur en websites Zicht op... kunst en maatschappij](#)