

VAN GROTE IDEALEN
NAAR
KLEINE VERHALEN

Een onderzoek naar de manier waarop het nieuwe engagement invloed kan hebben op maatschappelijke verandering

Anita Schuurman

6036023

Ilse van Rijn

Bachelor Eindwerkstuk

Inhoud

Inleiding	2
1 Oude engagement	5
1.1 Veelbelovende idealen en grote ideologieën	5
1.2 Constant	6
1.2.1 New Babylon	7
1.2.2 Onmogelijke utopie	8
1.3 Kritiek	9
1.4 Kunst als doel	10
2 Nieuwe engagement	11
2.1 Community art	11
2.2 Jeanne van Heeswijk	13
2.2.1 Freehouse	14
2.2.2 Face Your World	15
2.2.3 Welzijnswerk	16
2.3 Nieuwe rol van de kunst	17
2.4 Kunst als middel	18
3 Publieksparticipatie	19
3.1 Van passief naar actief	19
3.1.1 Oude model	19
3.1.2 Nieuwe model	20
3.2 Effecten onderzocht	23
3.3 Een kanttekening en kritiek	24
3.4 Positief met een voorwaarde	26
Conclusie	27
Literatuur	30
Overige bronnen	32
Afbeeldingen	33
Samenvatting	35

Inleiding

De jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw worden gekenmerkt door een grote maatschappelijke betrokkenheid in de kunst. Met de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog nog in het geheugen proberen kunstenaars zoals Constant Nieuwenhuys met hun kunst een nieuwe en betere wereld te creëren. De kunst is veranderd in antiekunst en performances, maar de rol van de toeschouwer blijft hetzelfde. Cultuurfilosoof Rutger Pontzen beschrijft de rol van het publiek in deze tijd als passief en consumptief. ‘Wie aanwezig was stond erbij en keek ernaar. (...) [Kunst] had haar deuren opengezet voor een breder assortiment zintuiglijke waarnemingen, het contact met het publiek leek inniger, maar de afstand tot de kunstenaar en de performance die deze uitvoerde bleef even groot als tevoren.’¹ Desalniettemin proberen de kunstenaars een nieuwe weg in te slaan en kunst te maken die de moderne tijd beter representeert. Met deze kunst worden nieuwe, grote ideologieën gepropageerd om verandering in gang te zetten.² Zo probeert Constant met *New Babylon* (c. 1950 - 1975) de wereld van de toekomst te schetsen en de toeschouwer klaar te stomen om deze te verwezenlijken. Hij bouwt maquettes en maakt tekeningen en probeert op deze manier dit proces tot de nieuwe samenleving te versnellen.

Maar met de omslag naar de jaren tachtig en haar doordringende cynisme worden deze grote idealen aan de kant gezet en verdwijnen ze naar de achtergrond.³ Zij maken plaats voor de kleine verhalen van het postmodernisme. Het oude engagement van de jaren ervoor wordt afgeschreven als mislukt en de kunstwerken die eens bedoeld waren als een weg naar de nieuwe wereld zijn alleen nog te bewonderen in het museum als artefacten van een andere, verwarrende en naïeve tijd.

Met *The Social Turn*, zoals kunsthistorica Claire Bishop het noemt in haar gelijknamige essay, lijkt vanaf de jaren negentig het engagement in de kunst weer terug van weggeweest. Kunstenaars krijgen een hernieuwde interesse in collectiviteit, samenwerking, en direct engagement.⁴ Deze kunst neemt verschillende vormen aan en krijgt verschillende namen, zoals *ontmoetingskunst*, *community art* of *new genre public art*. Maar in de kern heeft het altijd betrekking op mensen en gemeenschappen, samenwerking en sociale interactie.⁵ In

¹ R. Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam 2000, p. 37.

² Tate, *Modernism* < <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modernism> > (31 mei 2017).

³ R. Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam 2000, p. 9.

⁴ Bishop, C., ‘The Social Turn: Collaboration and Its Discontents’, *Artforum* (2006), nr. 2., p. 1.

⁵ Tate, *Socially engaged practice* < <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice> > (31 mei 2017).

Nederland is het kunstenaar Jeanne van Heeswijk die de community art onder de aandacht brengt.⁶ Haar werken *Freehouse* (1999 - heden) en *Face Your World* (2002 – 2011) lijken op buurthuizen waarbij de samenwerking aangegaan wordt met verschillende actoren om zo een betere leefomgeving te creëren. Volgens Paul de Bruyne wordt kunst in Nederland gebruikt om ambitieuze plannen voor stedelijke vernieuwing te ondersteunen en een levendige stad te creëren. Deze projecten worden dan ook gefinancierd door de overheid, die deze kunst ziet als een middel om de sociale cohesie te bevorderen of voor citymarketing, om zo economische groei te stimuleren.⁷

Hoewel dit nieuwe engagement positieve doelen nastreeft, wordt er ook veel kritiek gegeven. Deze kritiek gaat onder andere over de vraag of deze werken überhaupt wel kunst genoemd kunnen worden, zoals behandeld wordt in het boek *Relational Aesthetics* van curator Nicholas Bourriaud. Daarnaast hebben critici zoals Erik Hagoort met zijn boekje *Goede Bedoelingen* vragen bij de criteria waar deze kunst op beoordeeld moet worden. Al deze kritiek gaat over het algemeen vooral over de esthetiek van de geëngageerde kunst en minder over of het daadwerkelijk een verandering teweeg kan brengen. Is dit engagement echt anders dan het oude uit de jaren zestig en zeventig, of eindigt deze kunst uiteindelijk ook in de vergetelheid zonder enige invloed gehad te hebben op maatschappelijke verandering?

In dit onderzoek wordt er een aantal auteurs besproken die geprobeerd hebben meer grip te krijgen op het nieuwe engagement en op de vraag hoe dit verschilt van het oude engagement. Eén daarvan is Arie Altena, die in zijn boek *Wat is community art?* beschrijft hoe dit nieuwe engagement tot stand is gekomen en wat het volgens hem inhoudt. In de essaybundel *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen* van Annemarie Kok wordt daarentegen juist kritiek gegeven op de geëngageerde kunst. Daarnaast wordt beschreven hoe de kunstkritiek in een moeilijke tijd zit door deze kunst en hoe hier toch enige lijn in getrokken kan worden. Een andere belangrijke auteur is Grant Kester met zijn boek *Conversation Pieces*, hierin maakt hij een analyse van de dialogische aard van kunst. Maar al deze boeken geven geen antwoord op de vraag of deze kunst ook echt van invloed is op de samenleving of dat deze kunst dezelfde kant op gaat als het oude engagement.

In dit onderzoek staat daarentegen die vraag naar de maatschappelijke impact van het nieuwe engagement centraal. Door dit te onderzoeken kan er een beter beeld geschetst worden van wat het nieuwe engagement inhoudt en op welke manier dit ingezet kan worden om te leiden

⁶ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, p. 8.

⁷ P. de Bruyne, 'From community art to communal art', in: P. de Bruyne & P. Gielen (red.), *Community Art. The politics of Trespassing*, z.pl. 2011, p. 243.

tot maatschappelijke verandering. In de toekomst zou de overheid dan deze kunst op een effectievere manier in kunnen zetten bij ontwikkelingsprocessen die onder andere te maken hebben met stedelijke vernieuwing. Om de vraag naar de effectiviteit van het nieuwe engagement te kunnen onderzoeken wordt er gebruik gemaakt van casestudies van Constant Nieuwenhuys en Jeanne van Heeswijk en worden zo het oude en het nieuwe engagement met elkaar vergeleken. Aan deze vergelijking ligt de volgende onderzoeksvraag ten grondslag:

Op welke manier kan het nieuwe engagement in de kunst van Jeanne van Heeswijk bijdragen aan maatschappelijke verandering, in tegenstelling tot het oude engagement in de kunst van Constant?

Er wordt gebruik gemaakt van kwalitatief, beschrijvend en explorerend literatuuronderzoek aan de hand van onder andere de al genoemde auteurs. Door middel van de empirisch-analytische methode wordt de vraag uiteindelijk beantwoord.

In het eerste hoofdstuk wordt er ingegaan op wat het oude engagement inhoudt en dit wordt geïllustreerd aan de hand van het werk *New Babylon* van Constant. Er wordt een antwoord gezocht op de vraag waarom dit engagement uiteindelijk geen invloed heeft gehad.

Vervolgens wordt in hoofdstuk twee uitgelegd wat het nieuwe engagement inhoudt. Door twee projecten van Jeanne van Heeswijk te beschrijven kan er een vergelijking gemaakt worden met de manier waarop het oude engagement zicht uitte. De kritiek op deze nieuwe vorm wordt ook behandeld en zo nodig weerlegd. Een groot verschil tussen de twee vormen van engagement is de participatie van het publiek. In het laatste hoofdstuk wordt dan ook aandacht besteed aan het belang van deze publieksparticipatie en welke voorwaarden nodig zijn om van invloed te zijn op de participanten. Deze drie lijnen worden in de conclusie samengebracht en geven zo antwoord op de hoofdvraag.

In dit onderzoek wordt gebruikt gemaakt van de begrippen engagement en betrokkenheid. Met beide begrippen wordt hetzelfde bedoeld, namelijk het gevoel van morele verplichting, oftewel belang hechten aan maatschappelijke kwesties. Daarnaast wordt er gebruik gemaakt van de begrippen toeschouwer en participant. Met toeschouwers wordt hier de mensen die een kunstwerk bezichtigen bedoeld. Met de overgang naar het nieuwe engagement krijgt de toeschouwer een nieuwe, actieve rol, namelijk die van participant. Dit zijn de mensen die daadwerkelijk een rol hebben (binnen het maakproces van het) kunstwerk.

1 Oude engagement

De geëngageerde kunst uit de jaren zestig bestaat uit talloze, vaak ludieke werken in veel verschillende vormen. Kunstenaars uit deze tijd zitten niet stil en willen zeker zijn dat hun stem gehoord wordt. Maar tegenwoordig is deze stem niet meer dan een echo van een ver verleden. Dit is ook het geval bij kunstenaar Constant Nieuwenhuys. Zijn constructies van New Babylon zijn nog steeds te bewonderen in musea, maar van het gedachtegoed is weinig over. Wat houdt dit oude engagement precies in en hoe uit dit zich in het werk van Constant?

1.1 Veelbelovende idealen en grote ideologieën

Engagement is niet een nieuw gegeven in de kunst. Volgens cultuurfilosoof Rutger Pontzen is kunst altijd al geëngageerd geweest. Kunstenaars zijn namelijk altijd betrokken geweest bij wat er speelt in de maatschappij, alleen wordt dit engagement omhuld door de kunst. In de negentiende eeuw komt hier verandering in. Door de verzelfstandiging van de kunst wordt het engagement van de kunstenaar een apart fenomeen. Bij dit kritische engagement draait het om het verbeelden van misstanden in de wereld en door deze te vertonen verandering teweeg te brengen.⁸ Dit kritische engagement komt tot een hoogtepunt in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw, wanneer kunstenaars zich erg betrokken voelen bij de toekomst van de wereld en de mensheid.⁹ In deze tijd viert het modernisme hoogtij. Dit is een tijd waarin de geschiedenis en oude waarden van de kunst verworpen worden en waar innovatie en experimenteren centraal staan. Volgens kunstenaar Alan Kaprow vloeien kunst en leven in elkaar over en kunstenaars zijn met hun kunst op zoek naar de definities van de begrippen ‘kunst’ en ‘leven’ en het onderscheid ertussen. ‘Now, as art becomes less art, it takes on philosophy’s early role as critique of life. Even if its beauty can be refuted, it remains astonishingly thoughtful. Precisely because art can be confused with life, it forces attention upon the aim of its ambiguities, to “reveal” experience.’¹⁰ De kunst richt zich dus steeds meer op filosofie en leent zich goed om kritiek te geven op het leven toentertijd. Het is dan ook niet verbazend dat er in deze tijd sociale en politieke ideologieën opkomen, die vaak utopisch zijn.¹¹ Veel kunstenaars uit deze tijd willen een nieuwe samenleving creëren waar vooruitgang

⁸ R. Pontzen, ‘Kritisch-geëngageerde kunstenaars? Die bestaan niet!’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, pp. 125-126.

⁹ R. Boomkens, ‘engagement na de vooruitgang’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 17.

¹⁰ A. Kaprow, ‘Manifesto’, in: A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1993, p. 82.

¹¹ Tate, *Modernism* < <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modernism> > (21 mei 2017).

en de maakbare wereld centraal staan. De kunst zou hierin een voortrekkersrol spelen en het volk de weg wijzen naar een nieuwe toekomst waarin alles beter zou zijn.¹² Deze vorm van engagement neemt een sterk individualistisch karakter aan, wat overeenkomt met het existentialisme, toen de heersende filosofie in Europa en de Verenigde Staten. Hierbij wordt de nadruk gelegd op de absurditeit van het menselijke leven en de sterfelijkheid. De kunst die hieruit voortkomt wordt volgens cultuurfilosoof René Boomkens gezien als ‘het resultaat van een authentieke, vrije keuze, dat zijn *mauvaise foi* van zich afwerpt, dat wil zeggen zijn afhankelijkheid van de dominante opinie, van de mening van de meerderheid.’¹³ Deze vrije keuze van het individu leidt tot rebellie en anarchie. Boomkens noemt dit engagement een typische kunstenaarsideologie, waarbij de esthetiek van groter belang was dan de eigenlijke inhoud.¹⁴ Voor veel van deze kunstenaars geldt ook dat er geen sprake is van publieksparticipatie. Dit zou namelijk niet kunnen leiden tot een beter leven of tot het komen van nieuwe inzichten. De kunstwerken dienen voornamelijk als experiment om tot een nieuwe samenleving te komen.¹⁵

1.2 Constant



Figuur 1 Portret Constant

De kunst uit deze tijd neemt uiteenlopende vormen aan; van schilderij tot performance proberen kunstenaars hun ideologie over te brengen op het volk. Een toonaangevende kunstenaar die met zijn werk een betere toekomst probeert te scheppen is Constant Nieuwenhuys (1920 - 2005). Deze Nederlandse kunstenaar wilt door middel van architectuur een utopische samenlevingsvorm ontwikkelen, die uiteindelijk tot uitdrukking komt in het *New Babylon*-project.¹⁶ Toen de CoBrA-beweging in 1951 ten einde kwam, een groep waar Constant medeoprichter van is, komt hij tot de realisatie dat hij een leefomgeving moet ontwikkelen waarin beeldende kunst en architectuur nauw verbonden zijn.¹⁷ De boodschap die hij met zijn kunst wilt uitdragen is dat ‘het hele leven zou veranderen: in de nabije toekomst zou men leven in het teken van de

¹² R. Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam 2000, p. 54.

¹³ R. Boomkens, ‘engagement na de vooruitgang’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 19.

¹⁴ R. Boomkens, ‘engagement na de vooruitgang’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 20.

¹⁵ J. Boomgaard, ‘Het podium van de betrokkenheid’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 101.

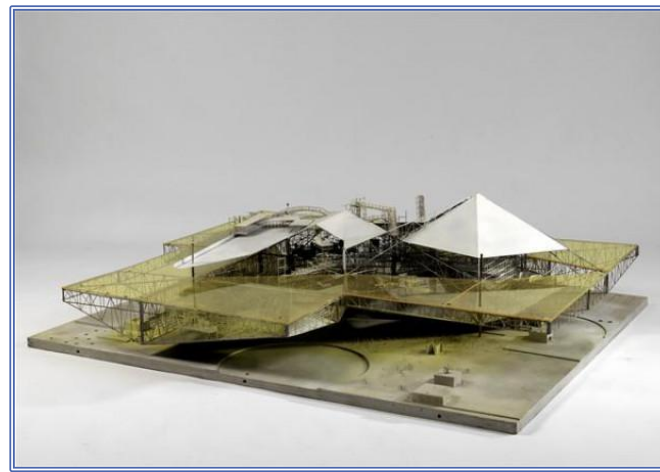
¹⁶ H. Heynen, ‘In elk schuifraam schuilt de belofte van een toekomststaat’. Over *architectuur transparantie en utopie*, in: M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002 (Jaarboek Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 13), p. 115.

¹⁷ L. Stamps, e.a., *Nieuw babylon. Aan ons de vrijheid*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2016, p. 33.

kunst. In [zijn] architectonische concepties zouden kunst en leven één worden.’¹⁸ Volgens Constant is het de taak van de kunstenaar om de wereld leefbaarder te maken en te veranderen. De kunstenaar moet de mensen voorbereiden op deze nieuwe, spannende werkelijkheid, in plaats van deze alleen te verbeelden.¹⁹ Dit past bij de rol die Kaprow de kunstenaars geeft in 1964. Volgens hem nemen kunstenaars uit die tijd de taak van educatie op zich en bieden het publiek nieuwe denkwijzen, woorden, en nieuwe standpunten. Op deze manier kan het publiek de kunstwerken beter begrijpen.²⁰

1.2.1 New Babylon

Deze nieuwe werkelijkheid neemt de vorm van een utopische stad aan in het *New Babylon*-project, waar Constant een groot deel van zijn artistieke carrière mee bezig is geweest. De mens zou zich in de toekomst hebben ontwikkeld tot de *Homo Ludens*, oftewel de spelende mens, die geen behoefte meer heeft aan de functionele steden die nog in dienst staan van het nuttigheidsideaal.²¹ Aan de hand van onder andere maquettes, tekeningen, constructies, teksten, en lezingen toont Constant hoe deze nieuwe wereld eruit zal zien. Zijn maquettes zien eruit als ingewikkelde constructies die door palen boven de grond zweven, zoals te zien is in *Gele sector* uit 1967 (figuur 2). Deze bouwwerken stellen sectoren voor die aan elkaar geschakeld kunnen worden en veranderend van aard zijn.²² Dit zijn echter maar suggesties, want de bewoners zelf zullen *New Babylon* vormgeven, of zoals Constant zelf aangeeft: ‘Alles moet mogelijk blijven, alles moet kunnen gebeuren, de omgeving wordt gecreëerd door de activiteiten van het leven en niet andersom’.²³ Een vaste woonplaats is voor deze mens niet meer vanzelfsprekend en arbeid bepaalt niet langer de manier waarop men leeft. De wereld zou een betere



Figuur 2 Constant, *Grote gele sector*, 1967, 38 x 131 x 155 cm

¹⁸ L. Stamps, e.a., *Nieuw babylon. Aan ons de vrijheid*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2016, p. 36

¹⁹ L. Stamps, e.a., *Nieuw babylon. Aan ons de vrijheid*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2016, pp. 212-213.

²⁰ A. Kaprow, ‘The Artist as a Man of the World’, in: A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1993, p. 55.

²¹ L. Stamps, e.a., *Nieuw babylon. Aan ons de vrijheid*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2016, pp. 212-213.

²² H. Heynen, ‘In elk schuifraam schuilt de belofte van een toekomststaat’. Over *architectuur transparantie en utopie*, in: M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002 (Jaarboek Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 13), pp. 116-118.

²³ Een citaat van Constant zoals opgehaald van: Gemeentemuseum, *Constant – New Babylon* < <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/tentoonstellingen/constant-%E2%80%93-new-babylon> > (20 mei 2017).

plaats zijn en de mens is gelukkig, omdat hij openstaat voor nieuwe ervaringen en veel aandacht besteedt aan communicatie, ontmoetingen, en ontwikkeling van creativiteit.²⁴

Volgens Hilde Heynen, professor architectuur, stedenbouw en ruimtelijke ordening, is men in *New Babylon* bevrijdt van alle normen, vormen en conventies: ‘Alle knellende banden zijn losgemaakt, er is geen vast stramien meer van plaatsgebondenheid, familierelaties of sociale verplichtingen.’²⁵ Arbeid is overbodig geworden door de mechanisering en de mens bevindt zich in een zee van vrije tijd.²⁶

1.2.2 Onmogelijke utopie

New Babylon lijkt een perfecte stad, een samenleving zonder machtsverhoudingen. Maar deze utopie zit volgens Heynen vol met tegenstrijdigheden. Een dergelijke spanningsloze en harmonische samenleving kan namelijk alleen gecreëerd worden wanneer de leden ervan subtiel gedwongen worden tot aanpassing en conformiteit, wat tegen de vrijheid die er centraal zou staan indruist. Daarnaast zijn er centrale begrippen die moeilijk naast elkaar kunnen bestaan, zoals dynamiek, permanente verandering, en flexibiliteit tegenover vrede, rust, en harmonie.²⁷ Los van de vorm die de stad aan zou moeten nemen, is het dus nooit mogelijk om tot deze uitkomst te komen. De samenleving die Constant graag werkelijkheid had zien worden is dan ook nooit realiteit geworden.

²⁴ L. Stamps, e.a., *Nieuw babylon. Aan ons de vrijheid*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2016, p. 7.

²⁵ H. Heynen, ‘In elk schuifraam schuilt de belofte van een toekomststaat’. Over *architectuur transparantie en utopie*, in: M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002 (Jaarboek Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 13), p. 116.

²⁶ H. Heynen, ‘In elk schuifraam schuilt de belofte van een toekomststaat’. Over *architectuur transparantie en utopie*, in: M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002 (Jaarboek Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 13), p. 115.

²⁷ H. Heynen, ‘In elk schuifraam schuilt de belofte van een toekomststaat’. Over *architectuur transparantie en utopie*, in: M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002 (Jaarboek Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 13), p. 117.

1.3 Kritiek

De geëngageerde kunst van Constant heeft, net als die van zijn tijdsgenoten, geen enkele sociale verandering teweeggebracht, aldus Pontzen. ‘Ze verkondigden prachtige toekomstbeelden, daar niet van, en het heeft schitterende kunst opgeleverd, maar de maatschappelijke importantie en toepassing ervan bleken onrealistisch. Met als gevolg dat hun erfenis – een niet onaanzienlijke hoeveelheid kunstwerken – alleen binnen de muren van het museum voortleeft.’²⁸ Het engagement van deze kunstenaars zou te naïef zijn.²⁹ En wanneer men naar de ideologie van Constant kijkt, kan men niet anders dan instemmen. Het werk gaat ervan uit dat iedereen zich gemakkelijk laat onderwerpen aan deze levensvorm en dat de mens gemakkelijk een drastische mentaliteitsverandering ondergaat. Daarnaast richt Constant zich voornamelijk op de toekomst. Hiervan wist hij zeker dat men tot de *Homo Ludens* zou ontwikkelen en dat arbeid volkomen gemechaniseerd zou worden. Volgens Paul Donker Duyvis wilde Constant dit proces tot de ideale maatschappij versnellen en daarom zou hij zich minder richten op het verleden en het heden. Maar Duyvis geeft ook aan dat dit soort plannen vaak onsamenhangend en weinig doeltreffend zijn.³⁰ En het lijkt erop dat Constant zelf ook tot deze realisatie is gekomen. In 1973 maakt hij namelijk het schilderij *Terrain vague III* (figuur 3) dat een verwoest *New Babylon* afbeeldt, en met dit werk sluit Constant deze periode van engagement af.³¹



Figuur 3 Constant, *Terrain vague III*, 1973, 140 x 150 cm

²⁸ R. Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam 2000, p. 67.

²⁹ R. Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam 2000, p. 70.

³⁰ P. Donker Duyvis, 'New Babylon: speelmodel voor een nieuwe maatschappij', in: W.A.L. Beeren (red.), *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60*, tent.cat. Rotterdam (Boymans-van Beuningen) 1979, p. 175.

³¹ H. Heynen, 'In elk schuifraam schuilt de belofte van een toekomststaat'. Over *architectuur transparantie en utopie*', in: M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002 (Jaarboek Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 13), p. 119.

1.4 Kunst als doel

Alhoewel de kunstenaars van het modernisme gepoogd hebben om een betere samenleving te bewerkstelligen, kan geconcludeerd worden dat dit weinig invloed heeft gehad. Van de grote ideologieën is weinig overgebleven en ze zijn vooral te bewonderen in musea, zo ook het werk van Constant. Het *New Babylon*-project kan met recht een utopie genoemd worden. Het idee van een flexibele stad die gevormd wordt door de bewoners staat vol met tegenstrijdigheden en was al vanaf het begin gedoemd te mislukken. Door middel van het creëren van een leefomgeving en met gebruik van architectuur, probeert Constant de toeschouwer te onderwijzen over de toekomst. Maar de manier waarop Constant maatschappelijke verandering teweeg wil brengen is erg passief. Hij neemt een instruerende rol aan en er is geen sprake van publieksparticipatie. De toeschouwer is op zichzelf aangewezen om de ideologie tot realiteit te brengen. Alleen wordt op deze manier het publiek niet gestimuleerd om zelf nieuwe gedachten en ideeën te ontwikkelen en is het de vraag in hoeverre dit dan ook daadwerkelijk verandering teweeg kan brengen. *New Babylon* geeft de toeschouwer wel een einddoel, maar geen handvatten om dit doel te bereiken.

2 Nieuwe engagement

Tegenwoordig lijkt het alsof alle kunst geëngageerd moet zijn, wil het geaccepteerd worden als goede kunst. Een veel voorkomende vorm van geëngageerde kunst is community art. Door te kijken naar twee projecten van Jeanne van Heeswijk wordt er getracht een duidelijk beeld te schetsen van hoe deze nieuwe vorm van engagement eruitziet. Verschilt dit daadwerkelijk van het oude engagement van Constant en welke rol speelt de kunstenaar nog in deze kunst? Om hier achter te komen worden er eerst verschillende definities gegeven van community art, om vervolgens dieper in te gaan op deze kunstvorm.

2.1 Community art

Na de jaren zeventig van de twintigste eeuw zijn de grote ideologieën grotendeels verdwenen in de kunstwereld. Maar vanaf de jaren negentig is er weer een nieuwe opleving van het engagement, of zoals Boomkens het noemt: ‘Nieuwe serieuheid. Nieuwe betrokkenheid bij kwesties en problemen die een duidelijk *collectief*, zo niet *universeel* karakter hebben: armoede, maatschappelijke en culturele uitsluiting, economische uitbuiting, politiek en ideologisch geweld.’³² Dit hedendaagse engagement neemt in de kunst onder andere de vorm aan van community art. Dit is een breed begrip zonder duidelijke grenzen, waar veel verschillende definities van zijn. In zijn boek ‘Wat is community art?’ noemt literatuurwetenschapper Arie Altena een aantal definities van het begrip zoals die gegeven worden door belangrijke organisaties binnen het community art-domein. Zo noemt het Landelijk Kennisinstituut Cultuureducatie en Amateurkunst (KLCA) het ‘een vorm van actieve cultuurparticipatie waarbij professionele kunstenaars samenwerken met burgers vanuit sociaal-maatschappelijke vraagstukken.’³³ En Eugène van Erven, hoogleraar van de Universiteit Utrecht en artistiek directeur van het *international community arts festival* in Rotterdam, omschrijft community art als ‘een manier van kunstcreatie waarin professionele kunstenaars meer of minder intensief samenwerken met mensen die normaal gesproken niet actief deelnemen aan kunst. (...) Omdat het traditionele ideeën van autonome kunst uitdaagt, reconfigureert community art de bestaande kunsttheorie en kunstkritiek in een poging om het te valideren zowel in culturele als sociale termen.’³⁴ Ook Community Art Lab-XL, het Nederlandse laboratorium voor kunst en samenleving, heeft een eigen definitie voor

³² R. Boomkens, ‘engagement na de vooruitgang’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 16.

³³ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, p. 28.

³⁴ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, pp. 28-29.

community art, namelijk: ‘een krachtige combinatie van cultureel ondernemerschap en maatschappelijk engagement. Community arts biedt een artistiek antwoord op een maatschappelijke vraag die, vanuit een synergie tussen professionele kunst en actief burgerschap, resulteert in een nieuwe kijk op de werkelijkheid en in nieuwe maatschappelijke verbindingen.’³⁵ Deze omschrijvingen laten zien dat er niet een eenduidige uitleg is voor het begrip community art. Maar wat duidelijk naar voren komt hierin is het belang van de samenwerking tussen de kunstenaar en mensen die normaal gesproken niet (veel) met kunst bezig zijn, een samenwerking die vaak ontstaan is vanuit een sociaal vraagstuk. Filosoof Michel Foucault gaat hier zelfs nog een stapje verder, aldus Boomkens in zijn interpretatie van Foucaults ideeën. In de jaren zestig en zeventig werd de inhoud van het engagement bepaald door de ideeën en de daden van de kunstenaars, maar volgens Foucault is dit niet meer het geval. Tegenwoordig zou het enthousiasme van de omstanders en toeschouwers bepalend zijn. Het engagement is hierdoor een gevolg van individuele keuze die alleen mogelijk is wanneer individuen bereid zijn af te stappen van hun individualiteit.³⁶ Vanuit deze overtuiging formuleert Boomkens een nieuwe definitie van engagement waarbij het niet gaat om een individuele keuze, maar de expressie van een collectieve betrokkenheid. Dit is dan ook niet een eenmalige daad, maar komt voort uit een langdurige betrokkenheid.³⁷ Publieksparticipatie is dus de kern van deze kunstvorm en hiermee verschilt het enorm met het oude engagement van kunstenaars zoals Constant. Volgens kunstsocioloog Pascal Gielen is het esthetische aspect van community art een middel om het doel te bereiken.³⁸ De vorm die een kunstwerk aanneemt staat dus niet vast en er zijn ook geen bestaande criteria om de kwaliteit te toetsen. Of een project geslaagd is hangt af van de criteria en randvoorwaarden die de kunstenaar of initiator eraan stelt.³⁹ Maar waar komt deze interesse voor engagement en gemeenschap vandaan? Volgens kunstenaar Dan Graham komt dat omdat alle kunstenaars hetzelfde zijn en ze allemaal iets willen doen wat meer sociaal, meer collaboratief, en meer echt is dan kunst.⁴⁰ Altena legt het probleem bij de gemeenschap: deze zou niet meer bestaan. Gemeenschap en gemeenschappelijkheid zijn geen vanzelfsprekende begrippen meer en de kunst probeert

³⁵ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, pp. 29-30.

³⁶ R. Boomkens, ‘engagement na de vooruitgang’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 21.

³⁷ R. Boomkens, ‘engagement na de vooruitgang’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 22.

³⁸ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, p. 31.

³⁹ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, pp. 18-19.

⁴⁰ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, pp. 6-7.

hierop in te spelen door te onderzoeken hoe dit sociale en collectieve eruit zou moeten komen te zien.⁴¹ Ook Boomkens is het hier mee eens, men zou nu op zoek zijn naar een gemeenschap waarin iedereen zich thuis voelt, een nieuw collectief.⁴² Door het post-fordisme, het hedendaagse economische systeem dat gebaseerd is op diensten, is de wereld gefragmenteerd geworden en volgens Altena zou de kunst deze fragmenten weer bij elkaar brengen en zo de gemeenschap en het individu weer aan elkaar verbinden. ‘Was kunst er ooit om het individu tegen de gemeenschap te verdedigen (lang geleden), nu is het de kunst die de gemeenschap probeert vorm te geven voor het individu.’⁴³ Ruben Jacobs beaamt dit idee en voegt eraan toe dat in de artistieke praktijk van kunstenaars een sociologisch bewustzijn of sociologische verbeelding naar voren komt. Via deze kunst kan de bestaande sociale realiteit ter discussie gesteld worden, zodat er een vorm van vervreemding optreedt en er een nieuwe blik op de werkelijkheid ontwikkeld wordt.⁴⁴

2.2 Jeanne van Heeswijk



Figuur 4 Portret Jeanne van Heeswijk

De community art in Nederland is op de kaart gezet door Jeanne van Heeswijk (1965), een Nederlandse kunstenaar die met haar werk probeert om mensen samen te brengen, in hun kracht te zetten, te inspireren en aan te zetten om hun dromen vorm te geven. Zij wordt dan ook vaak vergeleken met een sociaal werker.⁴⁵ Van Heeswijk wil mensen de dialoog met elkaar aan laten gaan en ze hierdoor laten komen tot nieuwe denkbeelden en ideeën. Zij doet dit door een omgeving te creëren waarvoor mensen van binnen en buiten de kunstwereld uitgenodigd worden om met elkaar het gesprek aan te gaan.⁴⁶

Het doel van Van Heeswijk is om de fragmentatie van de samenleving te doorbreken en een gemeenschap te creëren door zich te richten op verbindingen in een heel gebied.⁴⁷ Ontmoeting staat hierbij centraal, want de uitwisseling van ideeën en communicatie zouden kunnen leiden tot verbetering van de leefsituatie of woonomgeving.⁴⁸ Zij wil haar werk dan ook inzetten om gemeenschappen te verbeteren en gelooft dat deze hun eigen

⁴¹ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, pp. 22-23.

⁴² R. Boomkens, ‘engagement na de vooruitgang’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 23.

⁴³ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, p. 24.

⁴⁴ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, pp. 22-23.

⁴⁵ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, p. 8.

⁴⁶ M. de Putter, *Jeanne van Heeswijk*, opgehaald van: < <http://www.depaviljoens.nl/page/2894/nl> > (13 mei 2017).

⁴⁷ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, p. 25.

⁴⁸ J. Boomgaard, ‘Het podium van de betrokkenheid’, in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, p. 103.

toekomst moeten coproduceren.⁴⁹ Om dit te realiseren gaat Van Heeswijk vaak samenwerkingen aan met professionals uit andere domeinen. Haar bijdrage betreft volgens haar de verbeelding.⁵⁰ Teamwork en gedeeld auteurschap zijn vanzelfsprekend en Van Heeswijk meet zichzelf bijna dezelfde rol aan als de deelnemers: ‘Ik zie mijn rol dus veeleer als begeleider dan als regisseur. Ik bepaal niet wat er uitkomt.’⁵¹ Bij deze rol is het volgens haar van belang om de eigen aannames en vooroordelen achterwege te laten. Volgens Van Heeswijk is een project succesvol wanneer ‘dingen zelfstandig worden, een eigen leven gaan leiden.’⁵²

2.2.1 Freehouse

Een van de projecten waarmee Jeanne van Heeswijk een betere leefomgeving probeert te creëren is *Freehouse*. Dit project werd in 1999 opgericht door haar en kunstenaar Hervé Paraponaris en biedt een model voor de ontwikkeling en verandering van de publieke ruimte, door middel van die ruimte. ‘Freehouse, aims to research the possibilities for transforming ways of working in and with public spaces. To enable this it shifts the focus from the art object to the art objective. It sees art as a tool in a process of communication making visible and enhancing cultural production.’⁵³ Die culturele productie is volgens hen het geheel van activiteiten waarmee men zich uitdrukt en de wereld om zich heen kan begrijpen. Het doel van het project is om de economische positie van de deelnemers te verbeteren en daarnaast om hun sociaal-culturele zelfbewustzijn te vergroten.⁵⁴ Vanaf 2008 heeft dit project zich gelokaliseerd in de Afrikaanderwijk in Rotterdam en is daar als stichting verdergegaan. Deze wijk wordt gekenmerkt door de multiculturele bewonersgroep met een van de grootste markten van Nederland. Samen met architect Dennis Kaspori heeft Van Heeswijk hier een plan voor een innovatief ontwerp van de markt ontwikkeld, met als doel economische groei. Zij hebben dit project, genaamd *De Markt van Morgen* vormgegeven samen met de



Figuur 5 De Markt van Morgen

⁴⁹ Jeannetworks < <http://www.jeannetworks.net/#/jeannetworks/jeannetworks/> > (13 mei 2017).

⁵⁰ N. Princen & J. Uitermark, ‘‘ik geef beeld aan discussies’’ – Interview met Jeanne van Heeswijk’, *TSS, Tijdschrift voor sociale vraagstukken* 59 (2006) nr. 5.

⁵¹ A. Altena, *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016, p. 44.

⁵² A. Kortleve, *De makers van Rotterdam #3: Jeanne van Heeswijk*, opgehaald van:

< <https://versbeton.nl/2013/03/de-makers-van-rotterdam-3-jeanne-van-heeswijk/> > (23 mei 2017).

⁵³ Jeannetworks, *Freehouse – West* < <http://www.jeannetworks.net/#/projects/freehouse-west/> > (23 mei 2017).

⁵⁴ J. Nijkamp, ‘Afrikaanderwijk Coöperatie: de kunst van het verbinden’, *Puntkomma* (2014) nr. 5, opgehaald van: < <http://www.puntkomma.org/afrikaanderwijk-cooperatie-de-kunst-van-het-verbinden/> > (23 mei 2017).

marktverkopers, lokale entrepreneurs, buurtbewoners, ontwerpers, en kunstenaars. ‘This in order for the market to become again a site of cultural production and a meeting place for the neighborhood.’⁵⁵ *De Markt van Morgen* en alle andere projecten die nu nog steeds ontwikkeld worden in de Afrikaanderwijk zijn bedoeld om de aanwezige kwaliteiten zichtbaar te maken.⁵⁶ In 2013 is er vanuit *Freehouse* de *Wijkcoöperatie Afrikaanderwijk* opgericht. Dit is een netwerkorganisatie voor bewoners, ondernemers, en organisaties. ‘De kracht van de Afrikaanderwijk zit echter in kleinschalig ondernemerschap, in kleinschalige, op talent gebaseerde ontwikkeling. Daarom is het volgens Jeanne van Heeswijk belangrijk de kleinschaligheid in de Afrikaanderwijk te versterken door allerlei kleine initiatieven met elkaar te verbinden.’⁵⁷ Dit verbinden van kleine initiatieven gebeurt dus via de wijkcoöperatie. Op deze manier staat de wijk sterker en heeft zij een grotere stem bij de stedelijke vernieuwingen.

2.2.2 Face Your World

Een ander project waarbij Jeanne van Heeswijk buurtbewoners wil laten participeren in hun wijk is *Face Your World*, voor het eerst uitgevoerd in 2002. Dit is een project dat jonge mensen stimuleert om een kritische mening te vormen over hun leefomgeving. Daarnaast wordt geprobeerd om de deelnemer te laten participeren aan en invloed uit te oefenen op het proces van de stedelijke vernieuwing. Als resultaat zouden de deelnemers een duidelijkere blik op hun wereld moeten krijgen.⁵⁸ Om dit te bereiken worden er educatieprogramma’s op maat aangeboden met daarin een aantal kernelementen die elke keer terugkomen: ‘Verkennen (het leren kennen van de buurt en diens gebruikers), Schetsen (het optekenen van ideeën en wensen voor verandering) en Overleg (overleg met anderen om tot een gezamenlijk idee over gebruik van de plek te komen) vormen hiervan de basis.’⁵⁹ Het project is op meerdere plekken uitgevoerd, waaronder Slotervaart in Amsterdam in 2005. Hier is het StedelijkLab Slotervaart opgericht, met als doel om bewoners te faciliteren om ‘zelf beeld te geven (zowel in vorm als programma) aan hun eigen leefomgeving.’⁶⁰ Dit wordt gedaan aan de hand van speciaal ontwikkelde software waarmee de deelnemers hun ideeën kunnen vormgeven in een

⁵⁵ Jeannetworks, *Freehouse – Radicalizing the local* http://www.jeanetworks.net/#/projects/freehouse_-_radicalizing_the_local/ > (23 mei 2017).

⁵⁶ Freehouse, *Stichting Freehouse* < http://www.freehouse.nl/#stichting_freehouse > (23 mei 2017).

⁵⁷ J. Nijkamp, ‘Afrikaanderwijk Coöperatie: de kunst van het verbinden’, *Puntkomma* (2014) nr. 5, opgehaald van: < <http://www.puntkomma.org/afrikaanderwijk-cooperatie-de-kunst-van-het-verbinden/> > (23 mei 2017).

⁵⁸ Face Your World < <http://www.faceyourworld.net/> > (13 mei 2017).

⁵⁹ Face Your World < <http://www.faceyourworld.net/> > (23 mei 2017).

⁶⁰ J. van Heeswijk, ‘Transformatieprocessen / inbreuk of kans voor betrokkenheid?’, in: L. Tummers (red.), *Over(al)tijd: de achtergronden. Stedebouw en veranderende tijdbestedingspatronen*, Delft 2007, p. 17.

driedimensionale representatie van hun eigen buurt. Zo kan men meteen het resultaat zien van hun ideeën.⁶¹ Het project dient niet alleen als een educatief middel, maar kan ook gebruikt worden als een praktijkmodel voor een stedenbouwkundigproject dat uitgaat van de betrokkenheid van de buurtbewoners.⁶² Het StedelijkLab Slotervaart heeft uiteindelijk een vervolg gekregen in de vorm van een tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. Hier konden bezoekers tijdens bijeenkomsten een bijdrage leveren aan het project, waardoor het een experiment werd waarin participatie, politieke besluitvorming en creatieve verbeelding samenkwamen.⁶³ Het project is afgesloten met de bouw van het Staalmanpark en de feestelijke opening ervan in 2011. Gedurende de hele bouwperiode is *Face Your World* betrokken geweest bij de realisatie, waardoor uiteindelijk het originele ontwerp zoals de jongeren bedacht hebben volledig is uitgevoerd.⁶⁴



Figuur 6 Gerealiseerde Staalmanpark

2.2.3 Welzijnswerk

Deze twee werken van Van Heeswijk onderbouwen het idee dat de grote ideologieën van het modernisme verleden tijd zijn, want zij richten zich op de behoeften van kleinere gemeenschappen. Cultuurfilosoof Pontzen geeft aan dat de hedendaagse kunst praktischer, kleiner en vooral menselijker is. De kunstenaar neemt nu de rol van welzijnswerker aan en streeft geen hoger doel of ideologie na. ‘Het streven is misschien nog steeds naar een betere wereld, in politiek of sociaal opzicht, maar het doel daarvan ligt niet langer bij de ‘massa’, maar bij het individu. Kunst hoeft de wereld niet te veranderen – daartoe is ze toch niet in staat – maar kan het leven wel veraangenamen.’⁶⁵ Deze opvatting is duidelijk terug te vinden in het werk van Van Heeswijk. Zij probeert de bewoners aan te zetten tot het verbeteren van hun eigen leefomgeving en zo een betere wereld te creëren voor zichzelf.

⁶¹ Face Your World < <http://www.faceyourworld.net/> > (23 mei 2017).

⁶² Face Your World, *Geschiedenis* < <http://www.faceyourworld.net/nl/about/geschiedenis/> > (23 mei 2017).

⁶³ Face Your World, *Vervolgtraject* < <http://www.faceyourworld.net/nl/about/vervolgtraject/> > (23 mei 2017).

⁶⁴ Face Your World, *Resultaat* <http://www.faceyourworld.net/nl/about/resultaat/> > (23 mei 2017).

⁶⁵ R. Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam 2000, pp. 70-71.

2.3 Nieuwe rol van de kunst

Deze manier van werken heeft echter wel veel kritiek gekregen. Kunstcriticus Hans den Hartog Jager zegt bijvoorbeeld dat geëngageerde kunstenaars nooit invloed hebben gehad en dat nu ook niet zullen hebben. Hun engagement staat namelijk in dienst van hun kunst en deze kunstenaars zijn zich niet bewust welke rol hun werk vervult in de maatschappij. Hij geeft aan dat kunst vernieuwend en onverwacht moet zijn, maar dat de geëngageerde kunst dat allang niet meer is. ‘Goede kunst zorgt voor vernieuwing, voor ontregeling en onvoorspelbaarheid, voor schoonheid, verrassing (...) eigenlijk zou geëngageerde kunst heel goed aan [die kenmerken] kunnen voldoen, alleen slaagt ze daar al jaren niet meer in.’⁶⁶ Volgens Den Hartog Jager is het engagement van deze kunstenaars niet meer dan een rituele dans en is het een integraal onderdeel geworden van de kunstproductie, subsidies en tentoonstellingen. De kunst zou dan ook eerst een nieuwe maatschappelijke rol moeten aannemen, voor ze de maatschappij een alternatief kan bieden.⁶⁷ Het is natuurlijk erg makkelijk om alle geëngageerde kunst over één kam te scheren, zoals Den Hartog Jager dat doet. De hedendaagse beeldende kunst neemt zoveel verschillende vormen aan dat het moeilijk is om alles op dezelfde manier te beoordelen. Dit geldt ook voor het werk van Van Heeswijk, niet in de laatste plaats omdat haar werk veel overeenkomt met welzijnswerk. Zij kan gezien worden als kunstenaar die de nieuwe plek in de samenleving al gevonden heeft. Volgens Pascal Gielen heeft de hedendaagse kunstenaar dan ook al deze nieuwe rol aangenomen. Men leeft volgens hem nu in een uiterst flexibele wereld, waarin beweging en verandering de boventoon voeren. Het is dan ook noodzakelijk dat de kunstenaar niet alleen bekritiseert, confronteert en choqueert, maar ook alternatieven kan aanreiken. ‘De kunstenaar dient zich dus ook deels ‘constructief’ op te stellen. Hij dient nieuwe werkelijke werelden te constitueren: reële, sociale, politieke en economische platforms in de stad van waaruit datzelfde urbane weefsel voortdurend kan worden geprikkeld.’⁶⁸ En dit is precies wat Jeanne van Heeswijk met haar kunst wil doen. Door de buurtbewoners te betrekken bij de stedelijke ontwikkeling, kunnen er nieuwe netwerken opgebouwd worden en is er mogelijkheid tot het bevorderen van de sociale cohesie binnen de wijk. De buurtbewoners worden geprikkeld om op te komen voor hun behoeften en wensen voor de wijk. Een groot knelpunt hierbij is echter wel dat deze uitkomst

⁶⁶ H. den Hartog Jager, ‘Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet’, in: A. Kok, *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, pp. 125-126.

⁶⁷ H. den Hartog Jager, ‘Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet’, in: A. Kok, *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, pp. 127-129.

⁶⁸ L. Stamps, e.a., *Nieuw babylon. Aan ons de vrijheid*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2016, pp. 60-61.

volkomen in de handen ligt van de participanten. Pas wanneer zij intrinsiek gemotiveerd zijn om de projecten van Van Heeswijk voort te zetten, zal deze kunst een invloed hebben op de buurt en de bewoners. Jeanne van Heeswijk positioneert zichzelf als tussenpersoon die bemiddelt tussen verschillende actoren. Wanneer het project volgens Van Heeswijk geslaagd is, zal zij zich terugtrekken uit deze functie. Het is dan van belang dat deze functie opgevuld wordt door iemand met dezelfde kwaliteiten, anders zal het opgebouwde netwerk al snel verwateren en is men weer terug bij af. Dit is bijvoorbeeld het geval bij het Staalmanpark in Amsterdam. Dit zou namelijk nog verder uitgebreid worden, maar het stadsdeelbestuur heeft hiervan afgezien en het openbaar groen is nu zelfs kleiner geworden.⁶⁹ Bij deze beslissing is er geen sprake geweest van inspraak of participatie van de buurtbewoners, wat juist centraal staat bij *Face Your World*.

2.4 Kunst als middel

Zoals men kan opmaken uit deze twee projecten zijn de werken van Jeanne van Heeswijk van lange duur en gaan ze uit van grote publieksbetrokkenheid. Dit staat in groot contrast met de werken van Constant, die niet meer waren dan een eenmalige actie van alleen de kunstenaar. De rol die Van Heeswijk aanneemt verschilt ook aanzienlijk met de instruerende rol van Constant. Van Heeswijk plaatst zich namelijk naast de bezoekers en maakt van zichzelf de verbindende factor tussen verschillende actoren. In plaats van alleen een voorbeeld te geven van een nieuwe en betere wereld, probeert Van Heeswijk van binnenuit de samenleving te verbeteren. In plaats van een grote ideologie aan te dragen, probeert Van Heeswijk de burgerparticipatie en de sociale cohesie te bevorderen in kleine delen van de samenleving. Door zich te richten op specifieke groepen kan ze veel gericht werken dan Constant die met een utopie de gehele samenleving wilde veranderen. Met haar geëngageerde kunst creëert Jeanne van Heeswijk kleine gemeenschappen, zoals in de Afrikaanderwijk. Haar kunst is succesvol als deze gemeenschappen uiteindelijk zelfsturend zijn en zelfstandig voortgezet worden. Of het project ook echt een langdurig effect heeft wordt echter niet gecontroleerd, waardoor de behaalde resultaten weer tenietgedaan worden. Op deze manier geeft Jeanne van Heeswijk met haar kunst het middel voor een verbeterde wereld en wordt het doel door de participanten bepaald, maar is het nog maar de vraag of de uitwerking ervan langdurige resultaten oplevert.

⁶⁹ AT5, *Omwonenden Staalmanpark gedupeerd door 'landroof'*, artikel opgehaald van website AT5 < http://www.at5.nl/artikelen/160638/omwonenden_staalmanpark_gedupeerd_door_landroof > (14 juni 2017).

3 Publieksparticipatie

Een groot verschil tussen het engagement van Constant en Jeanne van Heeswijk is de publieksparticipatie. In plaats van alleen de kunst te aanschouwen, zoals bij Constant, zijn de toeschouwers nu ook onderdeel van het kunstwerk of maken het kunstwerk zelfs. Maar wat is precies het belang van deze publieksparticipatie? Is het gewoon een leuke *gimmick*, of heeft het ook effect op de participant?

3.1 Van passief naar actief

Tijdens de jaren zestig en zeventig zijn kunstenaars steeds meer op zoek naar interactie met de toeschouwer.⁷⁰ Hierdoor verandert ook de rol van de toeschouwer. Deze is niet langer meer de passieve bezoeker, maar wordt nu gelijkwaardig aan de kunstenaar.⁷¹ Ook de hedendaagse kunstenaar voelt zich betrokken bij zijn publiek. Kunstenaars willen een gemeenschapsgevoel uitdragen, wat niet alleen gaat om samen zijn maar ook om samen zijn op een fijne manier.⁷² In zijn boek *Conversation Pieces* beschrijft kunsthistoricus Grant Kester deze verschuiving van de kunst. Volgens hem vervangt de interactie de kunstwerken die gebaseerd zijn op een conventionele manier van kunst maken, waarbij de kunstenaar expressieve inhoud aan een object geeft, die daar later door de toeschouwer weer uitgehaald kan worden. De nadruk van de interactieve werken ligt daarentegen juist op deze interactie en niet op de ervaring van de kunstenaar.⁷³ Deze kunstenaars maken hun kunst rondom de dialoog en verschillen daarmee volgens Kester met de conventionele kunstenaars: ‘They are “context providers” rather than “content providers.”’⁷⁴

3.1.1 Oude model

Deze verschuiving van inhoud naar context leidt tot een verschuiving van het model van de kunstpraktijk. Namelijk van het oude Verlichte model van de esthetiek naar een nieuw model van dialogische esthetiek. Deze modellen zijn gebaseerd op de modellen van kunstenaar Stephen Willats, die volgens Kester een van de eerste kunstenaars is die inspeelt op

⁷⁰ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 124.

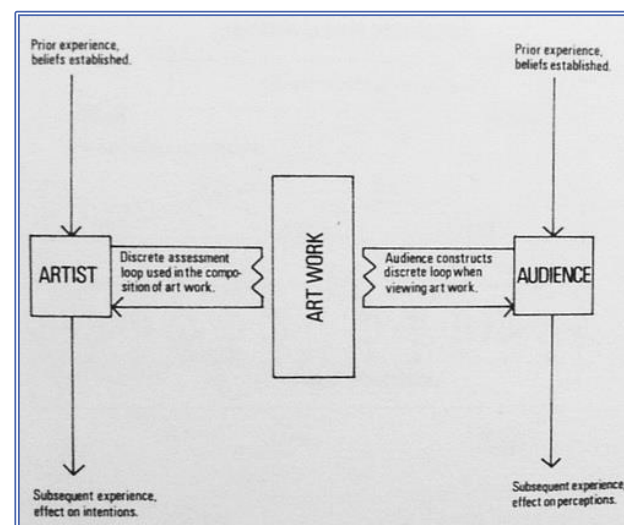
⁷¹ R. Pontzen, ‘Aan Tafel!’ In: *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, pp. 70-71.

⁷² R. Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam 2000, p. 66.

⁷³ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 10.

⁷⁴ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 1.

interactiviteit in de kunst. Het oude en conventionele model gaat uit van kunst als een object of product. Dit model heeft Willats geïllustreerd in de tekening *Conventional Relationship of an Artwork between Artist and Audience* uit omstreeks 1970 (figuur 7). Het proces om tot het object te komen is geïsoleerd van de toeschouwer en wordt gevormd door de vooronderstellingen van de kunstenaar over het toekomstige publiek. Deze vooronderstellingen worden echter nooit getoetst of bewezen. Op deze manier is er geen enkele manier waarop de reactie van de toeschouwer verwerkt kan worden in het kunstwerk.⁷⁵ Volgens Kester gaat de toeschouwer bij het oude model een dialoog aan door een individuele en lichamelijke ervaring van “mooi vinden.” Door middel van de esthetische perceptie die hieruit voortkomt, oftewel het kijken naar en verwerken van het kunstwerk, kan de toeschouwer zich beter staande houden in het sociale discours. ‘It is only after passing through, and being worked on by, the process of aesthetic perception that one’s capacity for discursive interaction is enhanced (one literally becomes more open-minded following an encounter with a work of art, and thus, a more competent participant in social discourse).’⁷⁶ De interactie met het kunstwerk is dus erg eenzijdig en statig. Daarnaast liggen de verhoudingen nogal scheef. Door de afgesloten manier van werken hebben de kunstenaar en het kunstwerk overmacht over de toeschouwer, die alleen de informatie tot zich kan nemen.



Figuur 7 Stephen Willats, *Conventional Relationship of an Artwork between Artist and Audience*, c. 1970

3.1.2 Nieuwe model

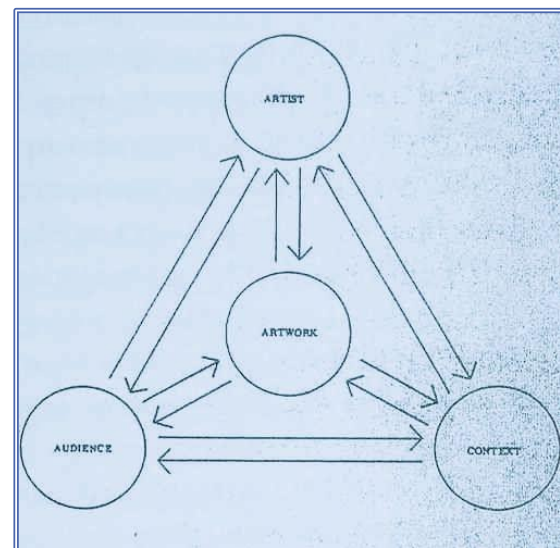
Bij het nieuwe model van dialogische esthetiek is het volgens Willats de bedoeling dat er een vorm van esthetische uitwisseling plaatsvindt waarin de vooronderstellingen van de kunstenaar bevestigd worden door de reactie van de toeschouwer. Dit gebeurt dan door een proces van samenwerking en feedback, waarbij de kunstenaar en zijn toeschouwers, die nu participanten zijn geworden, in staat worden gesteld om hun bewustzijn van de wereld door middel van dialoog aan te passen.⁷⁷ Willats illustreert dit model in de tekening *A Socially*

⁷⁵ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 92.

⁷⁶ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 112.

⁷⁷ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 92.

Interactive Model of Art Practice uit omstreeks 1970 (figuur 8). Kester voegt hier nog aan toe dat de subjectiviteit wordt gevormd door middel van discourse en door dialoog met anderen. ‘Discourse is not simply a tool to be used to communicate an a priori “content” with other already formed subjects, but it is itself intended to model subjectivity.’⁷⁸ Bij deze kunst is de interactie juist veranderlijk en wordt gevormd door de participanten, niet alleen door het kunstwerk. Om deze modellen kracht bij te zetten, haalt Kester de theorie van filosoof en socioloog Jürgen Habermas aan. Habermas geeft aan dat wanneer participanten deelnemen aan interactieve kunstwerken zij beter worden in het aangaan van discursieve ontmoetingen en besluitvormingsprocessen. Want wanneer men eigen ideeën probeert uit te leggen aan een ander, moet er zorgvuldig nagedacht worden over de verwoording en daarnaast moet men de reacties van de ander anticiperen en internaliseren. Dit leidt ertoe dat men zichzelf ziet vanuit het perspectief van een ander, waardoor men meer kritisch en zelfbewust wordt over eigen meningen. ‘This self-critical awareness can lead, in turn, to a capacity to see our views, and our identities, as contingent and subject to creative transformation.’⁷⁹ Door middel van interactieve kunstwerken krijgt men dus een bewuster zelfbeeld en gaat men meer open staan voor andere standpunten en ideeën. Ook Willats is het hiermee eens. Hij maakt in zijn kunst gebruik van samenwerking en interactie om de participanten te helpen zichzelf buiten hun situatie te plaatsen en zo kritisch te kunnen reflecteren op het netwerk van zichtbare en onzichtbare krachten die hun wereld vormen.⁸⁰ Door middel van deze interactie worden niet alleen de participanten maar ook de kunstenaar uitgedaagd om hun bestaande denkbeelden te delen en eventueel aan te passen. De kunstenaar doet bijvoorbeeld vanuit zijn creatieve achtergrond ontdekkingen over een gemeenschap en hun gewoontes, die de gemeenschap zelf niet meer doorheeft omdat het zo ingebakken in hun systeem zit. Dit proces werkt beide kanten op en op deze manier komen alle actoren uiteindelijk tot nieuwe perspectieven, denkbeelden en inzichten.⁸¹



Figuur 8 Stephen Willats, *A Socially Interactive Model of Art Practice*, c. 1970

⁷⁸ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 112.

⁷⁹ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 110.

⁸⁰ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 93.

⁸¹ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 95.

THE STUDY SHOWS THAT PARTICIPATION IN THE ARTS CAN

- 1 Increase people's confidence and sense of self-worth
- 2 Extend involvement in social activity
- 3 Give people influence over how they are seen by others
- 4 Stimulate interest and confidence in the arts
- 5 Provide a forum to explore personal rights and responsibilities
- 6 Contribute to the educational development of children
- 7 Encourage adults to take up education and training opportunities
- 8 Help build new skills and work experience
- 9 Contribute to people's employability
- 10 Help people take up or develop careers in the arts
- 11 Reduce isolation by helping people to make friends
- 12 Develop community networks and sociability
- 13 Promote tolerance and contribute to conflict resolution
- 14 Provide a forum for intercultural understanding and friendship
- 15 Help validate the contribution of a whole community
- 16 Promote intercultural contact and co-operation
- 17 Develop contact between the generations
- 18 Help offenders and victims address issues of crime
- 19 Provide a route to rehabilitation and integration for offenders
- 20 Build community organisational capacity
- 21 Encourage local self-reliance and project management
- 22 Help people extend control over their own lives
- 23 Be a means of gaining insight into political and social ideas
- 24 Facilitate effective public consultation and participation
- 25 Help involve local people in the regeneration process
- 26 Facilitate the development of partnership
- 27 Build support for community projects
- 28 Strengthen community co-operation and networking
- 29 Develop pride in local traditions and cultures
- 30 Help people feel a sense of belonging and involvement
- 31 Create community traditions in new towns or neighbourhoods
- 32 Involve residents in environmental improvements
- 33 Provide reasons for people to develop community activities
- 34 Improve perceptions of marginalised groups
- 35 Help transform the image of public bodies
- 36 Make people feel better about where they live
- 37 Help people develop their creativity
- 38 Erode the distinction between consumer and creator
- 39 Allow people to explore their values, meanings and dreams
- 40 Enrich the practice of professionals in the public and voluntary sectors
- 41 Transform the responsiveness of public service organisations
- 42 Encourage people to accept risk positively
- 43 Help community groups raise their vision beyond the immediate
- 44 Challenge conventional service delivery
- 45 Raise expectations about what is possible and desirable
- 46 Have a positive impact on how people feel
- 47 Be an effective means of health education
- 48 Contribute to a more relaxed atmosphere in health centres
- 49 Help improve the quality of life of people with poor health
- 50 Provide a unique and deep source of enjoyment

Figur 9 François Matarasso, *50 social impacts of participation in the arts*, 1997

3.2 Effecten onderzocht

Onderzoeker en kunstenaar François Matarasso heeft in 1997 onderzoek gedaan naar de effecten van participatie in de kunst. Hierbij heeft hij participanten geïnterviewd en gebruik gemaakt van een groot aantal casestudies. Uit de analyse van dit onderzoek heeft hij een lijst van vijftig resultaten opgesteld zoals te zien is in figuur 9. Een aantal resultaten ligt voor de hand, zoals het opdoen van nieuwe creatieve vaardigheden en het verbeteren van het sociale leven. Maar er is ook een aantal resultaten die laten zien dat participatie een ander positief effect kan hebben op de participant of op de gemeenschap. Zo hebben participanten meer zelfvertrouwen gekregen omdat zij een gevoel van succes en prestatie kregen door het kunstwerk. Opvallend hierbij is dat dit niet alleen bij individuele activiteiten is, maar ook gemeenschappelijke prestaties behalen hetzelfde resultaat. Dit komt onder andere omdat men zich gehoord voelt en ideeën serieus genomen worden. Deze participanten geven ook aan dat zij bij volgende projecten graag een grotere rol willen spelen, omdat zij nu een positief beeld hebben van hun capaciteiten.⁸² Veel van de ondervraagde volwassenen vinden een van de belangrijkste resultaten van de kunstprojecten dat zij hun stem hebben gevonden of de moed hebben gekregen om hun stem te laten horen. Volgens Matarasso komt dit voornamelijk voor bij community art-projecten, omdat daarbij sprake is van culturele democratie en actieve betrokkenheid van participanten wordt op alle niveaus van besluitvoering gestimuleerd.⁸³ Dat de participanten hun stem hebben gevonden en nu voor zichzelf op willen komen is van groot belang wanneer de kunst ingezet wordt voor lokale politieke zaken en besluitvoering. Uit het onderzoek is gebleken dat kunstprojecten die zich hierop richten erg emanciperend werken.⁸⁴ Participanten doen behalve creatieve ook andere nieuwe vaardigheden op, zoals zelfvertrouwen, spreken in het openbaar, omgaan met mensen, organiseren, administratie, en managen.⁸⁵ Deze vaardigheden zijn niet alleen binnen creatieve projecten nuttig, maar kunnen ook handig zijn in het bedrijfsleven. Participatie in de kunst kan er dus voor zorgen dat mensen een betere positie krijgen in de arbeidsmarkt. Deze nieuwe vaardigheden hebben verder als resultaat dat mensen zich eerder inzetten voor andere lokale projecten of lokaal activisme.⁸⁶ Dit betekent dat men zich meer inzet voor de eigen gemeenschap en zo wordt het gemeenschapsgevoel verbeterd en versterkt.

⁸² F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997, p. 15.

⁸³ F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997, pp. 17, 44.

⁸⁴ F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997, p. 42.

⁸⁵ F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997, p. 22.

⁸⁶ F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997, p. 39.

Een ander belangrijk resultaat van participatie in de kunst is volgens Matarasso leren risico te nemen. ‘Encouraging people to take risks may not seem to be the most useful impact the arts could claim, but risk is fundamental to the human condition, and learning to live with it is a prerequisite for growth and development.’⁸⁷ De participanten nemen in bijna alle onderzochte projecten wel een risico, niet lichamelijk of financieel maar risico geassocieerd met bijvoorbeeld identiteit, capaciteit, vaardigheid, en relaties. De participatie in de kunst kan er dus voor zorgen dat mensen kunnen groeien en ontwikkelen, wat essentieel is voor maatschappelijke verandering.

3.3 Een kanttekening en kritiek

Een probleem bij dit onderzoek en bij soortgelijke onderzoeken is wel dat de resultaten afhangen van het soort project, waardoor ze erg kunnen variëren. Niet alle participatie in de kunst is hetzelfde en niet alle projecten streven dezelfde doelen na. Zoals Kester ook aangeeft zijn er kunstprojecten die concrete interventies plegen, waarbij kritische zelfreflectie een minder grote rol speelt. Bij deze projecten wordt er minder uitgegaan van specifieke uitkomsten en ligt de nadruk vooral op het bereiken van bepaalde discrete, lokaal relevante veranderingen in een sociaal of cultureel systeem. Daarnaast zijn er ook projecten die juist meer gericht zijn op de participatie van een gemeenschap in een grotere politieke context.⁸⁸ Matarasso zelf geeft ook een kanttekening bij zijn onderzoek, namelijk dat participatie in de kunst niet vanzelf emanciperend werkt: ‘There is nothing automatically empowering about participating in the arts: it’s not what you do but the way you do it.’⁸⁹ Een ander kritiekpunt bij dit soort onderzoek is dat de negatieve effecten niet onderzocht worden. Dit geeft dus een vertekend beeld van de uiteindelijke resultaten. Een dergelijk onderzoek geeft de mogelijke positieve resultaten aan van participatie in de kunst, maar het is geen garantie dat dit bij alle projecten tot dezelfde resultaten zal leiden.

Behalve positieve reacties, wordt er ook vaak kritisch gereageerd op kunst die verandering teweeg willen brengen door middel van participatie. Socioloog Hans Dieleman geeft bijvoorbeeld aan dat veel kunstenaars bijna nooit buiten de wetten en regels van de gesloten kunstwereld treden. Hierdoor komt de positieve bijdrage die kunstenaars kunnen leveren bijna niet aan het licht. De oplossing schuilt er volgens hem in ‘een transdisciplinaire aanpak

⁸⁷ F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997, p. 59.

⁸⁸ G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004, p. 174.

⁸⁹ F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997, p. 37.

waarin kunst, wetenschap maar ook spiritualiteit samenkomen.⁹⁰ Ook Pontzen is kritisch over de geëngageerde kunstenaar die binnen de kunstwereld blijft. Hierdoor blijft de kunst binnen het elitaire kunstbegrip en wordt het als excuus gebruikt om te bepalen wat interessant is en wat niet. Pas wanneer kunstenaars buiten de kunstwereld zouden treden met hun kunst, zou de participatie van het publiek een echt effect hebben.⁹¹ Ook kunsthistoricus Domeniek Ruyters is het hiermee eens. De hedendaagse kunstenaars zijn niet werkelijk betrokken, want zij werken alleen voor het kunstpubliek. Pas zodra de kunstenaar afscheid kan nemen van de gesloten kunstwereld kan het engagement effectief zijn. ‘Engagement is nu eenmaal geen gewoon thema, geen stijlform of pose, het is een overtuiging.’⁹² Deze kritieken geven een nijpend probleem in de kunstwereld aan. Namelijk dat er een drempel is om deel te nemen aan de kunst. Pas wanneer deze drempel overwonnen kan worden, kan participatie ingezet worden om maatschappelijke verandering teweeg te brengen.

⁹⁰ R. van der Lint, ‘Hoe kunst de wereld (niet) redt’ In: *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, p. 121.

⁹¹ R. Pontzen, ‘Aan Tafel!’ In: *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, p. 71.

⁹² D. Ruyters, ‘Goed en Kwaad’, In: *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, p. 78.

3.4 Positief met een voorwaarde

Met de kritiek in het achterhoofd kan er wel gezegd worden dat participatie in de kunst mogelijk positieve effecten kan hebben en dus een meerwaarde voor maatschappelijke verandering is. In plaats van een passieve houding hebben toeschouwers én de kunstenaar nu een actieve rol in de kunst. Het oude model van de kunstpraktijk is alleen van invloed op de perceptie van de toeschouwer. Maar het nieuwe model zorgt ervoor dat er een dialoog ontstaat tussen de kunstenaar en de toeschouwer of participant. Door deze dialoog ontwikkelen beide partijen nieuwe inzichten die dan weer kunnen leiden tot gedragsverandering. Uit onderzoek blijkt dat de participant nieuwe vaardigheden kan leren zoals kritische zelfreflectie, zelfvertrouwen, spreken in het openbaar en organiseren. Daarnaast kunnen ze leren voor zichzelf op te komen, waardoor hun positie in de maatschappij verbetert. Het is echter lastig om specifieke resultaten te geven van de participatie in de kunst, omdat dit afhankelijk is van het soort project. Deze kunst creëert de mogelijkheid om van invloed te zijn op de participanten en hun positie of gedrag te veranderen. Een voorwaarde hiervoor is wel dat de kunstenaar buiten zijn vertrouwde wereld stapt en een doelgroep kiest die emancipatie ook echt nodig heeft. Het is daarbij van groot belang dat de kunst een lage drempel heeft, zodat iedereen kan participeren. Al met al kan, zoals Pontzen dat zegt, de kunstenaar de wereld misschien niet verbeteren met zijn kunst, maar hij kan het wel een stuk aangenamer maken voor een groep mensen.⁹³

⁹³ In paragraaf 2.2.3 wordt het volgende citaat van Pontzen aangehaald: ‘Kunst hoeft de wereld niet te veranderen – daartoe is ze toch niet in staat – maar kan het leven wel veraangenamen.’

Conclusie

Engagement is niet een nieuw fenomeen in de kunst, maar tegenwoordig lijkt het een vereiste te zijn voor een goed kunstwerk. Geëngageerde kunst heeft vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw onder andere de vorm aangenomen van community art en pretendeert maatschappelijke verandering te stimuleren. Maar is dit ook echt het geval? Of heeft deze kunst net zo weinig invloed als het oude engagement?

Het oude engagement heeft een laatste hoogtepunt in de jaren zestig en zeventig wanneer kunstenaars met hun kunst een nieuwe en betere wereld willen creëren. Dit doen zij op een individualistische manier, waarbij het individu zich moet afzetten tegen de mening van de meerderheid. Dit leidt tot grote kunstenaarsideologieën waarbij de kunstenaar zelf een instruerende rol speelt. Publieksparticipatie zou namelijk niet tot nieuwe inzichten leiden, de toeschouwers moeten vooral onderwezen worden om tot de nieuwe samenleving te komen. Dit oude engagement neemt bij Constant Nieuwenhuys de vorm aan van de utopie *New Babylon*, waarbij stedelijke vormgeving centraal staat. *New Babylon* zou de nieuwe leefomgeving zijn waar de mens, die zich ontwikkeld heeft tot *Homo Ludens*, leeft en die ook vormgeeft. Door middel van zijn kunst wil Constant het publiek onderwijzen en het proces dat leidde tot deze samenleving zo versnellen. Hoewel zijn ideeën over de samenleving van de toekomst aantrekkelijk zijn, is er tegenwoordig niet veel meer van terug te vinden. Dit komt omdat de ideologie die hij hiermee wil uitdragen bol staat van tegenstrijdigheden en over het algemeen veel te naïef is. Bij de manier waarop Constant zijn kunst presenteert is er ook geen sprake van publieksparticipatie. Volgens het oude model van Willats zorgt dit gebrek ervoor dat alleen de perceptie van de toeschouwer verandert. De toeschouwer van *New Babylon* vormt dus geen eigen ideeën en komt niet tot nieuwe inzichten, waardoor het engagement uiteindelijk weinig teweeg heeft gebracht. Zoals eerder genoemd geeft deze kunst alleen het doel voor een betere samenleving, maar niet de handvatten.

Bij het nieuwe engagement van Jeanne van Heeswijk staan publieksparticipatie en dialoog daarentegen centraal. Haar kunst valt onder de community art, een kunstvorm waarbij de kunstenaar met een doelgroep die normaal gesproken (bijna) niet met kunst in aanraking komt samenwerkt om zo een sociaal vraagstuk op te lossen. De kunst is hierbij een middel in plaats van een doel op zich. Bij deze kunst spreekt men niet meer van toeschouwers, maar van participanten. De kunst van Jeanne van Heeswijk komt erg overeen met het welzijnswerk omdat zij mensen in hun kracht wil zetten en zo hun leefomgeving wil verbeteren. Zij neemt een totaal andere rol aan dan Constant, namelijk die van een medemens. Van Heeswijk zet zichzelf naast de participant en gaat de samenwerking aan, in plaats van dat ze onderwijzer is. Haar streven komt onder andere tot uiting in de projecten *Freehouse* en *Face Your World*. Twee projecten waarbij een specifieke doelgroep wordt aangezet tot participatie en het vergroten van hun sociaal-culturele zelfbewustzijn. Door het opzetten van een stichting en het ontwikkelen van educatief materiaal worden de participanten aangezet om zelf hun leefomgeving te verbeteren. Dit leidt zelfs tot concrete resultaten zoals de verwezenlijking van een park gebaseerd op de behoeften van de buurtbewoners. Een groot verschil met het werk van Constant is dan ook dat het werk van Van Heeswijk geen utopie is. Haar projecten worden daadwerkelijk uitgevoerd, zijn van lange duur en kunnen uiteindelijk zelfsturend voortgezet worden. Deze projecten vallen onder het nieuwe model van Willats, dat uitgaat van een uitwisseling van denkbeelden tussen de kunstenaar en de participant, hierdoor ontwikkelen beide partijen nieuwe inzichten. De participanten vergaren niet alleen nieuwe denkbeelden, maar er wordt ook een omgeving gecreëerd waarin zij nieuwe vaardigheden kunnen ontwikkelen. Volgens Matarasso zijn dit bijvoorbeeld vaardigheden en eigenschappen zoals zelfverzekerdheid en voor zichzelf op durven komen. De participanten ontwikkelen deze vaardigheden en eigenschappen doordat zij zich gehoord voelen, serieus genomen worden en omdat zij meegenomen worden in alle niveaus van besluitvoering in de projecten. Deze leeromgeving is ook terug te vinden in *Freehouse* en *Face Your World* en het is dan ook waarschijnlijk dat de participanten deze resultaten ondervinden door de kunstprojecten. Wat de daadwerkelijke resultaten zijn van de participatie is niet te zeggen, omdat dat afhankelijk is van het soort project en de participanten zelf. Er kunnen echter wel een aantal voorwaarden gesteld worden om de mogelijkheid tot invloed op participanten te vergroten. De doelgroep moet zich bijvoorbeeld buiten de gesloten kunstwereld bevinden en ook behoefte hebben aan emancipatie.

De kunst van Jeanne van Heeswijk heeft als doel het gemeenschapsgevoel te bevorderen en de leefomgeving van participanten te verbeteren. Doordat zij hiervoor een omgeving creëert

waar participanten de mogelijkheid krijgen om nieuwe vaardigheden op te doen en tot nieuwe inzichten kunnen komen, kan deze kunst bijdragen aan de maatschappelijke verandering. De kunst van Jeanne van Heeswijk fungeert zo als middel om doelen zoals sociale cohesie, burgerparticipatie, gemeenschapsgevoel, en (economische) groei te behalen. Het uiteindelijke resultaat ligt echter wel grotendeels in de handen van de participanten. Daarnaast kan een gebrek aan nazorg na de afronding van het kunstproject ertoe leiden dat de behaalde resultaten teniet worden gedaan en men weer terugvalt in de beginsituatie. Hierdoor blijft het de vraag welke maatschappelijke verandering het werk van Van Heeswijk precies teweegbrengt.

Met haar kunst geeft Jeanne van Heeswijk een aantal handvatten en de participanten bepalen uiteindelijk zelf of ze die aanpakken of niet. Wanneer men er op deze manier naar kijkt, lijkt de utopische samenleving van Constant waarin de mens zelf zijn omgeving creëert toch nog een beetje werkelijkheid geworden.

Dit onderzoek heeft willen laten zien dat de kunst van Jeanne van Heeswijk daadwerkelijk een bijdrage kan leveren aan maatschappelijke verandering, toont de manier waarop dit mogelijk is en geeft aan hoe dit verschilt met het oude engagement van Constant. Het is echter lastig om aan te tonen wat de daadwerkelijke bijdrage van Van Heeswijk is, aangezien hiervoor een analyse gemaakt moet worden van de begin- en eindsituatie van de participanten. Als vervolgonderzoek raad ik aan om één project van Jeanne van Heeswijk vanaf het begin te volgen, waarbij de voortgang van de participanten regelmatig getoetst wordt en in een latere periode nog eens gekeken wordt naar het langdurige resultaat. Daarnaast is het ook interessant om de kunsthistorische context te onderzoeken en te kijken of het werk van Jeanne van Heeswijk niet beter onder welzijnswerk geschaard kan worden.

Literatuur

Altena, A., *Wat is community art? de sociale wending in de kunst*, Rotterdam 2016.

Bishop, C., 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents', *Artforum* (2006), nr. 2.

Boomgaard, J., 'Het podium van de betrokkenheid', in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, pp. 98-108.

Boomkens, R., 'engagement na de vooruitgang', in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, pp. 10-26.

Bruyne, P. de, 'From community art to communal art', in: P. de Bruyne & P. Gielen (red.), *Community Art. The politics of Trespassing*, z.pl. 2011, pp. 239-249.

Donker Duyvis, P., 'New Babylon: speelmodel voor een nieuwe maatschappij', in: W.A.L. Beeren (red.), *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60*, tent.cat. Rotterdam (Boymans-van Beuningen) 1979, pp. 167-175.

Hartog Jager, H. den, 'Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet' In: *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, pp. 125-129.

Heeswijk, J. van, 'Transformatieprocessen / inbreuk of kans voor betrokkenheid?', in: L. Tummers (red.), *Over(al)tijd: de achtergronden. Stedebouw en veranderende tijdbestedingspatronen*, Delft 2007, pp. 14-19.

Heynen, H., '“In elk schuifraam schuilt de belofte van een toekomststaat”. Over *architectuur transparantie en utopie*', in: M. de Keizer e.a. (red.), *Utopie. Utopisch denken, doen en bouwen in de twintigste eeuw*, Zutphen 2002 (Jaarboek Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 13), pp. 107-125.

Kaprow, A., 'Manifesto', in: A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1993, pp. 81-83.

Kaprow, A., 'The Artist as a Man of the World', in: A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1993, pp. 46-58.

Kester, G.H., *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2004.

Lint, R. van der, 'Hoe kunst de wereld (niet) redt' In: *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, pp. 118-123.

Matarasso, F., *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997.

Pontzen, R., 'Aan Tafel!' In: *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, pp. 67-72.

Pontzen, R., 'Kritisch-geëngageerde kunstenaars? Die bestaan niet!', in: E. Brinkman (red.), *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam 2004, pp. 125-127.

Pontzen, R., *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam 2000.

Princen, N. & Uitermark, J., "'ik geef beeld aan discussies" – Interview met Jeanne van Heeswijk', *TSS, Tijdschrift voor sociale vraagstukken* 59 (2006) nr. 5, pp. 20-25.

Ruyters, D., 'Goed en Kwaad', In: *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen. Over engagement, design en commercie 1989-2015*, Rotterdam 2014, p. 74-79.

Stamps, L., e.a., *Nieuw babylon. Aan ons de vrijheid*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2016.

Overige bronnen

AT5, *Omwonenden Staalmanpark gedupeerd door 'landroof'*, artikel opgehaald van website AT5

< http://www.at5.nl/artikelen/160638/omwonenden_staalmanpark_gedupeerd_door_landroof > (14 juni 2017).

Face Your World < <http://www.faceyourworld.net/> > (13 mei 2017).

Face Your World, *Geschiedenis* < <http://www.faceyourworld.net/nl/about/geschiedenis/> > (23 mei 2017).

Face Your World, *Resultaat* < <http://www.faceyourworld.net/nl/about/resultaat/> > (23 mei 2017).

Face Your World, *Vervolgtraject* < <http://www.faceyourworld.net/nl/about/vervolgtraject/> > (23 mei 2017).

Freehouse, *Stichting Freehouse* < http://www.freehouse.nl/#stichting_freehouse > (23 mei 2017).

Gemeentemuseum, *Constant – New Babylon* < <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/tentoonstellingen/constant-%E2%80%93-new-babylon> > (20 mei 2017).

Jeanneworks < <http://www.jeanneworks.net/#/jeanneworks/jeanneworks/> > (13 mei 2017).

Jeanneworks, *Freehouse – West* < http://www.jeanneworks.net/#/projects/freehouse_-_west/ > (23 mei 2017).

Jeanneworks, *Freehouse – Radicalizing the local* < http://www.jeanneworks.net/#/projects/freehouse_-_radicalizing_the_local/ > (23 mei 2017).

Kortleve, A., *De makers van Rotterdam #3: Jeanne van Heeswijk*, opgehaald van: < <https://versbeton.nl/2013/03/de-makers-van-rotterdam-3-jeanne-van-heeswijk/> > (23 mei 2017).

M. de Putter, *Jeanne van Heeswijk*, opgehaald van: < <http://www.depaviljoens.nl/page/2894/nl> > (13 mei 2017).

Nijkamp, J., 'Afrikaanderwijk Coöperatie: de kunst van het verbinden', *Puntkomma* (2014) nr. 5, opgehaald van: < <http://www.puntkomma.org/afrikaanderwijk-cooperatie-de-kunst-van-het-verbinden/> > (23 mei 2017).

Tate, *Modernism* < <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modernism> > (21 mei 2017).

Tate, *Socially engaged practice* < <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice> > (31 mei 2017).

Afbeeldingen

Figuur 1 Portret Constant, foto, fotograaf onbekend, opgehaald van *DenHaagFM* < <http://denhaagfm.nl/2015/01/23/gemeentemuseum-koopt-twee-unieke-kijkdozen-van-constant-nieuwenhuys/> >.

Figuur 2 Constant, *Grote gele sector*, 1967, metaal, perspex en hout, 38 x 131 x 155 cm, Gemeentemuseum Den Haag, opgehaald van *Gemeentemuseum* < <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/grote-gele-sector> >.

Figuur 3 Constant, *Terrain vague III*, 1973, olieverf op doek, 140 x 150 cm, privécollectie, opgehaald van *Stichtingconstant* < http://stichtingconstant.nl/work?title=terrain+vague&field_jaar_value=&field_location_value=&field_technique_tid=All&field_period2_tid=All >.

Figuur 4 Jan de Groen, *Jeanne van Heeswijk*, 2013, opgehaald van *Versbeton* < <https://versbeton.nl/2013/03/de-makers-van-rotterdam-3-jeanne-van-heeswijk/> >.

Figuur 5 Marcel van der Meijs, *De Markt van Morgen*, opgehaald van *Bottom-up-city*
< <http://www.bottom-up-city.com/freehouse/> >.

Figuur 6 Gerealiseerde Staalmanpark, 2012, opgehaald van *Faceyourworld*
< <http://www.faceyourworld.net/nl/about/resultaat/> >.

Figuur 7 Stephen Willats, *Conventional Relationship of an Artwork between Artist and Audience*, c. 1970, opgehaald van *Flickr*
< <https://www.flickr.com/photos/bilateral/131822780> > .

Figuur 8 Stephen Willats, *A Socially Interactive Model of Art Practice*, c. 1970,
opgehaald van *Benjaminharrismusings*
< <http://benjaminharrismusings.blogspot.nl/2013/05/willats-tripartite-model-of-dialogical.html> >.

Figuur 9 François Matarasso, *50 social impacts of participation in the arts*, in: F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud 1997, p. XI.

Samenvatting

De jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw worden gekenmerkt door een grote maatschappelijke betrokkenheid in de kunst. Kunstenaars zoals de Nederlandse Constant Nieuwenhuys (1920 – 2005) probeerden een nieuwe en betere wereld te creëren door grote ideologieën uit te dragen met hun kunst. Constant is ervan overtuigd dat hij met zijn project *New Babylon* (c. 1950 – 1975) de ontwikkeling naar een nieuwe wereld, waar de verbeterde mens oftewel de Homo Ludens centraal staat, zou versnellen. *New Babylon* is een utopische stad waar de bewoners bepalen hoe deze eruit komt te zien. Deze perfecte samenleving zonder machtsverhoudingen zit echter vol met tegenstrijdigheden en is dus altijd al gedoemd geweest om te mislukken. Tegenwoordig is er nog maar weinig te vinden van het oude engagement van Constant en zijn tijdsgenoten; het is alleen nog te bewonderen in musea. De grote ideologieën hebben vanaf de jaren negentig plaatsgemaakt voor de kleine verhalen. Dit nieuwe engagement krijgt veel nieuwe vormen, waaronder de community art. Deze kunstvorm kenmerkt zich door de samenwerking tussen kunstenaar en een doelgroep die normaal gesproken niet (veel) in aanraking komt met kunst en die vaak ontstaat vanuit een sociaal vraagstuk. Publieksparticipatie speelt hierbij een grote rol en er wordt gepoogd een nieuwe gemeenschap te creëren. In Nederland wordt de community art op de kaart gezet door Jeanne van Heeswijk (1965). Met de werken *Freehouse* (1999 – heden) en *Face Your World* (2002 – 2011) probeert zij participanten in hun kracht te zetten en ze te stimuleren om hun eigen leefomgeving te verbeteren. De projecten zijn geslaagd wanneer ze zelfstandig voort kunnen blijven bestaan. De kunst van Jeanne van Heeswijk dient als handvatten voor participanten om hun eigen doelen te bereiken. In tegenstelling tot de kunst van Constant, die alleen een doel aangeeft. Een groot verschil tussen de twee kunstenaars het gebruik van publieksparticipatie. Dit zorgt ervoor dat er een omgeving wordt gecreëerd waardoor de mogelijkheid kan ontstaan dat participanten nieuwe vaardigheden en inzichten kunnen opdoen. Op deze manier kan de kunst invloed hebben op maatschappelijke verandering. Hierbij is het wel van belang dat de doelgroep zich buiten de gesloten kunstwereld bevindt en behoefte heeft aan emancipatie. Deze leeromgeving is terug te vinden in het werk van Jeanne van Heeswijk. Bij haar werk is er gebrek aan nazorg en controle achteraf, waardoor het niet duidelijk is of haar kunst ook resultaten heeft van lange termijn. Daarnaast kan er niet gezegd worden wat precies het effect is van haar projecten op de participanten, omdat dat specifiek onderzoek vereist naar de deelnemers.