MEEDOEN IS EEN KUNST

Over het beoordelen van participatieve kunst

Anita Schuurman

6036023

Masterscriptie Universiteit Utrecht

Kunstgeschiedenis Moderne en Hedendaagse Kunst

Anja Novak

2017/2018

DANKWOORD

Deze masterscriptie is geschreven in het kader van de master Kunstgeschiedenis Moderne en Hedendaagse Kunst aan de Universiteit Utrecht. Dit onderzoek is het resultaat van een half jaar lang alle weekenden en vrije dagen naast stage hard werken.

In de eerste plaats wil ik mijn begeleider Anja Novak bedanken voor alle hulp, begeleiding, feedback, en vooral haar motiverende optimisme en steun in de afgelopen maanden. Niet alleen bij deze scriptie, maar ook bij de stage. Mijn dank gaat ook uit naar Jeanne van Heeswijk, die zo vriendelijk was mijn vragen te beantwoorden ondanks dat ik haar daarmee overvallen heb. Verder wil ik mijn collega's op stage bedanken voor alle bemoedigende woorden. En in het bijzonder wil ik Justin bedanken, die mij in deze stressvolle tijd toch heeft kunnen uitstaan, heeft gezorgd dat ik ook een beetje kan ontspannen en vooral gediend heeft als luisterend oor.

Het was een lange weg en het leek onmogelijk, maar het is toch gelukt.

Anita Schuurman

Utrecht, 27-06-2018

SAMENVATTING

Vanaf de jaren negentig is er een nieuwe kunstpraktijk ontstaan, waarbij de ontmoetingen tussen mensen centraal staat en die een opleving van het maatschappelijke engagement inluidt. Deze maatschappelijke geëngageerde participatieve kunst kenmerkt zich door de nadruk op het proces en het ontbreken van een kunstobject. Door de jaren heen hebben verschillende theoretici zich beziggehouden met de theorievorming van deze kunst. De kunstbeschouwing die tot en met de jaren negentig gehanteerd wordt is niet meer van toepassing, omdat het kunstobject daarbij centraal staat. Maar welke benaderingen zijn er sindsdien opgekomen?

Uit het discours van deze kunst zijn drie verschillende benaderingen af te leiden. Namelijk de relationele esthetiek van curator Nicolas Bourriaud, de esthetische benadering van kunsthistorica Claire Bishop, en de sociaalpolitieke benadering van filosofen Jacques Rancière en Chantal Mouffe. Deze drie benaderingen zoeken allen op andere plekken de waarde van de kunst. Bourriaud richt zich voornamelijk op de sociale relaties die ontstaan, Bishop probeert de esthetiek te vinden, en Rancière en Mouffe proberen een meer alomvattende benadering te formuleren. In dit onderzoek worden deze drie benaderingen met elkaar vergeleken en worden er kritische kanttekeningen gemaakt. Vervolgens wordt er gekeken hoe deze benaderingen zich verhouden tot de kunstpraktijk van Jeanne van Heeswijk.

Jeanne van Heeswijk is een toonaangevende Nederlandse kunstenaar op het gebied van de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst. Haar praktijk richt zich op de rol van de kunst en kunstenaar binnen de samenleving. Met haar kunstprojecten probeert zij deelnemers medezeggenschap te geven over hun dagelijkse omgeving en toekomst. Aan de hand van de drie genoemde benaderingen wordt er gekeken naar de waarde van deze kunst en of haar projecten geslaagd zijn. Al snel wordt duidelijk dat er bij een kunst die zoveel uiteenlopende vormen aanneemt, er per project gekeken moet worden naar hoe het beoordeelt moet worden en waar de waarde ligt.

INHOUDSOPGAVE

DANKWOORD 1

SAMENVATTING 2

INLEIDING 5

KUNST ZONDER KUNST 8

De kunst van participatie 8

Context is kunst 11

Een kunst met vele namen 11

Artistieke waarde 13

I

EEN NIEUWE THEORIE 15

De vorm van een vormloze kunst 15

Vanuit een ander optiek 19

Antagonisme als basis van een samenleving 23

Het spel met machtsverhoudingen 25

Politiek en esthetiek 29

Kunst tussen autonomie en heteronomie 32

Drie verschillende benaderingen 34

II

EEN NIEUWE PRAKTIJK 37

Jeanne van Heeswijk 37

De verbeelding als collectieve actie 40

Verschillende rollen 41

Model voor analyse 43

De Strip – Westwijk, Vlaardingen, 23.05.2002 – 23.05.2004 45

Ideeën en concepten 46

Tussenruimte in sociale werkelijkheid 48

Herverdeling van rollen 49

Face Your World, StedelijkLab Slotervaart, Amsterdam, 01.2005 – 07.2005 50

Emancipatie via beelden 52

Radicale participatie 54

Ontmoetingsplaats 55

Een praktijkanalyse 55

CONCLUSIE 60

LITERATUUR 63

Overige bronnen 66

AFBEELDINGENLIJST 67

BIJLAGE PLAGIAATVERKLARING 68

INLEIDING

De jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw kenmerken zich door een toenemende geëngageerde rol van kunst in de samenleving. Kunst wordt steeds meer gezien als middel om kritiek te leveren op sociale en politieke kwesties. In deze tijd vertrekt de kunst uit de instituten en gaat de straat op. Kunstenaars streven naar een nieuwe en betere wereld en de kunst zou dé manier zijn om dit te bereiken. Maar na een aantal jaren van tumult is dit optimisme en idealisme steeds verder afgezwakt en op de achtergrond verdwenen. Toch lijkt het engagement rond de eeuwwisseling weer grond te winnen. De jaren negentig worden getypeerd door snelle en verwarrende ontwikkelingen op meerdere vakgebieden, waaronder de kunst. Wie in deze tijd wordt uitgenodigd om een gratis bord Pad Thai te komen eten, zou zichzelf zomaar kunnen vinden te midden van een kunstwerk.[1] Naast een verbreed kunstbegrip krijgt het publiek dus ook een nieuwe rol. In plaats van een contemplatieve houding wordt er verwacht dat bezoekers een actieve bijdrage leveren aan het kunstwerk, zij worden coauteur van de kunst. De participatie in de kunst zou de samenleving kunnen redden van het doorgeschoten kapitalisme en zijn kwalijke maatschappelijke gevolgen, of zoals kunsthistorica Claire Bishop het zegt: 'It re-humanizes a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalist production.'[2] De artistieke praktijk moet een kunst van actie zijn, die betrekking heeft op de maatschappelijke realiteit en die de sociale band tussen bewoners moet versterken.

Deze kunst krijgt meerdere namen, zoals *ontmoetingskunst, relationele esthetiek* of *new genre public art.* Maar de basis bevindt zich altijd op het gebied van gemeenschappen, samenwerking en sociale interactie. Een toonaangevende kunstenaar op dit gebied in Nederland is Jeanne van Heeswijk. Van Heeswijk (1965) wil met haar artistieke praktijk verschillende disciplines samenbrengen om door middel van de verbeelding mensen medezeggenschap te geven over het vormgeven van hun omgeving en toekomst. Twee bekende werken van haar die deze thematiek duidelijk naar voren brengen zijn *De Strip* (2002-2004) en *Face Your World. StedelijkLab Slotervaart* (2005). In haar werk neemt Van Heeswijk verschillende rollen aan, wat volgens kunsthistorica Ina Boiten zorgt voor een opening naar andere disciplines dan de erkende kunstdomeinen. 'Haar diverse rollen dienen ertoe de verzuiling in de kunstwereld als gevolg van een steeds fijnmaziger specialisatie te overbruggen, in het bijzonder ook het spanningsveld tussen kunstinstituten en het werken in de openbare ruimte.'[3] Opvallend aan deze kunst is dat

[1] Rirkrit Tiravanija, *Pad Thai* (1990). Paula Allen Gallery, New York.
[2] Bishop, *Participation and Spectacle*, 1.
[3] Boiten, *Publieke Kunst*, 151-152.

er niet langer een fysiek eindproduct gemaakt hoeft te worden. Het proces heeft het product van de troon gestoten.

Met deze nieuwe kunstpraktijk ontstaat ook de vraag naar nieuwe theorieën op het gebied van de kunstbeschouwing en -geschiedenis. Bovendien gaat de kunst nu zo ver op in het alledaagse leven, dat beoordelen moeilijk wordt. De esthetiek is moeilijk te vinden en esthetische waardeoordelen worden steeds vaker vervangen door politieke, morele, en ethische oordelen.[4] Maar wordt er hierdoor niet voorbijgegaan aan de artistieke waarde van de kunstprojecten? Iemand die als een van de eersten zich waagde aan het theoretiseren van deze nieuwe kunst is curator Nicolas Bourriaud. In zijn boek *Relational Aesthetics* (2002) probeert hij nieuwe criteria aan te dragen voor het beoordelen van de nieuwe kunstvorm. Deze publicatie heeft veel stof doen opwaaien en geleid tot tal van andere theorieën over deze kunst. Behalve het beoordelen zijn andere aspecten van de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst ook al langer onderwerp van gesprek. Kunstcritica Lucy Lippard heeft bijvoorbeeld geschreven over het verdwijnen van het kunstobject in *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1997). Daarnaast is er veel geschreven over het publieke domein waarin deze kunst gesitueerd is. Bijvoorbeeld door kunstenaar Suzanne Lacy, die als eerste met de term *new genre public art* kwam in het boek *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1996). Of door kunsthistoricus Jeroen Boomgaard, die meerdere publicaties heeft uitgebracht over kunst in het publieke domein. Bij deze kunstvorm is er ook veel aandacht besteed aan de sociale relaties en ontmoetingen. Kunsthistoricus Grant Kester bespreekt in zijn boek *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004) welke rol de dialoog in deze kunst speelt en hoe deze kunst begrepen kan worden. En niet te vergeten, Bourriauds grootste critica Claire Bishop heeft ook een duit in het zakje gedaan als het gaat om theorievorming over deze kunst, bijvoorbeeld in het bekende *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012).

Kortom, er zijn al veel theorieën geschreven over de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst. Uit al deze theorieën komt echter telkens een probleem boven drijven: de beoordeling van de kunst. Er lijkt geen consensus te bestaan over waar de waarde van deze kunst ligt en hoe het beoordeeld moet worden. Toch is dit een belangrijk onderdeel van de kunstgeschiedenis en – kritiek. Op deze manier kan de kunst zich namelijk onderscheiden van

[4] Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” 77.

andere disciplines en de beoordeling is medebepalend voor de vorming van een kunstcanon. Daarom zal er in dit onderzoek antwoord gezocht worden op de volgende vraag:

Op welke manier kan maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst beoordeeld worden?

Aan de hand van kwalitatief literatuuronderzoek van een aantal van de al genoemde en aanvullende auteurs wordt er een kritische analyse gemaakt van de verschillende invalshoeken met betrekking tot deze kunst. Vervolgens worden twee casestudies gebruikt om aan te tonen hoe deze kunst zich manifesteert. Met behulp van de verschillende benaderingen en het analysemodel van Eva Fotiadi zal duidelijk worden waar de kwaliteiten van deze kunst liggen. Om het kader van de analyse in te perken is er gekozen voor een Nederlandse kunstenaar. Op het gebied van participatieve kunst is Jeanne van Heeswijk een van de meest toonaangevende kunstenaars. Haar werk wordt geconfronteerd met verschillende theoretische posities om te bekijken hoe kritische theorie en artistieke praktijk zich tot elkaar verhouden. Er is gekozen voor deze methode omdat theorieën vaak niet overeenkomen met de praktijk of niet zonder meer toepasbaar zijn in de praktijk. Door de theorie naast de praktijk te leggen wordt er niet alleen gekeken naar de vorm die deze kunst aan kan nemen, maar ook of de theorieën wel toereikend zijn bij de beoordeling ervan. Een kanttekening bij deze methode is dat de analyse van de kunstpraktijk gebaseerd is op de literatuur en informatie die beschikbaar is over de kunstprojecten. De kunst is dus niet uit eerste hand ervaren, terwijl dit juist van groot belang is bij participatieve projecten. Helaas was het in de periode waarin deze scriptie moest worden geschreven niet mogelijk om deel te nemen aan een project van Jeanne van Heeswijk.

In het eerste hoofdstuk wordt deze nieuwe kunstvorm beschreven en verhelderd. Hier wordt ingegaan op het ontstaan ervan, welke definities er zijn, en welke vorm het aanneemt. Hierna wordt het onderzoek opgedeeld in twee delen, het theoretische deel en het praktische deel. In het theoretische deel wordt onderzocht welke verschillende benaderingen er zijn met betrekking tot de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst en worden deze kritisch geanalyseerd. Deze analyse leidt tot een drietal benaderingen die van toepassing zouden kunnen zijn bij het beoordelen van deze kunst. In het tweede deel wordt de artistieke praktijk van Jeanne van Heeswijk bestudeerd en worden twee van haar projecten diepgaand geanalyseerd. Dit leidt uiteindelijk tot de conclusie waarin de hoofdvraag wordt beantwoord, gereflecteerd wordt op de methode en een suggestie wordt gedaan voor verder onderzoek.

KUNST ZONDER KUNST

Om te onderzoeken hoe maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst beoordeeld kan worden, zal er eerst gekeken moeten worden naar wat deze kunstvorm precies inhoudt. Want welke vorm neemt een kunstwerk aan, wanneer het maken van een kunstobject niet aan de orde is? Wat is kunst zonder kunstobject? Na een korte schets van de geschiedenis van deze kunstvorm, zal er ingegaan worden op de belangrijkste aspecten van dit soort werk.

Vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw is er een nieuwe interesse voor sociaal engagement in de kunst opgekomen. Kunstenaars, kunstinstellingen en beleidsmakers gaan zich steeds meer bezighouden met kunst die in directe verbinding staat met het publiek.[5] Participatie en interactie worden steeds belangrijker. Kenmerkend aan deze ontwikkeling is dat de kunstwerken vanaf de jaren negentig worden beschreven als 'projecten', die zich afzetten van eerdere kunstuitingen. Kunsthistoricus Grant Kester merkt op dat deze interactieve projecten de conventionele, statische stijl van kunst vervangen en de nadruk leggen op de interactie in plaats van het kunstobject. '[The interactive projects] replace the conventional, "banking" style of art – in which the artist deposits an expressive content into a physical object, to be withdrawn later by the viewer – with the process of dialogue and collaboration.'[6] Kunsthistorica Claire Bishop geeft aan dat vanaf 1993 er een nieuw type van tentoonstellingen en kunst ontstaan, die gemaakt zijn voor een specifieke plaats. In tegenstelling tot eerdere voorbeelden van deze plaatsgebonden kunst ziet dit nieuwe type de omgeving als een sociaal fenomeen. Hierdoor verandert deze kunst van een op maat gemaakt formeel arrangement, naar een project waarbij de kunstenaar ingebed is in het sociale veld.[7] De interactie van het kunstwerk met de omgeving verandert en daarmee ook de manier van participeren van het publiek.

De kunst van participatie

Participatie in de kunst is al vanaf de jaren zestig van de twintigste eeuw in opmars, maar vanaf de jaren negentig krijgt het een nieuwe vorm. Om dit verschil duidelijk te maken onderscheidt kunsthistorica Ina Boiten participatie van mobilisatie. Bij participatie is er sprake van een uitwisseling tussen de kunstenaar en het publiek, waarbij de inbreng van het publiek in dienst staat van het kunstwerk zoals de kunstenaar dat bedacht heeft. Denk bijvoorbeeld aan de conceptuele kunst die opkomt in de jaren zestig. Het publiek speelt een grotere rol, maar het kunstwerk blijft hier centraal staan. Vanaf de jaren negentig gaat participatie over in

[5] Fotiadi, *The Game of Participation*, 11.
[6] Kester, *Conversation Pieces*, 10.
[7] Bishop, *Artificial Hells*, 195.

mobilisatie, waarbij het publiek gestimuleerd wordt om actief deel te nemen. ‘Mobilisatie is het letterlijk in beweging brengen van mensen, zodat zij actief gaan deelnemen aan het door de kunstenaar aangezwengelde proces. (…) Mobilisatie kan worden opgevat als eenrichtingsverkeer van de kunstenaar naar het publiek, dat vervolgens met de inbreng van de kunstenaar naar eigen goeddunken aan de slag kan. (…) Of er in dat proces een materieel kunstwerk tot stand komt, is van secundair belang.’[8] De kunstenaar neemt de rol aan van katalysator; hij/zij biedt een idee aan het publiek aan en het publiek gaat hier vervolgens mee aan de slag. De kunstenaar stimuleert het publiek, dat door een bewuste beleving een nieuwe perceptie van de eigen omgeving opdoet. Boiten ziet dit als eenrichtingsverkeer omdat het mobiliseren van het publiek met als resultaat een veranderde perceptie volgens haar het eigenlijke kunstwerk werk is. Boiten suggereert met de term ‘eenrichtingsverkeer’ dat er geen wisselwerking plaatsvindt tussen de kunstenaar en het publiek. Dit is echter een foutieve benaming voor het proces dat teweeg wordt gebracht met deze kunst. Het is juist dat de kunstenaar een project aanzwengelt, maar in tegenstelling tot wat Boiten insinueert blijft hij/zij vervolgens wel betrokken bij de uitkomst ervan. Dit is ook terug te zien in het kunstproject dat Boiten aanhaalt als een voorbeeld van mobilisatie. Boiten beschrijft het werk *-b-l-i-k-o-p-e-n-e-r-* (1999) van Wapke Feenstra waarmee de kunstenaar het gesprek over kunst in Dordrecht op gang wil brengen. Of zoals op de website van Feenstra vermeld wordt: ‘The whole of -b-l-i-k-o-p-e-n-e-r- was an arrangement of different approaches questioning the perception and the public art of this historical town.’[9] Dit heeft Feenstra gedaan door verschillende kunstenaars deel te laten nemen, wat resulteerde in etentjes met specifieke groepen bewoners, een huiskamer rond het beeld van Ary Scheffer (een bekend beeld in Dordrecht), een tentoonstelling in het Dordrechts Museum, en een website waar verhalen van bewoners verzameld zijn. Al deze aspecten vergen deelname van het publiek. Er is tijdens dit project ook wel degelijk een wisselwerking geweest tussen kunstenaars en deelnemers. Zo heeft bijvoorbeeld de kunstenaar die de etentjes georganiseerd heeft gereageerd op de uitspraken die gedaan werden door de deelnemers tijdens het eten. En bovendien heeft Feenstra de verhalen van de bewoners die zij opgehaald heeft tijdens deze evenementen verzameld op een website. De kunstenaars hebben zelf ook deelgenomen aan het project. De term eenrichtingsverkeer is dus niet op zijn plaats bij een kunstvorm die zo afhankelijk is van interactie tussen alle betrokkenen. Dit is tevens terug te lezen in de samenvatting van het kunstproject door Boiten: ‘Dit project is te omschrijven als een in de ruime van de stad (inclusief het virtuele Dordrecht) en in de tijd afgelegd parcours:

[8] Boiten, *Publieke Kunst*, 42-43.
[9] ‘-b-l-i-k-o-p-e-n-e-r’. Website Wapke Feenstra – archive.

een lange oriëntatieperiode, de daadwerkelijke uitvoering in de zomer van 1999 en de voortzetting ervan met de verhalenwebsite.'[10] Deze laatste fase, de voortzetting, impliceert een interactie tussen kunstenaar en deelnemers.

De rol van het publiek is dus van groter belang dan Boiten pretendeert. Claire Bishop ziet dat ook en noemt dit een publiek dat aangemoedigd wordt om coauteur te zijn van het kunstwerk, in plaats van een publiek dat slechts geniet van het onderworpen worden aan een vreemde ervaring, wat voorheen het geval was.[11] Het kunstobject staat bij dit soort kunst, zoals Boiten inderdaad zegt, niet meer centraal. In plaats daarvan ligt de nadruk op het co-auteurschap en de collectieve handeling van het publiek en de kunstenaar. In plaats van een eenrichtingsverkeer is er juist sprake van uitwisseling tussen alle betrokkenen. Deze deelname van het publiek is dus niet te reduceren tot mobilisatie zoals Boiten dat bedoelt, maar het is wel een andere vorm van participatie dan in de jaren zestig.

Naast deze nieuwe rol ontstaan er bij deze kunst ook verschillende soorten publiek. Kunsthistorica Maaike Lauwaert gebruikt de theorieën van filosoof Jacques Rancière om uit te leggen hoe dit nieuwe publiek tot stand komt. Lauwaert stelt dat volgens Rancière de kunst zorgt voor een nieuw soort gemeenschappelijkheid door een gezamenlijke ervaring te creëren voor verschillende mensen. 'Commonality is created in and through art experiences that take us out of the everyday, that tear holes in the fabric of the ordinary, whether we experience these art works as a group or individually.'[12] Door deze nieuwe ervaring worden groepen samengebracht en ontstaat er een gemeenschappelijk zintuiglijk domein. In het geval van maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst is er bovendien sprake van twee soorten publiek. Aan de ene kant zijn er de deelnemers en aan de andere kant de toeschouwers. Er zullen namelijk altijd mensen zijn die niet meedoen met een kunstproject. Door deze verschillende soorten publiek, kan de kunst op hele verschillende manieren ervaren worden en dus ook vanuit verschillende optieken beoordeeld worden.

Niet alleen de rol van het publiek ondergaat een verandering, ook de rol van kunst zelf verandert. Kunstwerken hebben vanaf nu niet alleen een esthetische functie, maar ze moeten ook daadwerkelijk zorgen voor verandering in de realiteit. Volgens BAVO, een samenwerking van Nederlandse architecten en filosofen, is deze nieuwe geëngageerde kunst niet meer gericht op betekenis of vorm, maar gaat het 'over wat het werk 'doet', bewerkstelligt, teweegbrengt in

[10] Boiten, *Publieke Kunst*, 62.
[11] Bishop, *Artificial Hells*, 277.
[12] Lauwaert, "High Expectations, Higher Thresholds," 20.

de sociale context waarin het zich beweegt. Centraal staat hoe een bepaalde kunstactie een 'verschil maakt'.'[13] Het is hierbij van belang dat een werk op maat gemaakt wordt voor een specifieke plek en aansluit bij een specifiek publiek.

Context is kunst

Kunstenaars gaan zich steeds meer richten op de sociale relaties tussen mensen en hoe deze ontstaan. Kunsthistoricus Grant Kester merkt op dat voor kunstenaars die zich bezighouden met deze kunstvorm het stimuleren van ontmoetingen van groter belang is dan het uiteindelijke kunstwerk. 'For these artists the complex process necessary to bring the [art] into existence was itself a creative act, a "concrete intervention" in which the traditional art materials of marble, canvas or pigment were replaced by "sociopolitical relationships."[14] De bekende materialen raken steeds meer op de achtergrond als medium en daarvoor in de plaats komt de participant; het publiek is het medium. Kester noemt deze kunstenaars niet makers van content ('content providers') maar makers van context ('context providers').[15] Oftewel, het draait niet om een eindproduct, maar om een omgeving die gecreëerd wordt door een kunstenaar en de reacties die daaruit volgen. De dialoog die binnen deze kunst ontstaat kan ingezet worden in een overkoepelende politieke context. Bij dit soort projecten dient de dialogische interactie, volgens Kester, als basis voor meningsuiting en keuzevrijheid die nodig zijn om deel te nemen aan sociale kwesties waar actoren zoals overheidsinstellingen, bedrijven, en vakbonden bij betrokken zijn.[16] In andere woorden, kunstenaars sporen het publiek aan om een mening te vormen over de problematiek waar beleidsmakers zich mee bezighouden. Door middel van deze nieuwe participatieve kunst zetten kunstenaars zich in voor sociale vraagstukken en krijgen daardoor steeds meer overeenkomsten met activisten.

Een kunst met vele namen

Aangezien deze maatschappelijk geëngageerde kunst niet meer gericht is op de vorm, is er ook geen vast format voor hoe deze kunst eruitziet. Er wordt daarom van verschillende definities en namen uitgegaan. Dit heeft ook te maken met dat er lange tijd geen algemene taal was om deze sociale kunst te beschrijven. Hierdoor wordt deze kunstvorm lange tijd geschaard onder de community art of activisme, maar deze namen dekken de lading niet.[17] Kunsthistorica Eva Fotiadi definieert deze kunst als 'practices of public art in which artists involve in the art making

[13] BAVO, "Hoeveel politiek kan de kunst verdragen?," 109.
[14] Kester, *Conversation Pieces*, 3.
[15] Kester, *Conversation Pieces*, 1.
[16] Kester, *Conversation Pieces*, 174.
[17] Bishop, *Artificial Hells*, 202.

process groups of people directly related to the social or political issues addressed within the projects.'[18] Kunstcritica Lucy Lippard spreekt van een publieke kunst, die zij definieert als 'accessible art of any species that cares about, challenges, involves, and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment.'[19] Curator Nicolas Bourriaud noemt deze kunst 'Relational Art: A set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.'[20]

Hoewel er dus verschillende namen zijn voor deze participatieve en maatschappelijk geëngageerde kunst, komen de definities wel grotendeels met elkaar overeen. Het is een kunstvorm die zich bevindt in het publieke domein en waar het deelnemende publiek altijd een centrale rol speelt. De kunst is gericht op de sociale relaties die binnen het werk ontstaan en speelt zich vaak af op het gebied van politieke en sociale kwesties. Daarnaast hoeft het geen fysiek object als uitkomst te hebben. Volgens Grant Kester heeft al deze kunst ook als gemeenschappelijk kenmerk dat het zich richt op de creatieve toepassing van de dialoog en uitwisseling. In deze kunst worden gesprekken namelijk een integraal deel van het kunstwerk, in plaats van dat een gesprek pas plaatsvindt na het zien van het kunstwerk als eindproduct.[21] Claire Bishop voegt daaraan toe dat al deze kunst een geloof in creatieve samenwerking en het delen van ideeën uitdraagt. De kunstpraktijk is minder gericht op esthetiek en meer op samenwerkingsactiviteiten. 'Although the objectives and output of these various artists and groups vary enormously, all are linked by a belief in the empowering creativity of collective action and shared ideas.'[22] Volgens Claire Bishop kenmerkt deze kunst zich door een open einde, interactiviteit, een weerstand tegen geslotenheid, lijkt het vaak een 'work-in-progress' in plaats van een voltooid eindproduct, en zijn zowel de interpretatie als ook het kunstwerk zelf open voor veranderlijkheid.[23] Bishop noemt deze kenmerken cruciaal voor kunst na 1989.[24] Daarnaast merkt zij op dat de hedendaagse participatieve kunst vaak datgene dat onzichtbaar is op waarde schat, denk bijvoorbeeld aan groepsdynamiek, sociale situaties, een verandering van energie of een verhoogd bewustzijn. Als gevolg daarvan is deze kunst afhankelijk van ervaringen uit de eerste hand, die het liefst van langere duur zijn.[25]

---

[18] Fotiadi, *The Game of Participation,* 12.
[19] Lippard, *Lure of the local,* 264.
[20] Bourriaud, *Relational Aesthetics,* 113.
[21] Kester, *Conversation Pieces,* 8.
[22] Bishop, "The Social Turn," 60.
[23] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 52.
[24] Bishop, *Artificial Hells,* 193-194.
[25] Bishop, *Artificial Hells,* 6.

Artistieke waarde

Een kunst die zo gericht is op directe ervaring, is lastig te begrijpen door iemand die niet deelneemt. Neem daarbij het open karakter en het open einde in acht en het wordt duidelijk dat deze kunst moeilijk te beoordelen is. Daarnaast heeft het ontbreken van een eindproduct en de participatieve aard ervoor gezorgd dat esthetische oordelen vaak vervangen worden door ethische oordelen. De beoordeling van deze kunstwerken gaat al snel over of de doelgroep wel goed behandeld is en of de uitkomst in morele zin goed is. Hierdoor wordt er echter voorbijgegaan aan de artistieke waarde van deze kunst. Wanneer dit deel niet meegerekend wordt bij het beoordelen, is er geen wezenlijk verschil meer met maatschappelijk werk. Het esthetische deel zou dus ook mee moeten tellen. De tweestrijd tussen ethiek en esthetiek heeft gezorgd voor een vurig debat binnen de kunstwereld. Maar wat betekent esthetiek eigenlijk, wanneer het kunstwerk geen object is? Een belangrijk punt om mee te nemen in deze discussie, is dat er geen consensus is over de betekenis van het begrip esthetiek. Zoals Fotiadi aangeeft, zijn er verschillende opvattingen over: 'In some authors (…) it is understood as referring to a self-absorbed art that forms an opposite to socially and politically concerned art. (...) in [others] the "aesthetic" is rather vaguely defined with reference to a sensibility specific to artists and to an almost intuitive power of collectivity activated by collaborative art.'[26] In algemene zin verwijst het begrip esthetiek naar de schoonheidsleer. Deze opvatting van esthetiek is echter niet relevant voor het soort kunst dat in dit onderzoek behandeld wordt. Daarom ga ik uit van de meer hedendaagse uitleg van 'het esthetische' volgens filosoof Jacques Rancière. Rancière zegt dat de esthetiek het denken over het zintuiglijk waarneembare omvat. '[Esthetiek] verwijst uitsluitend naar de kenmerkende zijnswijze van datgene wat tot de kunst behoort, naar de zijnswijze van haar objecten.'[27] 'Het esthetische' wat hieruit voortkomt verwijst naar de verschillende manieren waarop iets in een zintuiglijk waarneembare vorm wordt gearticuleerd. Dit is een belangrijke opvatting van 'het esthetische' en hier zal later uitgebreid over uitgeweid worden.

[26] Fotiadi, *The Game of Participation*, 17.
[27] Rancière, *Het esthetische denken*, 32.

I

EEN NIEUWE THEORIE

Verschillende theoretici hebben zich beziggehouden met de theorievorming van deze kunst. Omdat het eindproduct niet meer centraal staat, past de manier van kunstbeschouwing die tot en met de jaren negentig gehanteerd wordt niet meer bij de kunst. Maar welke benaderingen zijn er sindsdien bij gekomen? In dit eerste deel zal er een uitvoerige analyse gemaakt worden van verschillende standpunten, om uiteindelijk te komen tot drie benaderingen. Aangezien Nicolas Bourriaud het startsein heeft gegeven voor dit discours, zal hij als eerste aan bod komen. Vervolgens wordt er aandacht besteed aan zijn grootste critica en tegenstander Claire Bishop. En uiteindelijk worden de theorieën van Jacques Rancière en Chantal Mouffe gebruikt als tussenweg tussen de voorgaande benaderingen.

Curator Nicolas Bourriaud is een van de eerste auteurs die de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst in een theorie probeert te vatten. Hij geeft deze theorie de naam *Relational Aesthetics* en gaat in het gelijknamige boek uit 2002 op zoek naar nieuwe beoordelingscriteria. Een nieuwe kunst heeft tenslotte een nieuwe manier van beoordelen nodig. Bourriaud definieert deze kunst als een plek die ontdaan is van kunstmatigheid.[28] Hiermee bedoelt hij dat de kunst niet langer een representatie van de werkelijkheid is, oftewel geen kunstmatige realiteit. De kunst vanaf de jaren negentig is de werkelijkheid zelf. In plaats van de mogelijkheid van een nieuwe wereld aan te kondigen en de wereld hierop voor te bereiden, zoals in de jaren zestig, maakt de participatieve kunst deze nieuwe wereld zelf. 'The role of art is no longer to inform imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real.'[29] In plaats van grote sociale utopieën en revolutionaire hoop te verkondigen, creëert kunst nu micro-utopieën in het dagelijkse leven.[30]

De vorm van een vormloze kunst

Maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst gaat over relaties tussen mensen en hoe daaruit sociale modellen kunnen ontstaan. Deze kunst is volgens Bourriaud niet meer de uitkomst van een inspanning, '[art] is the labour itself, or the labour-to-be.'[31] De vorm van het hedendaagse kunstwerk rijkt dan ook verder dan de materiële vorm. Voorheen werd vorm gedefinieerd als de omtrek van de inhoud. In andere woorden, de vorm waarin de inhoud gepresenteerd wordt, de verpakking. Maar tegenwoordig wordt door critici met vorm de

[28] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 110.
[29] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 13.
[30] Bourriaud, "Relational Aesthetics. Art of the 1990s," 59-60.
[31] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 110.

verhouding tussen stijl en inhoud bedoeld en hoe deze zich uit, of zoals Bourriaud het verwoordt 'a sort of (con)fusion between style and content'[32] Traditioneel gezien wordt de beoordeling van een kunstwerk gebaseerd op de vorm. Bourriaud geeft aan dat omdat de participatieve kunst verder rijkt dan het materiële, deze kunst vaak kritiek krijgt op het gebrek aan plastische of visuele vorm. 'The most common criticism to do with new artistic practices consists, moreover, in denying them any "formal effectiveness", or in singling out their shortcomings in the "formal resolution".'[33] Deze kritiek is terecht wanneer men op zoek is naar een kunstobject als uitkomst van een inspanning, in plaats van de inspanning zelf als kunst te zien. Bij maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst is deze inspanning het creëren van een omgeving waarin sociale relaties ontstaan. De manier waarop een sociale ruimte wordt gecreëerd zou dus de vorm van het kunstwerk zijn. Maar Bourriaud ziet dat anders, hij zegt dat de vorm ligt in de ontmoeting en de dynamische sociale relaties die ontstaan binnen het werk. Oftewel, de sociale relaties die ontstaan bij maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst hebben zich ontwikkeld tot een volledige artistieke vorm. 'The relational character intrinsic to the artwork, the figures of reference of the sphere of human relations have now become fully-fledged artistic "forms". (…) All manner of encounter and relational invention thus represent, today, aesthetic objects likely to be looked at as such.'[34] Om een oordeel te vellen over een dergelijk kunstwerk zal er dus gekeken moeten worden naar de sociale relaties en ontmoetingen die ontstaan zijn. Maar gaat Bourriaud hier niet voorbij aan de inspanning van de kunstenaar? Door de inspanning niet mee te laten tellen, concentreert hij zich slechts op de uitkomst: de sociale relaties. En wanneer de kunst de realiteit is, zou de participatieve kunst slechts een herinrichting zijn van wat er al is. De sociale relaties die hierbij naar voren komen zijn dus al aanwezig, ondanks de inspanning van de kunstenaar. De herinrichting door de kunstenaar is daarom van groter belang, want dit brengt deze bestaande relaties aan het licht.

Een kunstenaar waarvan Bourriaud vaak kunstwerken noemt als voorbeeld van goede participatieve kunst is Félix González-Torres. Bourriaud vindt dat de kracht van zijn werk te vinden is in de vaardigheid van de kunstenaar om tot de kern van menselijke ervaring te komen zonder gebruik te maken van identiteiten waar een hele gemeenschap zich over het algemeen mee kan identificeren.[35] González-Torres is bijvoorbeeld in staat om homoseksualiteit over te brengen als levenswijze waar iedereen zich in kan vinden. 'It became a life model that could be

[32] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 21.
[33] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 21.
[34] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 28.
[35] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 50.

shared by all, and identified with by everyone.'[36] Volgens Bourriaud doet hij dit door de emotionele dimensie van homoseksualiteit in te zetten. Het is een vorm van leven die kunstvormen creëert. González-Torres richt zich op deze manier op het universeel herkenbare, namelijk liefdesrelaties en het leven. Félix González-Torres heeft de ruimte van intersubjectiviteit onderzocht, wat volgens Bourriaud precies de ruimte is die door de meest interessante kunstenaars van begin deze eeuw verkend wordt.[37] Wat deze interessante kunstenaars – volgens Bourriaud zijn dat onder andere Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon en Liam Gillick – met elkaar overeen hebben is dat zij allen de ruimte van menselijke relaties in de conceptie en de distributie van hun kunstwerken als prioriteit stellen. Deze kunstenaars tonen verschillende manieren waarop kunst gemaakt wordt op basis van intermenselijke relaties.

Om gebruik te maken van intersubjectiviteit is de aanwezigheid van meerdere toeschouwers bij het kunstwerk noodzakelijk. Bourriaud noemt dit het fundament van de manier waarop een werk ervaren wordt, oftewel de artistieke ervaring.[38] De aanwezigheid van anderen betekent namelijk automatisch de aanwezigheid van sociale relaties. Men verhoudt zich tot de ander door bijvoorbeeld verschillende machtsposities (denk aan een museumsuppoost die toezicht houdt). Hiermee geeft Bourriaud zelf ook aan dat de sociale relaties al bestaan, ondanks het kunstwerk. Het verschil zit er volgens Bourriaud in dat goede participatieve kunstwerken dienen als 'tussenruimtes' in onze sociale realiteit (hij noemt dit interessante werken die de moeite waard zijn om te volgen). Binnen deze tussenruimtes zouden de al bestaande sociale relaties er niet toe doen. De kunstwerken fungeren als een plek die uitstijgt boven vastgestelde sociale regels en zo een tijdelijke utopische mini-samenleving binnen de realiteit vormen, oftewel de micro-utopie.[39] Met andere woorden, voorheen was de nummer één prioriteit het kunstobject, waar het publiek zich vervolgens toe verhoudt. Bij de participatieve kunst die Bourriaud aanhaalt, creëert de kunstenaar een sociale ruimte. Het publiek verhoudt zich niet langer tot een kunstobject, maar tot elkaar; zij vormen een micro-utopie. Deze intersubjectieve sociale relaties ziet Bourriaud als het werkelijke kunstwerk en moeten dus ook zo beoordeeld worden. Bourriaud stelt dat doordat deze kunst gericht is op het menselijke en doet nadenken over hoe

[36] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 50.
[37] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 51.
[38] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 57.
[39] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 57.

men met elkaar samenleeft, de kunstbeschouwing verschuift van een formalistische naar een meer psychologische denkwijze.[40]

Dat de intersubjectieve sociale relaties van groot belang zijn bij participatieve kunstprojecten is moeilijk te ontkennen. Door echter alleen te focussen op deze relaties, wordt de manier waarop de sociale ruimte gecreëerd wordt niet meegeteld. Deze ruimte is van invloed op de sociale relaties die ontstaan, aangezien men zich altijd verhoudt tot een context. Bourriaud ziet deze context over het hoofd. Daarbij geeft hij aan dat deze kunst de werkelijkheid zelf is, hij ziet deze kunst immers als een plek ontdaan van kunstmatigheid. Men kan zich hierbij afvragen in hoeverre een utopie überhaupt realiteit kan zijn, of juist per definitie een geconstrueerde representatie is van een ideaal. Het is bovendien niet mogelijk om uit een eigen referentiekader te stappen of bestaande sociale relaties geheel te laten verdwijnen. Men is altijd gebonden aan de eigen subjectiviteit en alleen omdat de sociale relaties er tijdelijk niet toe doen, betekent niet dat ze ook niet aanwezig zijn. Oftewel, de micro-utopie die ontstaat is gebonden aan de context waarin het kunstproject zich bevindt. En alhoewel Bourriaud beweert dat binnen deze kunstwerken de bestaande sociale regels niet van kracht zijn, is de micro-utopie dus niet in staat om daadwerkelijk te ontsnappen aan haar context en de bijkomende sociale systemen.

Bourriaud vervolgt zijn betoog door aan te geven dat de kunstenaars die hij aanhaalt een democratische benadering toepassen in hun kunst. ‘What strikes us in the work of this generation of artists is, first and foremost, the democratic concern that informs it.’[41] Dit verklaart hij door aan te geven dat alle vormen van kunst een sociaal model produceren. Maar in het geval van kunstenaars zoals González-Torres, Gabriel Orozco en Pierre Huyghe wordt dit sociale model geproduceerd door iedereen een kans te geven. Oftewel, de kunstenaar probeert zichzelf niet als autoritair over de deelnemer op te stellen. De kunstvorm poogt open sociale relaties te stimuleren tussen kunstenaar en deelnemer, waarbij de laatstgenoemde meerdere rollen kan aannemen.[42] Deze open sociale relaties vormen het democratische sociale model. Daarnaast verkennen deze boeiende kunstprojecten volgens Bourriaud de sociale relatie met ‘de ander’. Deze kunst stimuleert intermenselijke communicatie en daarmee de emancipatie van een gemeenschap.[43] Bij het beoordelen van deze kunst moet men dus, zo zegt Bourriaud, de vraag stellen of een dialoog aangaan mogelijk is: ‘Does this work permit me to enter into

[40] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 52.
[41] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 57.
[42] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 58.
[43] Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 60, 61.

dialogue? Could I exist, and how in the space it defines?'[44] Uit deze beweringen kan opgemaakt worden dat het belangrijkste beoordelingscriterium voor dit soort kunst volgens Bourriaud is dat er democratische sociale relaties ontstaan. Bourriaud gaat hierbij uit van het idee dat alle deelnemers van deze kunst gelijk zijn binnen de micro-samenleving die het kunstwerk constitueert en dat dit een teken is de democratische aard van de situatie.

Vanuit een ander optiek

Hoewel Bourriaud wel de aanzet heeft gegeven om anders te denken over het beoordelen van maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst, leidt zijn theorie juist tot meer vragen dan antwoorden. Om dit verder te onderzoeken is het nuttig om te kijken naar zijn grootste critica Claire Bishop. Bishop ziet de ontwikkeling van de kunst tot 'work-in-progress' projecten als een gevolg van de beleveniseconomie, waarbij goederen en diensten ingeruild worden voor persoonlijke ervaringen. Sterker nog, de kunstprojecten zijn volgens Bishop onderdeel geworden van deze economie. Zij vraagt zich daarom af wat de intenties van deze kunst zijn en welke inzichten opgedaan worden wanneer kunst niets meer is dan een marketingstrategie.[45] Bishop pleit voor een kritische houding ten opzichte van deze kunstvorm.

Claire Bishop vat de *Relational Aesthetics* van Bourriaud samen als kunst waarbij er gezamenlijk gezocht wordt naar betekenis, in plaats van individueel. Deze kunst wordt gevormd door de omgeving en het publiek en is daar volledig afhankelijk van. Bovendien verkondigen deze kunstenaars geen grote utopieën of idealen voor de lange termijn, maar zij zijn slechts op zoek naar concrete oplossingen om het dagelijkse leven van het publiek te verbeteren. 'Instead of trying to change their environment, artists today are simply "learning to inhabit the world in a better way." (…) Bourriaud summarizes this new attitude vividly in one sentence: "It seems more pressing to invent possible relations with our neighbours in the present than to bet on happier tomorrows".[46] In tegenstelling tot Bourriaud die deze kunst ziet als nieuwe manieren van leven, ziet Bishop de werken slechts als korte termijn-oplossingen die geen daadwerkelijke verandering in de omgeving teweegbrengen. Qua format verschilt deze kunst volgens Bishop niet veel van installatiekunst. Maar in plaats van contemplatie, waar de installatiekunst toe uitnodigt, ligt de nadruk bij de participatieve kunst op het gebruik van het werk.[47] Bij installatiekunst is er namelijk sprake van een individuele beleving door middel van een

[44] Bourriaud, *Relational Aesthetics,* 109.
[45] 'what the viewer is supposed to garner from such an "experience" of creativity, which is essentially institutionalized studio activity, is often unclear.' Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 52.
[46] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 54.
[47] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 55.

transformatie van een ruimte, denk bijvoorbeeld aan de *environments* van Edward Kienholz in de jaren zestig. Daarentegen vindt er bij participatieve kunst niet zozeer een verandering in de ruimte plaats en wordt de beleving opgedaan door actief deel te nemen aan het kunstproject.

Bishop vergelijkt de hedendaagse participatieve kunst met de community art van de jaren zestig van de twintigste eeuw.[48] Bij deze kunst ligt de nadruk op het proces in plaats van het eindproduct en waardeoordelen zijn gebaseerd op ethische criteria in plaats van op het artistieke karakter. Het achterwege laten van de esthetiek heeft er volgens Bishop voor gezorgd dat deze kunst makkelijk geïncorporeerd werd door de overheid. 'From an agitational force campaigning for social justice (…), it became a harmless branch of the welfare state.'[49] Het is volgens Bishop dus belangrijk om bij de hedendaagse groep kunstenaars die pretenderen zich bezig te houden met meer serieuze, wereldlijke en politieke zaken door kunst met een anti-esthetisch karakter na te gaan hoe dit anti-esthetische bijdraagt aan de sociale en artistieke beleving die opgewekt wordt.[50] Oftewel, Bishop wil op zoek naar de esthetiek in een kunstvorm waarbij het esthetische juist verdwenen lijkt te zijn.

Deze formalistische benadering staat in schril contrast met de benadering van Bourriaud, die beweert dat de beoordelingscriteria voor participatieve kunst ook ethisch en politiek van aard zijn.[51] Door ethische en politieke waardeoordelen over de sociale relaties te vereenzelvigen met de esthetiek van het werk, wordt de artistieke kwaliteit volgens Bishop echter niet bevraagd.[52] Volgens Bishop moet er bij het beoordelen van de kunst daarom gekeken worden naar de structuur, oftewel de vorm. Bourriaud stelt echter dat de structuur van een kunstwerk het sociale model is dat de relaties produceert en dat deze getoetst kan worden door eerdergenoemde vragen te stellen.[53] Met andere woorden, het werk is te beoordelen door na te gaan of naar aanleiding ervan een dialoog kan ontstaan. Bishop weerlegt dit door aan te geven dat men deze vragen aan elk kunstwerk kan stellen en dat men met alle kunst een dialoog aan kan gaan.[54] Wanneer men dus de methode van Bourriaud zou gebruiken bij het beoordelen van maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst zou alle kunst goed zijn, waardoor deze manier van beoordelen geen waarde heeft. Bishop stelt ook dat Bourriaud wel pleit om de sociale relaties te beoordelen, maar dat hij niet aangeeft hoe dit vanuit een esthetisch oogpunt

[48] Bishop, *Participation and Spectacle*, 3.
[49] Bishop, *Participation and Spectacle*, 3.
[50] Bishop, *Participation and Spectacle*, 3-4.
[51] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 64.
[52] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 65.
[53] 'Does this work permit me to enter into dialogue? Could I exist, and how in the space it defines?' zoals geciteerd op p.12
[54] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 64.

gedaan kan worden. En door de esthetiek te negeren, wordt deze kunst gereduceerd tot slechts een representatie van alledaagse handelingen. 'Unhinged both from artistic intentionality and consideration of the broader context in which they operate, relational art works become (…) just "a constantly changing portrait of the heterogeneity of everyday life," and do not examine their relationship to it.' [55]

Om te illustreren hoe Bourriaud voorbijgaat aan de context van een werk en de waarde ervan in het grote politieke geheel geeft Bishop het werk van Félix González-Torres als voorbeeld.[56] González-Torres heeft kunstwerken gemaakt die bestaan uit bergen van snoepjes, waarbij de toeschouwer uitgenodigd wordt om er een te pakken. Bourriaud beoordeelt de kunst aan de hand van het gegeven dat de bezoeker iets mag meenemen. Dit is volgens hem de structuur van het werk, omdat deze actie het sociale gedrag van de bezoekers onder de aandacht brengt. Maar wanneer men kijkt naar waarom en op welke manier het kunstwerk vormgegeven is, wordt duidelijk dat de berg snoepjes in bijvoorbeeld het werk *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991), te zien in afbeelding 1, even zwaar is als het gewicht van González-Torres' overleden partner. Dit heeft een directe correlatie met de aidscrisis. Het werk heeft dus een duidelijke politieke lading die van grote waarde is voor de betekenis van het werk. Volgens Bishop ziet Bourriaud deze aspecten als minderwaardig aan het feit dat er sociale relaties ontstaan door het wegpakken van snoepjes. Bourriaud ontkent de sociaalpolitieke context niet, maar ziet dit als ondergeschikt aan de intermenselijke sociale relaties die ontstaan en die het eigenlijke kunstwerk vormen. Bishop vindt dit echter niet terecht en geeft aan dat er nogmaals gekeken moet worden naar wat de structuur van participatieve kunst is. Alhoewel dit een belangrijk punt van kritiek is, geeft Bishop zelf geen antwoord op de vraag wat die structuur dan is. Zij pleit voor een esthetische benadering, maar geeft niet aan waar de esthetiek gevonden kan worden. Dit is een terugkerend probleem in het betoog van Bishop, zoals later zal blijken.

Naast het punt dat Bourriaud de esthetiek volgens Bishop veronachtzaamt, is zij het ook niet eens over de uitspraak van Bourriaud dat de participatieve kunst democratisch is wanneer het aanzet tot een dialoog. 'All relations that permit "dialogue" are automatically assumed to be democratic and therefore good.'[57] De sociale relaties die ontstaan, zijn volgens Bishop niet intrinsiek democratisch, omdat iedereen in het publiek iets met elkaar gemeen heeft – zij zijn allen geïnteresseerd in hedendaagse kunst - en er daardoor geen wrijving ontstaat.[58] Om

[55] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 64-65.
[56] Zij noemt dit kunstwerk in voetnoot 36 in: Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 64.
[57] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 65.
[58] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 67.

Bishops kritiek beter te begrijpen moeten er gekeken worden naar de theorie van het agonisme van politicologe en filosofe Chantal Mouffe. Deze theorie haalt Bishop zelf gedeeltelijk aan om haar kritiek op Bourriaud te onderbouwen.

1 Félix González-Torres, *"Untitled" (Portrait of Ross in L.A.),* 1991

Antagonisme als basis van een samenleving

Chantal Mouffe maakt bij het tot stand komen van democratische structuren een onderscheid tussen het politieke ('the political') en de politiek ('politics'). Het politieke omvat alle tegenstrijdigheden, opposities, en contradicties die het uitgangspunt vormen van een samenleving. Zonder deze wrijving, ook wel antagonisme genaamd, kan er geen samenleving ontstaan. Met de politiek bedoelt Mouffe de instituten die de regels en orde opstellen en handhaven binnen een samenleving (denk aan de overheid).[59] Volgens het liberalisme, het nu heersende politieke denken volgens Mouffe, bestaan er binnen een samenleving meerdere perspectieven en waarden, die men nooit allemaal tegelijk zal kunnen vatten. Bij het liberalistische denken wordt ervan uitgegaan dat wanneer al die verschillende perspectieven en waarden samengebracht worden, er een harmonieuze consensus ontstaat.[60] Volgens Mouffe is dit echter niet het geval, omdat het samenkomen van verschillende perspectieven en waarden antagonisme ontkent. Een samenleving bestaat namelijk uit verschillende identiteiten die zich tot elkaar verhouden. Zo ontstaat er een onderscheid tussen 'wij' versus 'zij' of 'ik' versus 'de ander', wat vervolgens altijd leidt tot de mogelijkheid tot antagonisme.[61] Met andere woorden, een samenleving is niet mogelijk zonder antagonisme. Mouffe geeft aan dat de politiek antagonisme niet uit de weg zou moeten gaan, maar de manier waarop antagonisme ontstaat zou moeten aansturen zodat het past bij de pluriformiteit van een samenleving. 'The specificity of democratic politics is not the overcoming of the we/them opposition, but the different way in which it is established. What democracy requires is drawing the we/them discrimination in a way compatible with the recognition of the pluralism which is constitutive of modern democracy.'[62]

Dit idee van antagonisme komt sterk overeen met de theorie van filosoof Jacques Rancière over consensus en 'dissensus' binnen een samenleving. Rancière ziet geen heil in het creëren van consensus. Consensus betekent namelijk een symbolische ordening van de samenleving, waarbij de politieke kern waaruit zij ontstaan is wordt verwijderd. Deze politieke kern is het tegenovergestelde van consensus, namelijk 'dissensus', oftewel antagonisme. Dit antagonisme komt weer voort uit het feit dat een samenleving bestaat uit verschillende politieke groepen en meningen. Bij het bereiken van een consensus wordt er uitgegaan van een coherent geheel, waarbij de verschillende groepen gereduceerd worden tot één groep.[63] Wanneer er dus gestreefd

[59] Mouffe, "Public Spaces and Democratic Politics," 136-137.
[60] Mouffe, "Public Spaces and Democratic Politics," 138-139.
[61] Mouffe, "Public Spaces and Democratic Politics," 140.
[62] Mouffe, "Public Spaces and Democratic Politics," 140.
[63] Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, 115.

wordt naar een consensus, oftewel wanneer antagonisme uit de weg gegaan wordt, wordt de mond van verschillende groepen gesnoerd. Op deze manier creëert men dus eigenlijk een valse democratie.

De theorieën van Mouffe en Rancière zijn relevant voor dit onderzoek omdat ze een derde invalshoek voor het beoordelen van kunst introduceren. Hoe dit precies samenhangt met kunst zal later duidelijk worden. Daarnaast geven zij meer inzicht in de onderbouwing van de kritiek van Bishop op Bourriaud.

Bishop stelt dat Bourriaud het publiek van een participatief kunstwerk ziet als een ideale gemeenschap waarin iedereen gelijk is.[64] Hiermee zou hij het bestaan van verschillende groepen binnen een dergelijke gemeenschap ontkennen. Daarbij vindt de kunst die Bourriaud aanhaalt voornamelijk plaats binnen een kunstinstituut met een publiek dat bestaat uit kunstliefhebbers, die een enigszins homogene groep vormen. 'De ander' is dus niet aanwezig. De werken wekken wel dialoog en debat op, maar er is geen sprake van het antagonisme dat noodzakelijk is bij een democratie. 'There is no inherent friction since the situation is what Bourriaud calls "microtopian": it produces a community whose members identify with each other, because they have something in common.'[65] Een van de werken die Bourriaud ophemelt maar waar volgens Bishop geen sprake is van wrijving is *Untitled (Free)* (1992) van Rirkrit Tiravanija. In dit werk heeft Tiravanija een galerie omgetoverd tot een keuken en serveert hij rijst en Thaise curry aan de bezoekers. Volgens Bishop is er in dit werk geen confrontatie met 'de ander', maar is het slechts een netwerkmoment voor kunstliefhebbers. Twee kunstenaars die volgens Bishop wel geslaagde kunstwerken maken zijn Thomas Hirschhorn en Santiago Sierra. 'The relations produced by their performances and installations are marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of a "microtopia" and instead sustains a tension among viewers, participants, and context.'[66] Zij doen dit door mensen van verschillende economische achtergronden deel te maken van het kunstwerk en door vragen te stellen bij de kunstwereld die zich profileert als een domein dat verschillende sociale en politieke structuren omarmt.[67] Opvallend aan de praktijk van deze kunstenaars is dat er vaak een publiek aanwezig is dat de rol heeft van toeschouwer. Hieruit is op te merken dat Bishop dus veel waarde hecht aan deze rol. Haar benadering voor

[64] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 67.
[65] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 67.
[66] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 70.
[67] Bijvoorbeeld: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument* (2002) en Santiago Sierro, *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* (2000).

de beoordeling van de kunst lijkt dus gebaseerd te zijn vanuit deze toeschouwende rol. Dit wordt benadrukt doordat zij aangeeft dat de acties van een participatief kunstproject pas echt waardevol zijn wanneer het concept ook gecommuniceerd wordt naar dit toeschouwende publiek.

> 'Although the logical conclusion of participatory art is to foreclose a secondary audience (everyone is a producer; the audience no longer exists), for these actions to be meaningful, for the stakes to be high. There need to be ways of communicating these activities to those who succeed the participants.'[68]

Bishop viert deze kunstenaars omdat zij agonisme in de hand werken, in tegenstelling tot de kunstwerken die Bourriaud als voorbeeld heeft. Deze negeren het bestaan van antagonisme en gaan te sterk uit van een harmonieuze consensus. Maar uit de theorieën van Mouffe en Rancière wordt duidelijk dat democratie en consensus niet te rijmen vallen. Bourriaud ziet de sociale relaties dus als democratisch, zonder te zien dat dit een slechts een façade is.

Het spel met machtsverhoudingen

Naast antagonisme is hegemonie ook een belangrijk aspect van het politieke, volgens Mouffe. Wanneer er altijd sprake is van de mogelijkheid van antagonisme, is er ook altijd een kans op machtsverhoudingen (oftewel hegemonie) binnen de sociale orde. 'To acknowledge the dimension of 'the political' as the ever present possibility of antagonism (…) requires (…) recognizing the hegemonic nature of every kind of social order and the fact that every society is the product of a series of practices attempting to establish order in a context of contingency.'[69] Een samenleving is dus veranderlijk. Alle factoren (identiteiten, sociale relaties, politieke orde) hangen met elkaar samen; wanneer een aspect verandert, verandert de rest ook. Het is volgens Mouffe de taak van een democratische politiek om de balans tussen deze verschillende tegenpolen te bewaren, in plaats van te streven naar een uniform geheel. Oftewel, de manier waarop de identiteiten en daarmee ook antagonisme ontstaat, moet zo aangestuurd worden dat deze verschillende groepen wel naast elkaar kunnen leven. Het krachtenspel dat er vervolgens ontstaat, noemt Mouffe agonisme:

> 'While antagonism is a we/them relation in which the two sides are enemies who do not share any common ground, agonism is a we/them relation where the conflicting parties, although acknowledging that there is no rational solution to their conflict, nevertheless

[68] Bishop, *Artificial Hells*, 217.
[69] Mouffe, "Public Spaces and Democratic Politics," 142.

> recognize the legitimacy of their opponents. They are 'adversaries' not enemies. This means that, while in conflict, they see themselves as belonging to the same political association, as sharing a common symbolic space within which the conflict takes place.'[70]

Bij agonisme zijn de verschillende actoren zich bewust van het overkoepelende systeem waar ze toe behoren en wordt er geprobeerd dit te behouden, in plaats van het omver te werpen. Oftewel, agonisme is een soort gematigde versie van antagonisme die niet leidt tot een totaal nieuwe orde, maar waarbij conflict wel mogelijk is. Dit conflict vindt volgens Mouffe plaats in de publieke ruimte en op verschillende discursieve terreinen.[71] En dit is precies de plek waar de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst zich manifesteert.

Bourriaud erkent deze kans op hegemonie ook, zoals eerder benoemd.[72] Sterker nog, hij ziet de sociale relaties die ontstaan omdat men zich verhoudt tot de ander als het fundament van de artistieke ervaring. Maar vervolgens zegt hij dat deze relaties vervallen binnen een participatief kunstwerk. Bishop daarentegen haalt juist kunstwerken aan waarbij een staat van agonisme ontstaat, deze vindt zij als kunstwerk beter geslaagd dan de voorbeelden van Bourriaud. De kunstwerken die Bishop noemt, bevinden zich in de publieke ruimte, de uitgelezen plek voor agonisme. Mouffe geeft aan dat juist deze publieke ruimte in gevaar is. In de huidige tijd overheerst het kapitalistische systeem, dat op allerlei manieren probeert om het gedrag van de burger te beïnvloeden. Door de opkomst van de beleveniseconomie worden nu ook de artistieke praktijk en het sociale domein ingezet om mensen aan te spreken. 'Through the development of the creative industries individuals are now totally subjugated to the control of capital. (…) We have all been transformed into passive functions of the capitalist system.'[73] Het kapitalisme heeft zich overal binnen weten te dringen en dit heeft er volgens Mouffe voor gezorgd dat er in de publieke ruimte geen plek meer is voor de kritische reflectie waaruit conflict ontstaat. 'The blurring of the lines between art and advertising is such that the very idea of critical public spaces has lost its meaning.'[74] En wanneer er geen plek meer is voor agonisme of antagonisme, is er ook geen democratie. Toch zou kunst nog een uitweg kunnen bieden uit deze gevangenis van het kapitalistische systeem. Kunst is volgens Mouffe namelijk een middel om te reflecteren op het heersende regime of de heersende ideologie. Met de opkomst van de beleveniseconomie

[70] Mouffe, "Public Spaces and Democratic Politics," 146.
[71] Mouffe, "Public Spaces and Democratic Politics," 147-148.
[72] De aanwezigheid van anderen betekent automatisch de aanwezigheid van sociale relaties, die ook bestaan uit machtsrelaties.
[73] Mouffe, *Agonistics*, 86.
[74] Mouffe, *Agonistics*, 85.

zijn nieuwe manieren van productie ontstaan (de creatieve industrie bijvoorbeeld). Deze verandering heeft namelijk gezorgd voor een hybridisatie van arbeid, politieke actie, en intellectuele reflectie, waarbij dit geen afgebakende of aparte gebieden meer zijn. Het samengaan van verschillende disciplines heeft natuurlijk niet alleen effect op het productieproces. Het biedt bijvoorbeeld ook nieuwe manieren om weerstand te bieden tegen de hegemonie, met als bijkomend effect een heropleving van het emancipatoire project, oftewel een hernieuwde interesse in maatschappelijk engagement. [75]

Jacques Rancière doet er nog een schepje bovenop door op te merken dat dit een tijd is waarin consensus wordt nagestreefd. De kunst krijgt hierdoor een politieke rol aangewezen. 'It's as if the shrinking of public space and the effacement of political inventiveness in a time of consensus gave a substitutive political function to the mini-demonstrations of artists.'[76] De nieuwe rol van kunst en heropleving van maatschappelijk engagement geeft kunst de mogelijkheid om van grote invloed te zijn bij het bieden van weerstand tegen het kapitalisme. Deze ontwikkelingen hebben namelijk als gevolg dat er nieuwe vormen van sociale relaties kunnen ontstaan en het is volgens Mouffe aan de kunst om deze te bevorderen. 'The objective of artistic practices should be to foster the development of those new social relations that are made possible by the transformation of the work process. Their main task is the production of new subjectivities and the elaboration of new worlds.' [77] Deze 'subjectivities', oftewel identiteiten, worden gevormd omdat kunst de capaciteit heeft om in te spelen op de emoties van de toeschouwer. Mouffe stelt dat door middel van kunst men kan komen tot nieuwe inzichten en ervaringen. En deze nieuwe ervaringen leiden ook tot nieuwe relaties. Het effect van een esthetische ervaring moet de mens ontroeren door de zintuigen en door de rede, zo beweert Mouffe. [78] Dit veranderen van identiteiten speelt een grote rol bij het bestrijden van het kapitalisme. Het kapitalisme blijft namelijk standhouden omdat het zoveel grip heeft op de verlangens en identiteiten van individuen. Om los te komen van de houdgreep van dit systeem moet er dus een andere invloed zijn waardoor identiteiten gevormd kunnen worden. Artistieke ingrepen functioneren als agonistische interventies, ze zorgen voor ruimte voor conflict. Kunst biedt de mogelijkheid om gezamenlijk te reflecteren op de symbolische orde waar het heersende

[75] Mouffe, *Agonistics,* 86.
[76] Rancière, "Problems and Transformations," 92.
[77] Mouffe, *Agonistics,* 86-87.
[78] Mouffe, *Agonistics,* 97.

systeem op gebaseerd is. Dit zou kunnen leiden tot het omverwerpen van het kapitalisme en de ontwikkeling van een nieuwe hegemonie.[79]

Dit opdoen van nieuwe ervaringen en inzichten is geen nieuw gegeven. Bijna alle kunst stimuleert dit tot zekere hoogte, eveneens het ontroeren door de zintuigen en de rede. Maatschappelijke geëngageerde participatieve kunst verschilt er wel in dat het plaatsvindt in de publieke ruimte, de plek waar conflict kan ontstaan en dus een voorwaarde voor kunst om het effect te hebben dat Mouffe beoogt. Daarnaast moet deze zogenaamde kritische kunst ook een aantal kwaliteiten bezitten. Zo moeten kunstwerken volgens Mouffe een samensmelting van verschillende artistieke praktijken zijn, die het bestaan van alternatieven op de heersende politieke orde naar voren brengen. 'Its critical dimension consists in making visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate, in giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony.'[80] Het is echter wel van groot belang dat deze kunst niet alleen de binnenste structuren van een hegemonie blootlegt, maar dat het ook een stap verder gaat. Volgens Mouffe is dit een groot verschil tussen een kunstbenadering vanuit het agonisme of vanuit het idee dat er een consensus kan ontstaan. Wanneer men namelijk streeft naar een consensus wordt de kunst gezien als een manier waarop de 'ware realiteit' aan het licht gebracht kan worden. De nieuwe identiteiten zouden dan al aanwezig zijn en naar voren komen zodra de hegemonie is gevallen. Maar volgens Mouffe houdt deze gedachtegang geen rekening met de complexe manier waarop identiteiten tot stand komen.[81] Bij het agonisme wordt tevens het idee van een ware realiteit of 'echt bewustzijn' verworpen. Door middel van verschillende artistieke uitingen, debatten, en taal worden bepaalde identiteiten gevormd. En door niet alleen het raamwerk van een hegemonie te onthullen, maar ook de verlangens en de functies die de hegemonie ondersteunen te ontrafelen, kunnen nieuwe identiteiten ontstaan. Mouffe noemt een aantal criteria waar deze kunst aan moet voldoen wil ze een dergelijk effect teweegbrengen: 'What is needed in the current situation is a widening of the field of artistic intervention, with artists working in a multiplicity of social spaces outside traditional institutions in order to oppose the program of the total social mobilization of capitalism.'[82] De kunst moet dus bestaan uit verschillende soorten artistieke praktijken, het artistieke domein vergroten en zich afspelen op verschillende sociale plekken. Wanneer we

[79] Mouffe, *Agonistics*, 88,90.
[80] Mouffe, *Agonistics*, 92-93.
[81] Mouffe, *Agonistics*, 93.
[82] Mouffe, *Agonistics*, 86-87.

kijken naar maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst zijn al deze eisen terug te vinden.

Politiek en esthetiek

Opmerkelijk aan het gebruik van de theorie van Mouffe door Bishop is dat ze slechts de stukken die haar eigen theorie ondersteunen noemt. Bishop gebruikt het agonisme om haar betoog te onderbouwen, maar ondermijnt hierdoor haar eigen standpunt. Volgens Bishop is er een onderscheid tussen sociale en artistieke waardeoordelen. De sociale waardeoordelen zijn gebaseerd op ethiek en moraal, terwijl de artistieke waardeoordelen voortkomen uit de esthetiek en beleving. Beide domeinen hebben behoefte aan een eigen set van beoordelingscriteria.[83] Mouffe daarentegen keurt dit onderscheid in waardeoordelen in het geheel af en noemt dit antipolitiek. Mouffe ziet de esthetiek en het politieke namelijk niet als twee gescheiden domeinen. Beide bevatten tot op zekere hoogte een dimensie van de ander. Zoals eerder genoemd speelt esthetiek namelijk een rol in het samenstellen, in stand houden en bevragen van een bepaalde orde, waardoor er automatisch een politieke dimensie inzit. Daarentegen heeft het politieke een esthetische dimensie, omdat het zich bezighoudt met de symbolische ordening van sociale relaties. Dit noemt Mouffe de vormgeving van de manier waarop mensen samenleven en dit is volgens haar de esthetische dimensie.[84] Het is volgens Mouffe dan ook zinledig om een onderscheid te maken tussen politieke en niet-politieke kunst. Alle kunst heeft iets van politiek in zich. Om dit te verhelderen kan er gekeken worden naar Rancière, die ook op dit gebied grote overeenkomsten toont met Mouffe. Het is van belang om hierover uit te weiden, omdat het aangeeft dat, in contrast met wat Bishop beweert, bij het beoordelen van kunst het politieke en het esthetische niet los van elkaar hoeven te staan.

Rancière ziet het politieke en het esthetische als onlosmakelijk met elkaar verbonden. ‘Politics is not a simple sphere of action that comes after the 'aesthetic' revelation of the state of things. It has its own aesthetic (…) On the other hand, aesthetics has its own politics’[85] Dit verklaart hij door aan te geven dat iedereen binnen een samenleving zich bevindt in hetzelfde zintuiglijke domein, hetzelfde systeem van waarneembare vanzelfsprekendheden. Dit gedeelde zintuiglijke domein betekent een gemeenschappelijkheid en geeft daarnaast scheidslijnen aan voor afzonderlijke delen.[86] Zo komen we terug op het feit dat er altijd sprake is van in- en uitsluiting en ‘dissensus’, zoals eerdergenoemd. Dit is tevens waar het politieke zich bevindt. Wanneer het

[83] Bishop, *Participation and Spectacle*, 4.
[84] Mouffe, “Public Spaces and Democratic Politics,” 153.
[85] Rancière, “Problems and Transformations,” 83.
[86] Rancière, *Het esthetische denken*, 15.

esthetische wordt opgevat als het zintuiglijk waarneembare, ziet men dat het gedeelde zintuiglijke domein ook het domein is van de esthetiek. 'Er bevindt zich dus, aan de basis van de politiek, een 'esthetiek'.'[87] Dit wordt verder duidelijk wanneer er gekeken wordt naar wat het politieke en de esthetische praktijk volgens Rancière inhouden. Het politieke heeft namelijk betrekking op 'wat we zien en wat we daarover kunnen zeggen, op wie beschikt over het vermogen te zien en de aanleg te spreken en op de eigenschappen van ruimten en de mogelijkheden van de tijd.'[88] Daarnaast zegt hij dat esthetische praktijken bestaan uit 'de zichtbare vormen waarin kunstpraktijken voorkomen, (…) de plaats die ze innemen en (…) wat zij met het oog op het gemeenschappelijke 'doen'.'[89] Met andere woorden, het politieke gaat over wie en wat er gezegd wordt over het zintuiglijk waarneembare. De esthetische praktijk is de vorm die dit zintuiglijke waarneembare aanneemt en hoe het zich verhoudt tot de omgeving. Het een is dus altijd verbonden met de ander. Conservator Steven ten Thije legt dit standpunt van Rancière verder uit door aan te geven dat er verschillende hiërarchische groepen zijn binnen een samenleving, waarbij een verdeling wordt gemaakt tussen mensen die kunnen spreken en mensen die slechts stemgeluid kunnen produceren. 'According to Rancière, politics takes place at those moments when subjects who are considered to only have a voice, mobilize and 'demonstrate that their mouths really do emit speech capable of making pronouncements on the common which cannot be reduced to voices of signalling pain'.'[90] Door aan te tonen dat de mensen met alleen een stem ook daadwerkelijk kunnen spreken, wordt er iets zichtbaar gemaakt dat voorheen nog niet zichtbaar was. Volgens Rancière is dit precies waar kunst zich mee bezighoudt: iets zichtbaar maken. Hierdoor worden er nieuwe ervaringen aan het gemeenschappelijke toegevoegd, die zorgen voor een heroverweging van de structuren die voorheen golden.[91] Oftewel, de hiërarchie wordt herzien. Ten Thije voegt hieraan toe dat het dus niet het onderwerp is dat de kunst politiek maakt. 'It is not so much the content of the artwork that makes a work political or not, but that a political process contains an aesthetic element of experience that is linked to artistic production.'[92]

Vanuit deze redenering is het niet meer dan logisch dat een onderscheid tussen politieke kunst en niet-politieke kunst niet mogelijk is. Alle kunst is in beginsel politiek. Mouffe voegt hier nog aan toe dat het een misvatting is om kunst te beoordelen aan de hand van een moraal, aangezien

[87] Rancière, *Het esthetische denken,* 16.
[88] Rancière, *Het esthetische denken,* 17.
[89] Rancière, *Het esthetische denken,* 17.
[90] Thije, ten, "The Blind Spot," 82.
[91] Thije, ten, "The Blind Spot," 83.
[92] Thije, ten, "The Blind Spot," 85.

de rol van kunst het verwerpen van de heersende moraal omvat. ‘Given the current situation, where there are no longer any agreed upon criteria for judging art production, there is a marked tendency to replace aesthetic judgments with moral ones. I regard all of these conceptions as 'anti-political' because they fail to grasp the nature of the hegemonic political struggle.’[93] Wat Mouffe hiermee bedoelt, is dat kunst kan bijdragen aan het creëren van ruimtes waar de dominante hegemonie bevraagd kan worden. Een moraal komt voort uit de dominante hegemonie. Door de kunst te beoordelen aan de hand van deze moraal, wordt er dus voorbijgegaan aan het politieke karakter en de politieke capaciteit van kunst. In plaats van een hard onderscheid te maken tussen verschillende soorten oordelen en domeinen, zoals Bishop dat doet, gaat Mouffe juist uit van een wisselwerking tussen verschillende domeinen die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, zoals het politieke en het esthetische. Dit is veel realistischer dan de kunstmatige scheidingen die Bishop hanteert. Volgens Bishop zijn er critici die oordelen vanuit de ethiek en critici die oordelen vanuit de esthetiek en botsen deze twee groepen met elkaar. Zij noemt deze botsing een ‘present-day stand-off between the non-believers (aesthetes who reject this work as marginal, misguided and lacking artistic interest of any kind) and the believers (activists who reject aesthetic questions as synonymous with the market and cultural hierarchy).’[94] In haar kritiek op de theorie van Bourriaud is op te merken dat zij tot de ‘non-believers’ lijkt te horen. Maar hoe dieper zij in haar betoog zit, hoe meer zij afstapt van een strikt esthetische invalshoek. Uit Bishops pleidooi is namelijk op te maken dat er in de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst gezocht moet worden naar een politiek en democratisch aspect:

> ‘It is no longer enough to say that activating the viewer *tout court* is a democratic act (…) The tasks facing us today are to analyze *how* contemporary art addresses the viewer and to assess the *quality* of the audience relations it produces: the subject position that any work presupposes and the democratic notions it upholds, and how they are manifested in our experience of the work.’[95]

De zoektocht waar Bishop om vraagt is gestoeld op het onderscheid tussen politieke en niet-politieke kunst. De kunst moet democratisch zijn om goed te zijn. Bishop wil dit onderzoeken door na te gaan welke democratische opvattingen de kunst uitdraagt en hoe dit effect heeft op de artistieke ervaring. Hiermee impliceert zij dat niet-democratische of politieke kunst niet goed

[93] Mouffe, *Agonistics,* 104.
[94] Bishop, “The Social Turn,” 61.
[95] Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” 78.

is. Deze beoordeling van kunst is echter niet zozeer gebaseerd op de esthetische waarde van de kunst, ook al keurt Bishop ethische waardeoordelen af. Tegelijkertijd gaat ze te weinig in op wat het esthetische precies inhoudt bij een kunstwerk zonder duidelijk eindproduct. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in haar kritiek met betrekking tot het proces van de kunstenaar, wat vaak centraal staat bij waardeoordelen. Deze oordelen zouden namelijk gebaseerd zijn op vragen over op welke manier de kunstenaar samenwerkt met de participanten en of de participanten hierbij uitgebuit worden of niet goed gerepresenteerd. Deze nadruk op proces over product wordt volgens Bishop foutief gelegitimeerd omdat het een weerstand tegen het kapitalisme – waar de nadruk ligt op product in plaats van proces – zou zijn.[96] Het kapitalisme heeft de samenleving gefragmenteerd en vervreemd. Participatieve kunst zou een samenleving weer menselijker kunnen maken. De politieke taak – het weerstand bieden tegen kapitalisme – is even belangrijk als de artistieke taak van kunst. Maar hierdoor wordt volgens Bishop de kunst slechts beoordeeld aan de hand van ethische waardeoordelen, met als gevolg dat er geen slechte of gefaalde participatieve kunst kan zijn. Al deze kunst draagt immers bij aan het versterken van een sociale band en dus het defragmenteren van de samenleving.[97] Tot zover bouwt Bishop een sterk betoog op ten gunste van het belang van esthetische beoordelingscriteria. Maar in plaats van vervolgens aan te tonen hoe de esthetiek beoordeeld moet worden, benadrukt ze nogmaals dat deze kunst 'als kunst' beoordeeld moet worden. 'While broadly sympathetic to the latter ambition, I would argue that it is also crucial to discuss, analyze and compare this work critically *as art.*' Hiermee impliceert zij dat alleen esthetische waardeoordelen van toepassing zijn bij kunstbeschouwing, de ethiek behoort tot andere disciplines.[98] Bishop pleit voor een beoordeling vanuit esthetisch oogpunt maar kan dit vervolgens niet concretiseren. Haar visie op hoe dit soort kunst beoordeeld moet worden blijft daardoor onduidelijk en ambivalent.

Kunst tussen autonomie en heteronomie

De ambivalentie van Bishop kan verholpen worden aan de hand van de theorie van Jacques Rancière.[99] Rancière probeert met zijn theorie de begrippen autonomie en engagement dichter bij elkaar te brengen. Autonomie is volgens Rancière een strategie van de kunst om zich terug te trekken in een eigen domein, waar geen verantwoording afgelegd hoeft te worden aan andere domeinen. Deze autonomie staat voortdurend op gespannen voet met heteronomie, wat

[96] Bishop, "The Social Turn," 61.
[97] Bishop, "The Social Turn," Art Forum, 180.
[98] Bishop, "The Social Turn, " 60-61.
[99] Zoals uitgelegd door Annemarie Kok in *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen.*

Rancière ziet als de kunst die juist binnen meerdere domeinen te werk gaat (oftewel engagement). '[Heteronomie] stelde de kunst in staat om te versmelten met de alledaagse werkelijkheid en de samenleving als materiaal te gebruiken.'[100] Autonomie en heteronomie staan voortdurend met elkaar in spanning en deze spanning heeft ervoor gezorgd dat er een derde kunstvorm is ontstaan, die zich bevindt tussen kunst als autonome vorm en kunst als onderdeel van het leven:

> 'It is because of this crossing of the borders and status changes between art and non-art that the radical strangeness of the aesthetic object and the active appropriation of the common world have been able to come together and constitute the 'third way' of a micro-politics of art, between the opposed paradigms of art becoming life and art as resistant form.'[101]

Deze derde vorm kan gezien worden als de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst. In het pleidooi van Bishop is deze spanning tussen autonomie en heteronomie ook te vinden, alleen weet zij net niet de vinger op de zere plek te leggen. Sterker nog, Bishop noemt deze theorie van Rancière als een manier van denken die tegengesteld is aan die waarbij het sociale en artistieke samengaan (zoals bij Mouffe).[102] Terwijl Rancière juist probeert aan te geven dat deze twee begrippen op complexe manier met elkaar samenhangen in de geëngageerde kunst, gebruikt Bishop deze theorie om een hard onderscheid te maken tussen het sociale en het artistieke domein. Met deze nadruk op de esthetiek en de afgebakende disciplines wordt duidelijk dat Bishop koste wat het kost de kunst gescheiden wil houden van het leven. Dit is een verouderde opvatting en een onmogelijke opgave in een tijd die gekenmerkt wordt door de verstrengelingen van disciplines en waar de scheidslijn tussen kunst en leven haast volledig is uitgewist.

[100] Kok, *Kunstkritiek*, 31.
[101] Rancière, "Problems and Transformations," 86.
[102] Bishop, *Artificial Hells*, 278.

Drie verschillende benaderingen

Verschillende theoretici hebben zich gebogen over de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst. Hoewel zij het eens zijn over wat deze kunst inhoudt, bestaat er wel onenigheid over wat er van belang is bij het beoordelen. Uit de behandelde theorieën zijn drie verschillende invalshoeken op te maken, respectievelijk die van Bourriaud, Bishop, en Mouffe en Rancière.

De invalshoek van Nicolas Bourriaud is die van de relationele esthetiek. Deze theorie draait om de sociale relaties die ontstaan bij maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst. De kunst is niet een afspiegeling van de realiteit, maar is onderdeel van de realiteit. Het kunstwerk vormt een sociale omgeving waarin personen elkaar kunnen ontmoeten. Deze omgeving is een tussenruimte in de sociale werkelijkheid en vormt een micro-utopie. De manier waarop deze micro-utopie ervaren wordt door de deelnemers is het kunstwerk. Om een waardeoordeel te vormen over de kunst moet er gekeken worden naar de sociale relaties die ontstaan en hoe die relaties zich tot elkaar verhouden. De kunst is goed wanneer er vanuit intersubjectiviteit een dialoog ontstaat. Voor het ontstaan van een dialoog is het noodzakelijk dat er deelnemers zijn binnen een kunstproject. Het is van belang dat het kunstwerk in beginsel democratisch is, waardoor de sociale relaties ook democratisch van aard zijn. Met democratisch wordt in deze benadering bedoeld dat het kunstwerk iedereen die deelneemt als gelijke aanspreekt, of dit ook daadwerkelijk democratie bevordert is niet aan de orde. Het probleem bij deze benadering is dat het aan veel andere belangrijke aspecten van het kunstwerk voorbijgaat. Wat zijn bijvoorbeeld de intenties van de kunstenaar, hoe is het werk van invloed op sociale kwesties en politieke discoursen, of wat zijn de esthetische kwaliteiten? Dit zijn allemaal aspecten die ook van belang kunnen zijn bij de beoordeling.

Bishop daarentegen hanteert een meer formalistische benadering, waarbij zij op zoek gaat naar de esthetiek van een kunstwerk. De esthetiek zorgt er namelijk voor dat de kunst haar autonomie behoudt en niet geïnstrumentaliseerd kan worden door de politiek. Bovendien is maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst zonder esthetiek niet meer dan een representatie van het alledaagse. Een dergelijk kunstwerk is te beoordelen aan de hand van de structuur of de vorm. Het is hierbij van belang dat de vorm wrijving of agonisme stimuleert, in plaats van een harmonie en consensus. Kunstprojecten moeten niet iets uitdragen waar iedereen het mee eens is, maar zij moeten discussie en conflict opwekken. Om dit te kunnen beoordelen moet er onderzocht worden hoe een kunstwerk het publiek aanspreekt en wat de kwaliteit is van de sociale relaties die ontstaan (zijn deze democratisch in de zin van agonisme?).

Opmerkelijk hieraan is dat Bishop zich hierbij meer richt op het publiek dat de rol van toeschouwer heeft, dan de deelnemers. Sociale waardeoordelen, gebaseerd op ethiek en moraal, zeggen niets over de kwaliteit van het werk als kunst en behoren dus tot een andere discipline. Een kritiekpunt bij Bishops benadering is dat zij niet ver genoeg ingaat op wat 'het esthetische' precies inhoudt en hoe dit dan beoordeeld moet worden. Daarnaast heeft deze invalshoek een verouderde blik op de scheiding tussen kunst en leven. Het is hierbij de vraag in hoeverre het zinvol of relevant het is om een verouderd beoordelingskader toe te passen op een nieuwe kunstvorm.

Een benadering die de aangegeven problemen van de andere twee invalshoeken wellicht zou kunnen oplossen is die van Rancière en Mouffe. Hun theorieën vormen samen een manier van kijken naar kunst die meerdere domeinen omvat dan alleen de kunst en waar geen harde scheidslijnen worden getrokken tussen ethiek en esthetiek. Van gebrek aan invulling van 'het esthetische' zoals bij Bishop is hierbij geen sprake. Het esthetische is namelijk te vinden in het politieke. Om dit te kunnen duiden zal er eerst gekeken moeten worden hoe een samenleving tot stand komt en standhoud. De kunst krijgt een belangrijke politieke rol binnen een samenleving, maar moet wel een aantal kwaliteiten hebben om effect te hebben. Het kunstwerk moet plaatsvinden in de publieke ruimte, meerdere artistieke praktijken bevatten, de ontwikkeling van identiteiten stimuleren, en zich afspelen op verschillende sociale niveaus. Deze benadering houdt dus rekening met de verschillende aspecten van een kunstwerk en de kunstenaar, in tegenstelling tot de benadering van Bourriaud. Tevens wordt er veel meer belang gehecht aan het stimuleren van een democratische situatie. Hierbij is het van belang dat er binnen de kunst sprake is van agonisme, zodat het publiek nieuwe inzichten kan opdoen. Er wordt geen onderscheid gemaakt tussen politieke en esthetische criteria of politieke en niet-politieke kunst. Alle kunst is politiek en alle politiek bevat esthetiek. De maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst bevindt zich volgens deze manier van denken tussen een autonome vorm en een vorm die opgaat in het leven in. De kunst weet zo aspecten van een samenleving aan het licht te brengen die voorheen niet zichtbaar waren. De kunst vormt hiermee een manier om kritisch te reflecteren op de hegemonie.

Er is voor alle drie de benaderingen wel wat te zeggen, maar hoe verhouden zij zich tot de artistieke praktijk zelf? Welke kwaliteiten komen naar voren bij concrete kunstprojecten? En wat zeggen deze verschillende benaderingen over maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst in de praktijk?

II

EEN NIEUWE PRAKTIJK

Het tweede deel van dit onderzoek richt zich op de praktijk. Hoe komt de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst tot uiting? Aan de hand van een analyse van twee werken van Jeanne van Heeswijk wordt duidelijk wat er van belang is bij deze veranderlijke kunst en waar er eventuele kwaliteiten te vinden zijn. Maar eerst wordt er ingegaan op de artistieke praktijk van de kunstenaar en wat zij hier zelf van waarde schat.

Jeanne van Heeswijk

Jeanne van Heeswijk (1965) is een van de meest toonaangevende kunstenaars in Nederland die zich begeeft op het gebied van maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst. Van Heeswijk is al vanaf de jaren negentig bezig met het ontwikkelen van participatieve kunstprojecten in Nederland maar ook daarbuiten. Door de jaren heen is haar kunst onder verschillende noemers geplaatst – zoals community art – en wordt zij vaak vergeleken met een maatschappelijk werker.[103] Zelf geeft zij altijd aan dat zij in de eerste plaats beeldend kunstenaar is.[104]

Het kunstenaarschap van Jeanne van Heeswijk zoals dat er tegenwoordig uitziet is voortgekomen uit haar overtuiging dat kunst iets kan betekenen voor de samenleving. Na haar afstuderen is zij haar rol als kunstenaar in de samenleving gaan onderzoeken en tot de dag van vandaag is dat een belangrijk thema in haar werk.[105] Haar werk gaat over de relatie tussen privé en openbaar, vormen van openbaarheid en over de relatie tussen kunst en engagement. Van Heeswijk vindt het belangrijk dat er verschillende overlappende verbindingen ontstaan binnen een gemeenschap en dat de verbindingen tussen deze verschillende domeinen benadrukt worden. Dit zou ervoor kunnen zorgen dat er opnieuw een gedeelde publieke ruimte ontstaat, die volgens Van Heeswijk in de huidige tijd steeds minder vaak voorkomt. Literatuurwetenschapper Arie Altena geeft aan dat Jeanne van Heeswijk vormgeeft aan verbindingen. ‘Ze is op zoek naar complexe verbindingen op de schaal van een heel gebied, met alles wat daar gebeurt.’[106] Dit proces van verbindingen ontstaat in de alledaagse sociale relaties en dit is dan ook het domein waar Van Heeswijk zich probeert in te zetten voor de publieke ruimte. ‘So I ask myself, How can I, with my skills as an artist, work within the

[103] Literatuurwetenschapper Arie Altena schaart Jeanne van Heeswijk en haar artistieke praktijk zelfs onder beide begrippen in zijn boek *Wat is community art?*
[104] Kortleve, ‘Makers van Rotterdam #3’. Website Vers Beton.
[105] Visser en Bongers, ‘Jeanne van Heeswijk’. Website Puntkomma.
[106] Altena, *Wat is community art?*, 25.

complexity of our cities? And how can I put myself to work in areas that are undergoing rapid change and huge pressure from the forces of globalization?'[107] Vanuit deze vragen probeert Jeanne van Heeswijk met haar artistieke praktijk duidelijk te maken dat men de eigen dagelijkse omgeving kan vormgeven. Op deze manier wil Van Heeswijk de fragmentatie in de samenleving doorbreken. Ina Boiten verwoordt dit proces op een duidelijke manier:

> 'Het werk van Jeanne van Heeswijk is een zoektocht naar de *plaats van kunst* in onze Westerse samenleving en de *functie van de kunstenaar* daarin. (…) Zij ging zich bezighouden met het scheppen van ruimte voor communicatieprocessen, waardoor nieuwe dingen gezien en beleefd kunnen worden. Haar projecten ontstaan vanuit de vragen die zij heeft. Elk project genereert een antwoord dat zij inbrengt in haar volgende project.'[108]

Wanneer men de kunst van Van Heeswijk beschouwt vanuit Boitens visie, zijn alle kunstprojecten met elkaar verbonden en kan Van Heeswijks artistieke praktijk gezien worden als een lopend verhaal. Dit is natuurlijk niet een specifiek kenmerk van het werk van Van Heeswijk, aangezien dit bij bijna elke kunstenaar het geval is**.** Alle kunstenaars werken vanuit de vragen die zij zelf hebben en nemen wat zij van een werk geleerd hebben mee naar een volgend project. Wat Jeanne van Heeswijk onderscheidt is het scheppen van ruimte voor communicatieprocessen. Oftewel, ze creëert een context waarbinnen deelnemers gestimuleerd worden om met elkaar in gesprek te gaan. Deze context ziet Boiten als een laboratorium waarin Van Heeswijk onderzoekt wat 'de voorwaarden zijn voor een zinvol functioneren van kunst in de samenleving.'[109] Terwijl Van Heeswijk zelf aangeeft dat zij het idee dat alles zinvol moet zijn, hetgeen zij het 'nuttigheidsprincipe' noemt, een achterhaald idee vindt.[110] De kunst van Van Heeswijk is dus niet gericht op het nuttig zijn, maar op dat deelnemers medezeggenschap over hun toekomst krijgen. In hoeverre de kunst nuttig is, zou voor Van Heeswijk een bijzaak zijn.

Zoals gezegd creëert Van Heeswijk ruimte voor communicatieprocessen. Zij onderzoekt hiermee hoe plekken weer een publieke ruimte kunnen worden en kunnen dienen als platforms voor ontmoetingen, discussie, en conflict. Dit doet Van Heeswijk door zich voor lange tijd in een gemeenschap te begeven. 'My projects encourage communities to articulate their own voices and aesthetics – through this process of self-formation, what people really want

[107] Burton, Jackson en Willsdon, *Public servants*, 241.
[108] Boiten, *Publieke Kunst*, 146.
[109] Boiten, *Publieke Kunst*, 151.
[110] Heeswijk, van, gesprek met auteur.

emerges.'[111] Om dit te bewerkstelligen creëert zij dus openbare ruimtes, die zij '*fields of interaction*' noemt. Dit zijn situaties waarbinnen confrontaties tussen verschillende meningen en denkbeelden plaats kunnen vinden in een open setting.[112] Deze '*fields of interaction'* zijn te vergelijken met wat Bourriaud bedoelt met kunst als tussenruimte in de sociale realiteit waarbij een micro-utopie gevormd wordt. Van Heeswijk ziet de ruimte waar zij in werkt namelijk als 'tijdelijke gebieden om zaken te bespelen, te confronteren en te bediscussiëren. (…) Er wordt een tijdelijke autonome zone, een tijdelijke ruimte geschapen waarin het proces zich kan afspelen en daarmee wordt ruimte gemaakt voor actiereactie, voor conflicten, voor discussie.'[113] In deze ruimte kunnen intermenselijke sociale relaties ontstaan en bevraagd worden.

Tegelijkertijd kunnen deze ruimtes ook gezien worden als de publieke ruimte die Mouffe ziet als de plek voor agonisme. Deze overeenkomst wordt onderstreept door de uitspraak van Van Heeswijk dat zij op zoek is naar wrijving en conflict tussen deelnemers en groepen. Door middel van confrontatie en frictie kan er namelijk een dialoog ontstaan, die vervolgens leidt tot uitwisseling en van daaruit ontstaat opnieuw de publieke ruimte.[114] Bovendien leidt het conflict volgens Van Heeswijk tot nieuwe inzichten en nieuw begrip over bestaande problemen. 'Conflict allowed some of the negativities to emerge and created a different form of understanding of the situation.'[115] Dit is precies wat Mouffe bedoelt met kritische kunst die kan dienen als plekken voor kritische bevraging. De publieke ruimte is voor Van Heeswijk niet alleen de openbare ruimte, maar ook de relaties tussen mensen onderling. Door middel van confrontaties binnen deze publieke ruimte worden er nieuwe beelden gevormd.[116] Dit is tevens de wrijving waar Bishop op zoek naar is in de kunst. Dit betekent namelijk dat er sprake is van een democratische dimensie, wat voor Bishop van groot belang is bij de beoordeling van de kunst.

[111] Burton, Jackson en Willsdon, *Public servants*, 241.
[112] Altena, *Wat is community art?*, 44.
[113] Visser en Bongers, 'Jeanne van Heeswijk'. Website Puntkomma.
[114] Verdonck, *Jeanne van Heeswijk*, X.
[115] Valiukevičiūtė, 'Radicalising the Local'.
[116] Verdonck, *Jeanne van Heeswijk*, XIII.

De verbeelding als collectieve actie

In een gesprek met Van Heeswijk haalt zij een citaat van onderzoeker Max Haiven aan om de kern van haar artistieke praktijk aan te geven: 'The imagination, from the very beginning is in motion, is embodied, is a collective exercise of care.'[117] De verbeelding ziet zij, zoals Max Haiven dat ook zegt, als een collectieve actie van zorgzaamheid. De verbeelding is iets dat men samen met zorg voor elkaar tot stand brengt. Het creëren van beelden, de verbeelding en het stimuleren van medezeggenschap over eigen omgeving zijn volgens Van Heeswijk belangrijke facetten in de huidige tijd. Zij geeft aan dat beelden steeds vaker voor manipulatieve doeleinden worden gebruikt, met voorbeelden als fascisme, propaganda en reclame.[118] Het maken van beelden ziet zij dan ook als een revolutionair gereedschap, dat zij wil inzetten voor andere doeleinden dan waar het nu voor gebruikt wordt. Ze wil mensen laten nadenken over hoe een beeld tot stand komt en welke rol het speelt in de omgeving.

> 'One could say that my work is merely an investigation of the conditions under which images could be regenerated. I believe that today's aesthetics has isolated art by separating the image from reality, while shifting presentation to representation. Because of that, isolated images have emerged without any connection to reality. In my work, I try to create contexts for images and their different possibilities so that images have the capacity to reconnect in a meaningful way to their environment.'[119]

Jeanne van Heeswijk maakt dus niet alleen beelden, maar creëert ook een context voor deze beelden waarin ze op een betekenisvolle manier verbinding maken met de omgeving. Hiermee probeert ze in principe kunst en leven samen te smelten, zodat kunst als het ware van binnenuit van betekenis kan zijn. De kunst van Van Heeswijk kan gezien worden als de eerder besproken derde vorm van kunst volgens Rancière, waarbij kunst zich bevindt tussen autonomie en deel uitmaken van het leven. Dit wordt versterkt doordat Jeanne van Heeswijk het vermogen om een eigen werkplek te creëren tussen verschillende domeinen en disciplines in als een belangrijke eigenschap van het kunstenaarschap ziet.[120]

---

[117] In een gesprek over haar kunstenaarschap haalt Jeanne van Heeswijk dit citaat aan. Een citaat dat terug te vinden is op de website van Max Haiven. Woznicki, 'On borderds, financialization, movement'. Website Max Haiven.
[118] Heeswijk, van, gesprek met auteur.
[119] Fotiadi, *The Game of Participation*, 44.
[120] Heeswijk, van, gesprek met auteur.

Verschillende rollen

In participatieve projecten speelt de kunstenaar een belangrijke rol. Maar welke rol is dit volgens Jeanne van Heeswijk? En welke rol krijgt haar publiek of de deelnemer? Boiten stelt dat Van Heeswijk per project een andere rol aanneemt en dat haar kunstenaarschap dient als opening in andere dan de erkende kunstdomeinen. 'Haar diverse rollen dienen ertoe de verzuiling in de kunstwereld als gevolg van een steeds fijnmaziger specialisatie te overbruggen, in het bijzonder ook het spanningsveld tussen kunstinstituten en het werken in de openbare ruimte.'[121] Ook dit duidt erop dat Van Heeswijk uit is op een samensmelting van kunst en leven. Daarnaast is het samenbrengen van verschillende disciplines te herleiden als een poging tot het creëren van de collectieve actie van zorgzaamheid, waarbij mensen met diverse achtergronden ieder een eigen rol spelen binnen dat collectief.

Volgens Van Heeswijk is zijzelf slechts initiator van een proces. Zij brengt iets op gang, maar de deelnemers moeten hier zelf mee aan de slag gaan. Van Heeswijk probeert iets te creëren dat vervolgens door een bepaald gebied gedragen wordt. Iedereen heeft een eigen set aan vaardigheden en brengt die in het proces in. Alle deelnemers van een project ziet zij daarom als experts. 'These are people with specific knowledge of a place; they can be local residents or people who work in a shop or institution in the area.'[122] Van Heeswijk ziet de deelnemers dus als coauteurs en mede-eigenaren van het project. Van Heeswijk maakt wel een onderscheid tussen deelnemers en toeschouwend publiek, beide zouden een geheel andere ervaring hebben bij een van haar projecten. 'Als iemand heeft gesnapt dat hij werkelijk heeft bijgedragen aan een bepaalde ruimte, dan zal hij dat ook altijd met zich blijven meedragen. (..) Dit gaat dus verder dan de ervaring van iemand die niet heeft deelgenomen.'[123] Hieruit wordt duidelijk dat de kunst van Van Heeswijk gericht is op deelnemers en minder op toeschouwers. Daarnaast probeert zij zichzelf binnen haar projecten niet te onderscheiden als kunstenaar, maar probeert zij dezelfde rol van coauteur aan te nemen als de deelnemers, met haar eigen *skillset*. Haar vaardigheden zijn, zoals ze zelf zegt, het creëren van beelden en het stimuleren van de verbeelding.[124] Zij ziet een project dan ook als geslaagd wanneer zij zelf niet meer nodig is in het project; als dingen zelfstandig worden en een eigen leven gaan leiden.[125]

---

[121] Boiten, *Publieke Kunst*, 151-152.
[122] Burton, Jackson en Willsdon, *Public servants*, 240.
[123] Verdonck, *Jeanne van Heeswijk*, XXI.
[124] Heeswijk, van, gesprek met auteur.
[125] Kortleve, 'De makers van Rotterdam #3'. Website Vers Beton.

Gedurende haar hele artistieke praktijk heeft Jeanne van Heeswijk veel kritiek gekregen op haar kunstprojecten. Dit komt omdat haar kunst zich bevindt op de scheidslijnen van verschillende disciplines en kunstvormen. Zoals eerder behandeld zorgen dit soort participatieve kunstprojecten voor problemen bij de beoordeling ervan. Het is dan ook niet vreemd dat de meningen zijn verdeeld over de geslaagdheid van Van Heeswijks kunst. Van Heeswijk neemt wel een stellig standpunt in met betrekking tot de verhouding tussen esthetiek en ethiek in haar kunst. Van Heeswijk zegt dat zij niet gelooft in esthetiek zonder ethiek. Volgens haar is het altijd de rol van kunst geweest om verantwoordelijkheid te eisen en zorgzaamheid op te wekken. Het doel van kunst en daarmee ook haar werk ziet zij dan ook als het formuleren van een nieuwe gemeenschappelijke moraal: 'I feel the need to redefine the artist's space as a mental space where a new moral attitude might be formulated.'[126] Deze opvatting over het samengaan van ethiek en esthetiek komt overeen met de theorieën van Rancière en Mouffe. Mouffe ziet de kritische kunst namelijk als een manier om de heersende moraal te bevragen en deze eventueel te verwerpen.

[126] Westen, "Jeanne van Heeswijk".

Model voor analyse

Eva Fotiadi noemt de artistieke praktijk van Van Heeswijk kenmerkend voor de opkomende maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst in de jaren negentig, aangezien al haar projecten gericht zijn op het proces en zij interactie tussen mensen inzet als medium.[127] Om een dergelijke kunstvorm te analyseren maakt Fotiadi gebruik van onderscheid tussen het conceptuele en het verhalende deel, de relaties, en de evenementen. Alhoewel dit een kunstmatige indeling is, geeft het wel op een overzichtelijke manier weer uit welke onderdelen de artistieke praktijk van Jeanne van Heeswijk bestaat. Het is dus een handige tool om te onderzoeken waar er mogelijk kwaliteiten te vinden zijn in haar kunst.

Ten eerste noemt Fotiadi het conceptuele en verhalende deel, dit zijn de ideeën en concepten die aan de basis van het werk liggen. Dit uit zich in alle vormen die deze ideeën en concepten articuleren en communiceren.[128] Deze vormen zijn vervolgens te verdelen in op taal gebaseerde vormen, zoals artikelen en omschrijvende teksten maar ook de visie en de gedachten van de kunstenaar, en visuele vormen, zoals boeken, websites en foto's gepubliceerd door de kunstenaar binnen een project. Deze visuele vormen, met name de foto's, zijn geen onderdeel van het zogenaamde verhaal maar ondersteunen het wel.[129] Dit komt omdat de afbeeldingen niet een objectieve weergave van de gebeurtenissen zijn. Ze worden ingezet door de kunstenaar met bepaalde intenties om het concept te onderschrijven. Dit conceptuele deel functioneert als leidraad van het gehele project. 'Seeing the project as narrative or in a narrative (…) is an important perspective to take, because through a project's story one gets to know about – and thus evaluate – the forms that the initial ideas and concepts have taken within projects.'[130]

Als tweede deel noemt Fotiadi de relaties. Zij geeft aan dat sociale relaties niet bestaan buiten structuren van macht en de bijbehorende politiek.[131] Een gegeven dat al eerder onderbouwd is aan de hand van de theorie van Mouffe (men verhoudt zich altijd tot een ander). Wat de kunstenaar doet volgens Fotiadi is een interventie plegen in een sociale omgeving, de bestaande sociale relaties te manipuleren door tegelijkertijd de tactiek van het alledaagse leven en de strategieën van instituten in te zetten.[132] Door deze manipulatie wordt de bestaande sociale

[127] Fotiadi, *The Game of Participation*, 37.
[128] Fotiadi, *The Game of Participation*, 43.
[129] Fotiadi, *The Game of Participation*, 52.
[130] Fotiadi, *The Game of Participation*, 44.
[131] Fotiadi, *The Game of Participation*, 62.
[132] Dit baseert zij op de *practice of everyday life* van Michel De Certeau, oftewel de manieren waarop mensen hun omgeving eigen maken. De tactiek van het alledaagse leven gaat over het individu en zijn blik op zijn omgeving op microniveau. De strategie van instituten is gericht op een meer breder overzicht van de omgeving op macroniveau.

omgeving ontwricht, de machtsverhoudingen geëgaliseerd en kan er verandering plaatvinden. Dit egaliseren van de macht is de manier waarop het web van sociale relaties ontstaat binnen de projecten van Van Heeswijk. Dit is tevens te vinden in de benadering van Rancière, die aangeeft dat door zichtbaar te maken wat voorheen niet zichtbaar was, er een herverdeling plaats kan vinden van rollen en prioriteiten. Oftewel, de kunst neemt deel aan het politieke proces.

Als laatste onderdeel noemt Fotiadi de evenementen. Dit zijn alle gebeurtenissen die plaatsvinden binnen het project en die van tevoren gepland en georganiseerd zijn. '[They are] a showcase public moment that allows a scenario and a network to join together and mutate into an art project.'[133] Oftewel, deze evenementen geven vorm aan de concepten en relaties en dienen als de lijm tussen deze twee delen.

Om een analyse te geven van twee werken van Jeanne van Heeswijk zal er gebruik gemaakt worden van dit model. Dit betekent echter niet dat de kunstenaar dit onderscheid zo bedoeld heeft of dat deze onderdelen los van elkaar kunnen bestaan. Het dient slechts als middel om meer inzicht te krijgen in de artistieke praktijk van de kunstenaar. Er is gekozen voor de projecten *De Strip* (2002-2004) en *Face Your World. Slotervaart* (2005) omdat dit de twee bekendste werken in Nederland van Van Heeswijk zijn en zij hier veel bekendheid mee vergaard heeft. Volgens Eva Fotiadi pogen deze projecten als medium te dienen waardoor de creatieve potentie van 'oninteressante' wijken die in afwachting zijn van gentrificatie naar boven komt. Deze twee projecten zijn dus een uitstekend voorbeeld van de visie van Jeanne van Heeswijk en hoe dit tot uiting komt in haar artistieke praktijk.

[133] Fotiadi, *The Game of Participation*, 64.

De Strip – Westwijk, Vlaardingen, 23.05.2002 – 23.05.2004

Vanwege de groeiende sociale problematiek in de wijk Westwijk in Vlaardingen wordt er in 1995 een proces van gentrificatie gestart. Er zouden meer huizen komen en een nieuw centrum. Vanwege een vertraging in het bouwproces komen veel gebouwen echter lange tijd leeg te staan. In het kader van dit herstructureringsproject is Jeanne van Heeswijk gevraagd om een plan te ontwerpen voor kunst in de publieke ruimte. In plaats van een aantal sculpturen neer te zetten, zoals verwacht werd, ontwikkelt Van Heeswijk het kunstproject *Until we meet again. Op weg naar Westwijk 2005* (1995-2007), met als doel het betrekken van de wijkbewoners bij de veranderingen, die Van Heeswijk ziet als grote transformatie van de sociale structuur van de wijk.[134] Uit dit overkoepelende project zijn een aantal andere projecten voortgekomen, waaronder *De Strip* (2002-2004).

De Strip heeft plaatsgevonden in een oude, leegstaande winkelstrip van 3500 vierkante meter. Het doel van de opdrachtgevers, woningcorporatie Waterweg Wonen en de gemeente Vlaardingen, was om overlast in en rond het pand te voorkomen.[135] Het doel van Van Heeswijk was om het pand te veranderen in een plek voor culturele productie. Hiervoor is zij verschillende samenwerkingen aangegaan, waaronder met de architect François Xavier Guillon, die het gebouw heeft omgetoverd tot een plek met meerdere functies en het van de kenmerkende rode gevel heeft voorzien. Van Heeswijk heeft ook de Rotterdamse Showroom MAMA uitgenodigd om een videoprojectie en werkplaats te maken, waar kunstenaars en ambachtslieden kunnen werken zolang hun werk maar in verbinding staat met de omgeving. En daarnaast heeft Museum Boijmans van Beuningen een tentoonstelling van hedendaagse kunst en design geopend in het pand. Elke drie maanden komt er op de hele locatie een nieuw thema met betrekking tot de lokale problematiek aan bod.[136] Het doel van *De Strip* is om activiteiten aan te bieden aan en te creëren met wijkbewoners en geïnteresseerden, en zo een lokale identiteit te ontwikkelen. '*De Strip* functioned as a symbolic centre, as a distinct marker in the cartography of the city, and as a monument to collective living. For two years, the glowing red façade stood for a place where the community developed and a local identity could be secured. It was a place of communication for the inhabitants of the district and the city, a place for discussion and collective experience.'[137] Volgens Van Heeswijk is culturele productie van belang voor de samenleving. Het is daarom essentieel om plekken te creëren waar deze culturele

[134] Van Heeswijk, *systems*, 249.
[135] Van Heeswijk, *De Strip*, 9, 11.
[136] Dit zijn de volgende thema's: Grondgedachten, Met andere ogen, Andere taal, Collectief geheugen, Mens & omgeving, Onderonsje, We are the world. 'De Strip'. Website De Strip-Westwijk.
[137] Van Heeswijk, *Systems*, 143.

productie plaats kan vinden en zo een broedplaats voor cultuur kan vormen. Door *De Strip* op deze manier te benaderen kan het pand nog steeds een bijdrage leveren aan het leven en de gemeenschap in Westwijk.[138] Op 23 mei 2002 is *De Strip* feestelijk geopend, waarbij honderden bezoekers de tentoonstellingen hebben bekeken, meededen met verschillende evenementen en samen een maaltijd hebben gegeten. Elke drie maanden heeft een dergelijke opening plaatsgevonden rond een nieuw thema. Op dezelfde datum twee jaar later is *De Strip* afgesloten met een symposium over de behandelde problematiek in *De Strip* en de presentatie van het boek *De Strip 2002-2004*. 'Overnight, the red façade was stripped down and painted white, erasing its visual presence but leaving the stories of Westwijk to be continued.'[139] Het enige tastbare dat er nog van het project over is, zijn het boek, de website en de tweemaandelijkse nieuwsbrief in de vorm van een stripboek.

Volgens Leo de Jong, directeur van woningcorporatie Waterweg Wonen, is het kunstproject om verschillende redenen geslaagd. Niet alleen heeft het vernielingen en vandalisme tot een minimum beperkt, maar ook gezorgd voor een aangenaam woon- en leefklimaat.[140] Bijkomende resultaat noemt hij 'een verbreding en intensivering van de sociale netwerken, niet alleen in de directe projectomgeving.'[141] En daarnaast heeft het geleid tot de realisatie dat een samenleving behoefte heeft aan ontmoetingsplaatsen waar mensen kennis kunnen delen, inspiratie kunnen opdoen en samen kunnen deelnemen aan activiteiten. Oftewel, er is sociale cohesie ontstaan binnen de wijk en het heeft ervoor gezorgd dat er meer rekening gehouden gaat worden met de behoeften van de bewoners bij de herstructurering.

2 Voorgevel van *De Strip*

[138] Van Heeswijk, *Systems*, 251.
[139] Van Heeswijk, *Systems*, 250.
[140] Van Heeswijk, *De Strip*, 9.
[141] Van Heeswijk, *De Strip*, 9.

Ideeën en concepten

Op het eerste oog lijkt het concept van dit project gericht te zijn op het creëren van sociale cohesie en het verbeteren van de leefomgeving. Maar wanneer men de visie van Jeanne van Heeswijk in acht neemt, wordt duidelijk dat dit neveneffecten zijn van het eigenlijke concept. Met haar kunst wil Van Heeswijk namelijk gedeelde beelden zichtbaar maken. In het geval van *De Strip* bestaat dit beeld uit de verlangens en behoeften van een wijk die langere tijd onder druk staat door grote veranderingen. Er wordt een nieuwe identiteit van de wijk gecreëerd. Dit zichtbaar maken van het onzichtbare is de kern van de theorieën van Rancière. Dit kan zorgen voor nieuwe inzichten en een herverdeling van de macht. Vanuit deze optiek kan er geconstateerd worden dat deze kunst politiek van aard is.

Van Heeswijk levert met dit project kritiek op de manier van werken van de gemeente. Zij doet dit door de leegstand die ontstaan is door de werkzaamheden op te vullen met een plek waar de wijk samen kan komen. Door de afbraak als gevolg van het gentrificatieproces, is de levendigheid van de wijk ook in verval geraakt. Van Heeswijk laat met *De Strip* zien dat er ook manieren zijn om een wijk dynamisch te houden tijdens ingrijpende veranderingen. Een tweede concept dat in alle projecten van Van Heeswijk meespeelt, is het opeisen van medezeggenschap over de omgeving en toekomst. Met *De strip* heeft Van Heeswijk geprobeerd om de woningcorporatie in gesprek te laten gaan met de wijkbewoner, waardoor de behoeften van de wijk naar voren komen. Volgens Leo de Jong heeft dit daadwerkelijk plaatsgevonden. Vanuit Jeanne van Heeswijks optiek kan dit project dus geslaagd genoemd worden. Er is een nieuwe publieke ruimte ontstaan.

Aangezien het een tijdelijk kunstproject is geweest, is het boek *De Strip 2002-2004* van grote waarde. Iedereen die geen participant is geweest in het project kan op deze manier toch een glimp opvangen van hoe het geweest moet zijn. Het boek doet denken aan een tentoonstellingscatalogus, met inleidende teksten en een overzicht van alle werken (in dit geval van alle activiteiten). Opvallend aan het boek is dat Jeanne van Heeswijk zelf niet aan het woord komt. Net zoals zij zichzelf op de achtergrond houdt in het gehele kunstproject. Voorin het boek is een lijst met alle deelnemers opgenomen. Er is gekozen om deze op alfabetische volgorde te noteren, waardoor er geen onderscheid te herkennen is als grote van bijdrage, rollen of mate van importantie. Dit sluit aan bij het idee van Van Heeswijk dat alle deelnemers hun eigen expertise meebrengen en dat iedereen van even groot belang is in het project.

Het boek is dus niet slechts een documentatie van de gebeurtenissen, maar getuigt van een groot aantal esthetische keuzes. Zo is er gekozen voor een rode kleur, net als de kenmerkende gevel

van *De Strip*, zijn alle foto's in zwartwit en zijn bepaalde activiteiten opzettelijk naast elkaar geplaatst.[142] Het boek dient als een tastbare gewaarwording van het kunstproject. Volgens Eva Fotiadi zet Van Heeswijk de vormgeving van haar projecten zelfs in om de aandacht van haar af te leiden en om tegelijkertijd haar identiteit als kunstenaar te vormen. 'She makes herself disappear as initiator by giving to each project a very specific visual identity that refers to issues reflected on in the projects.'[143] Deze publicatie probeert dezelfde sfeer als het project zelf over te brengen en het staat in lijn met de overkoepelende ideeën en concepten. Wanneer men denkt aan het esthetische als het zintuiglijk waarneembare, dan is dit boek een vorm daarvan. Het boek is een tastbare uitdrukking van de identiteit van de wijk die is ontwikkeld door het project en het benadrukt daarmee nogmaals deze identiteit. Dat het concept in een esthetische vorm zichtbaar gemaakt is, zou volgens de benadering van Bishop een kwaliteit zijn van dit kunstproject. Evenals dat er een vorm is waarbij de toeschouwer en niet alleen de deelnemer het kunstproject kan ervaren. Bishop baseert haar benadering namelijk op het gezichtspunt van de toeschouwer. De gedetailleerde aandacht die besteed is aan de vormgeving – zoals de rode kleur – zorgen dat er ook voor de toeschouwer een beleving wordt opgewekt.

Tussenruimte in sociale werkelijkheid

De evenementen van dit kunstproject bestaan uit alle activiteiten die hebben plaatsgevonden binnen de verschillende thema's. Jeanne van Heeswijk heeft met deze activiteiten ruimte gecreëerd voor ontmoetingen en dialoog. Zij heeft een nieuwe publieke ruimte gevormd. Deze activiteiten zouden ervoor zorgen dat de verschillende groepen met elkaar in gesprek gaan, waardoor er een nieuw gemeenschappelijk beeld van de gedeelde identiteit gevormd wordt. De evenementen zijn dus de vorm die het concept aanneemt. Deze evenementen vinden plaats binnen de realiteit, waardoor er werkelijke sociale relaties ontstaan. *De Strip* is dus niet een weergave van de realiteit, maar vormt een tussenruimte waarbinnen de werkelijkheid geanalyseerd en bevraagd wordt. Men zou kunnen zeggen dat de kunstenaar dus een micro-utopie zoals Bourriaud dat ziet heeft gevormd.

De sociale relaties zijn van groot belang bij dit kunstproject. Van Heeswijk brengt verschillende groepen bij elkaar, namelijk wijkbewoners en geïnteresseerden, instituten als museum Boijmans van Beuningen en Showroom MAMA, en de woningcorporatie en de gemeente. De wijkbewoners hebben bij dit kunstproject niet zozeer de rol van coauteur als het gaat om de

[142] Bijvoorbeeld: *'De beerput ging open!'*, een tentoonstelling over middeleeuwse beerputten, staat naast *'Ontbijt. Praten over de wijk met B&W.'* wat suggereert dat tijdens het gesprek met B&W de spreekwoordelijke beerput werd opengetrokken.
[143] Fotiadi, *The Game of Participation*, 51.

evenementen. Zij nemen deel aan de activiteiten, maar hebben weinig invloed op de vorm en inhoud ervan. Zij zijn echter wel coauteur van de uitwerking van het concept. De deelnemers zijn namelijk de bron voor de nieuwe identiteit van de wijk; van het gedeelde beeld dat zij scheppen.

Herverdeling van rollen

De manier waarop dit project gepresenteerd wordt door Jeanne van Heeswijk doet vermoeden dat er een herverdeling van de macht heeft plaatsgevonden. *De Strip* is een politieke kunst die de publieke ruimte opnieuw indeelt. Bovendien worden er verschillende groepen bij elkaar gebracht met verschillende belangen. Deze wrijving zorgt voor een debat over de verlangens, behoeften, en identiteiten van de deelnemers. Er zou gezegd kunnen worden dat er sprake is van agonisme en dat er dus een democratische dimensie te vinden is in deze kunst.

Wanneer men echter interviews leest met betrokkenen bij *De Strip* krijgt men een heel ander verhaal te horen. Joke van Assendelft, die ten tijde van dit project voorzitter was van de bewonersvereniging, geeft aan dat er wel gesproken werd met alle deelnemers, maar dat er niet zozeer sprake was van inspraak.[144] Daarnaast zegt zij dat de bewoners door het project niet meer betrokken zijn geraakt bij de openbare ruimte en het sociale leven in de buurt. De bewoners vonden het project geldverspilling en waren minimaal geïnteresseerd. Bovendien is er van de gemeenschap die Van Heeswijk beweert gecreëerd te hebben, weinig meer over. 'Men blijft zich verzetten tegen saamhorigheid, en het probleem van de verschillende culturen speelt nog steeds een rol.'[145] Het is dus maar de vraag of er ook daadwerkelijk een dialoog is ontstaan tussen de verschillende groepen. Bovendien geeft toenmalig beleidsmedewerker van Waterweg Wonen aan dat dit project er niet toe geleid heeft dat de organisatie anders naar de wijk en bewoners is gaan kijken.[146] Aan de hand van deze antwoorden lijkt het erop dat er wel ruimte is gecreëerd voor de confrontatie tussen verschillende groepen, maar dat dit conflict niet plaats heeft gevonden.

Het gebrek aan participatie door de wijkbewoners zou kunnen komen omdat er in dit project geen sprake is van '*courage to act*', zoals lector Image in Context van het Kenniscentrum Kunst & Samenleving Anke Couman dat noemt. Couman geeft aan dat het bij maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst noodzakelijk is dat de deelnemers durven te participeren, 'situated art projects are founded in the spectator's courage to act.'[147] Dit wordt gedaan door

[144] Verdonck, *Jeanne van Heeswijk,* XXXVIII
[145] Verdonck, *Jeanne van Heeswijk,* XXXVIII
[146] Verdonck, *Jeanne van Heeswijk,* XLII
[147] Coumans, "Art as Encounter," 92.

middel van het construeren van een ruimte, oftewel de micro-utopie van Bourriaud. Op die manier kan er een gedeeld zintuiglijk domein gecreëerd worden om vervolgens de machtsstructuur te herzien, zoals Rancière aangeeft. In het geval van *De Strip* zijn de wijkbewoners blijkbaar geen onderdeel van dit gedeelde domein. Wat hieruit opgemaakt kan worden, is dat de bewoners niet het hoofdpubliek zijn van dit kunstproject maar dat dit de gemeente is. Jeanne van Heeswijk heeft het publiek as middel gebruikt om iets duidelijk te maken aan de gemeente. Namelijk dat dit soort langdurige werkzaamheden funest zijn voor een gemeenschap. Met haar project heeft ze de problematiek van de wijk niet opgelost, maar mede dankzij het gebrek aan participatie door de wijkbewoners zichtbaar gemaakt waar het probleem ligt.

3 Nieuwsbrief *De Strip*

Face Your World, StedelijkLab Slotervaart, Amsterdam, 01.2005 – 07.2005

Net als Westwijk heeft de wijk Slotervaart rondom het Staalmanplein in Amsterdam grote veranderingen ondergaan. Een van de plannen van deze stadsvernieuwing is een park van 13,500 vierkante meter dat als nieuw publiek hart van de wijk moet dienen. *Face Your World*, dat voor het eerst heeft plaatsgevonden in 2002 in Columbus, Ohio, biedt jongeren een collectieve leeromgeving waarin ze leren hoe ze hun leefomgeving kunnen onderzoeken en veranderen. Het project moedigt jongeren aan om een kritische mening te vormen, invloed uit te oefenen op het proces van stadsvernieuwing, te laten zien dat hun mening ertoe doet en op die manier een beter beeld te laten ontwikkelen over hun omgeving.[148] Hiervoor heeft Van Heeswijk de '*Interactor'* ontwikkeld, een '3-D multi-user computer environment', dit is een speciaal ontwikkelde software waarmee kinderen hun ideeën over hun omgeving kunnen vormgeven in een driedimensionale representatie van hun eigen buurt.[149] Zo kunnen zij meteen het resultaat zien van hun ideeën. Voor Slotervaart in Amsterdam heeft Jeanne van Heeswijk samen met architect Dennis Kaspori het project *Face Your World, StedelijkLab Slotervaart* (2005) ontwikkeld tot een op maat gemaakt educatieprogramma gericht op het stimuleren van jongeren om te participeren in het proces van stadsvernieuwing. In het boek *Systems* (2007), waarin Jeanne van Heeswijk een overzicht geeft van haar kunstprojecten die ze tot 2007 gemaakt heeft, wordt *Face Your World* als volgt omschreven:

> 'With *Face Your World* Van Heeswijk was proposing an urban planning process based on the intensive participation of local residents and striving to invest urban regeneration (…) with existing social and cultural capital.'[150]

Om deze intensieve participatie op gang te brengen is een oude gymzaal in de buurt verbouwd tot een 'urban lab'. Dit laboratorium dient als plek voor jongeren, lokale bewoners en geïnteresseerden om te discussiëren en te werken aan hun ontwerpen. Het lab heeft als doel om lokale bewoners te faciliteren om zelf vorm te geven aan hun leefomgeving. '*StedelijkLab Slotervaart* provided a learning environment as part of a public process of planning for the neighbourhood's future.'[151] Om het proces op gang te brengen worden er een aantal kernelementen gehanteerd: '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

[148] 'Face Your World'. Website Face Your World.
[149] Van Heeswijk, *Systems*, 253.
[150] Van Heeswijk, *Systems*, 253.
[151] Van Heeswijk, *Systems*, 253.

basis.'[152] Aan de hand van dit educatieve model en in samenwerking met experts is er een nieuw ontwerp gemaakt voor het park dat nog gebouwd moest worden.[153] In dit ontwerp zijn niet alleen de bestaande faciliteiten verwerkt, maar ook hoe het eruit moet zien en welke rol de deelnemers daarin spelen. Na zes maanden hebben deelnemers hun ontwerp gepresenteerd aan de lokale autoriteiten en bewoners, waarna het in 2006 na een paar kleine aanpassingen is geaccepteerd als ontwerp voor het te realiseren Staalmanpark. Gedurende de hele bouwperiode zijn alle betrokkenen van *Face Your World, StedelijkLab Slotervaart* betrokken geweest bij de realisatie, waardoor uiteindelijk het originele ontwerp zoals de deelnemers bedacht hebben volledig is uitgevoerd.[154] Het project is afgesloten met de bouw van het Staalmanpark en de feestelijke opening ervan in 2011. Daarnaast is het gehele project en de manier waarop het verschillende complexe vraagstukken onder de aandacht bracht tentoongesteld in het Stedelijk Museum Amsterdam. Tijdens de ontwikkeling van deze tentoonstelling konden deelnemers een bijdrage leveren, waardoor het uiteindelijk een experiment is geworden waarin participatie, politieke besluitvorming en creatieve verbeelding samenkomen. [155]

4 Opening *Face Your World*

[152] 'Face Your World'. Website Face Your World.
[153] Dit zijn vakspecifieke experts, maar dus ook bewoners die gezien worden als experts van de omgeving.
[154] 'Resultaat'. Website Face Your World.
[155] 'Vervolgtraject'. Website Face Your World.

Emancipatie via beelden

Face Your World is de meest letterlijke uitdrukking van de visie van Jeanne van Heeswijk. Van Heeswijk wil namelijk dat mensen de beelden die zij in hun hoofd hebben delen met elkaar en komen tot één gezamenlijk beeld. In *Face Your World* gebeurt dit doordat verschillende groepen werken aan één beeld, namelijk het ontwerp van het park. Het kunstproject zorgt dus voor een gemeenschappelijkheid, een ontwikkeling die Rancière eerder aangeduid heeft. Er is een gedeeld zintuiglijk domein, doordat het project een gedeelde ervaring opwerkt bij de deelnemers. Binnen dit domein kan, in het geval van *Face Your World. StedelijkLab Slotervaart* de machtsstructuur tussen stedenbouwers en bewoners bevraagd worden.

De rode draad die door dit project heenloopt is het dichten van de kloof tussen de stedelijke ontwikkelaars die wijken inrichten op de meest efficiënte manier en de bewoners die daadwerkelijk gebruik maken van de ruimte. Van Heeswijk wil dit doen door de verschillende facetten van een stad te laten zien. Dus niet alleen de tastbare zaken zoals straten en huizen en dergelijke, maar ook de niet-tastbare zaken zoals de gevoelens van de bewoners en de waarde die zij hechten aan de tastbare delen. Van Heeswijk wil deze twee sferen verbinden. 'Dan denk je na over de stad als een dynamische structuur, een proces van uitwisseling, van cultuur, van verlangens, emoties en mogelijkheden.'[156] Dit zou van belang zijn voor stedenbouwkundigen, omdat zij in feite in dienst moeten staan van de gebruikers van de ruimte. Zij moeten doelen stellen die voortkomen uit de verlangens van de bewoners. Zij moeten mee veranderen met de tijd:

> 'Als de samenleving verandert, moet je ook toe naar een ander beeld van hoe die samenleving ontwikkeld en gebouwd zou moeten worden. Wat is jouw beeld, wat is mijn beeld en hoe kan dat uitmonden in een nieuw beeld? Ik probeer methodes te ontwikkelen om toegang te krijgen tot die beelden. En ik probeer dat zodanig te doen dat ik het ook terug kan geven aan de politiek en het tot input te maken voor besluitvorming.'[157]

Van Heeswijk gaat dus met dit project op zoek naar een manier waarop beleidsmakers en bewoners samen vorm kunnen geven aan de omgeving. De kern van dit project noemt zij de esthetische en culturele emancipatie. Met andere woorden, de deelnemers leren begrijpen hoe hun omgeving in elkaar zit, hoe zij de samenleving kunnen vormgeven en welke rol zij erin spelen. Volgens Van Heeswijk is dit ook terug te lezen in de titel, 'Face Your World. Aan de

[156] Princen en Uitermark, ""Ik geef beeld aan discussies"", 22.
[157] Princen en Uitermark, ""Ik geef beeld aan discussies"", 22.

ene kant geef je de omgeving een gezicht, aan de andere kant ga je de confrontatie aan, niet alleen met jezelf maar ook met anderen.'[158]

Radicale participatie

Om iedereen te kunnen betrekken bij het project is Van Heeswijk genoodzaakt geweest om verschillende bijeenkomsten te organiseren voor verschillende doelgroepen. Van Heeswijk geeft als voorbeeld een workshop voor alleen vrouwen, 'dat is noodzakelijk omdat die vrouwen zich vrij moeten kunnen voelen om te spreken, ze hebben hiervoor een beschermde omgeving nodig.' [159] Door dit soort bijeenkomsten zijn er echter ook groepen geweest die zich gediscrimineerd voelden en zijn gestopt met de samenwerking. Van Heeswijk geeft in een interview met Maaike Lauwaert, hoofd interne zaken bij De Appel, aan dat dit een gevolg is van zogenaamde 'radicale participatie', waarbij de 'ongehoorden' een stem krijgen. 'Such a radical participation project as Face Your World (…) is a learning process for all those involved. [Van Heeswijk] understands that it must have been difficult for people who are used to be the norm to become, in such a process, one of many voices.'[160]

Volgens het analysemodel van Fotiadi is deze ontwikkeling onderdeel van het verhaal. Door dit te analyseren aan de hand van de benadering van Rancière en Mouffe worden de onderliggende motieven van dit verhaal duidelijk. Met dit project toont Van Heeswijk namelijk de structuren van een samenleving en hoe deze tot stand komt. Dat groepen zich buitengesloten voelen, betekent dat er een onderscheid wordt gemaakt tussen 'wij' en 'zij' en er dus sprake is van antagonisme. Dit antagonisme ligt aan de basis van een samenleving. Maar dit project legt niet alleen deze structuur van de hegemonie bloot, het gaat ook een stap verder. De deelnemers worden zich ook bewust van deze structuur en hoe zij hier van invloed op zijn. Dat de 'ongehoorden' en stem krijgen is vergelijkbaar met de theorie van Rancière, waarbij de mensen met een stem duidelijk maken dat zij ook kunnen spreken. Wat eerst niet zichtbaar was, wordt zichtbaar en dit is een opening voor verandering. Het project is een poging om de deelnemers te emanciperen. *Face Your World* kan dus gezien worden als een project dat de hegemonie uitdaagt en valt onder de kritische kunst beschreven door Chantal Mouffe.

[158] Princen en Uitermark, ""Ik geef beeld aan discussies"", 23.
[159] Princen en Uitermark, ""Ik geef beeld aan discussies"", 23.
[160] Lauwaert, *The Place of Play*, 119.

Ontmoetingsplaats

De evenementen van *Face Your World. StedelijkLab Slotervaart* bestaan uit het lab en de bijeenkomsten. In het lab kunnen de kinderen aan de hand van de *Interactor* werken aan het ontwerp voor het park. De bijeenkomsten daarentegen zijn gericht op de volwassenen, waar verschillende thema's besproken worden.[161] De volwassen deelnemers kunnen tijdens deze bijeenkomsten ook bijdragen leveren aan het ontwerp. In deze evenementen komen de deelnemers dus samen en ontstaan er nieuwe sociale relaties, ondanks dat zij geen directe interactie hebben met elkaar. Desalniettemin hebben de deelnemers wel contact met elkaar, aangezien zij reageren op elkanders ontwerp en rekening moeten houden met de ander in het eigen ontwerp. Dit is ook te zien in de verschillende scenario's die voor het parkontwerp geschreven zijn. In deze scenario's komen de wensen en problemen van verschillende groepen naar voren.[162] De scenario's zijn gericht op het te realiseren park, maar omvatten een veel bredere sociale problematiek. Het *StedelijkLab* dient hierbij als ontmoetingsplaats waar deze kwesties besproken kunnen worden. Dit lab kan daarom gezien worden als de tussenruimte uit Bourriauds benadering, die zorgt voor dialoog en intersubjectiviteit. Vanuit deze benadering komt er dus een hele andere kwaliteit naar boven dan bij de benadering van Rancière en Mouffe.

5 Gerealiseerd Staalmanpark

[161] Lauwaert, *The Place of Play*, 113.
[162] Van Heeswijk, *Systems*, 362.

Een praktijkanalyse

De kern van de artistieke praktijk van Jeanne van Heeswijk is om door middel van de verbeelding mensen samen te brengen en medezeggenschap te geven over hun omgeving. Zij doet dit door een context te creëren waarin nieuwe sociale relaties kunnen ontstaan en daardoor nieuwe ervaringen opgedaan worden. Hierbij maakt zij gebruik van discoursen, theorieën en technieken uit verschillende disciplines. Iedereen heeft een bepaald beeld in zijn/haar hoofd bij specifieke onderwerpen of problematieken. Van Heeswijk wil dat mensen deze beelden met elkaar delen om zo een eenheid te vormen en daadwerkelijk van invloed te kunnen zijn op deze onderwerpen of problematiek. In een bredere context kan haar werk gezien worden als poging om inwoners een stevigere positie te geven in de samenleving en om beleidsmakers dichter te brengen bij het volk dat zij vertegenwoordigen. Wanneer Fotiadi's model van analyseren gevolgd wordt, kan deze kern gezien worden als het overkoepelende verhaal van Van Heeswijks artistieke praktijk, dat vervolgens vorm krijgt in verschillende projecten.

Het analysemodel van Fotiadi bestaat uit drie onderdelen (concept/verhaal, relaties, evenementen) en zorgt voor meer grip op wat de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst inhoudt. Volgens deze analyse bestaat het kunstwerk uit het gehele verhaal. Alle evenementen, sociale relaties, kritieken en reacties behoren dus eigenlijk tot het kunstwerk. Het concept is hiervan de kern. De sociale relaties en interactie in een project zijn het middel om het concept uit te voeren en de evenementen zijn de ruimte waar het project plaatsvindt. Deze twee elementen staan dus in dienst van het concept. De evenementen kunnen ook gezien worden als de manier waarop het concept een zintuiglijk waarneembare vorm aanneemt. Met andere woorden, de evenementen zijn 'het esthetische' volgens Rancière.

Wanneer men vanuit de benadering van Bourriaud kijkt, wordt er voornamelijk de nadruk gelegd op de evenementen en de relaties. De evenementen vormen namelijk de ruimte waarbinnen het concept zich afspeelt en kunnen gezien worden als de tussenruimte binnen de sociale werkelijkheid. Daarnaast gaat Bourriaud ervanuit dat deze kunst door middel van een sociaal model een manier van leven uitdraagt. Hoe krijgt dit vorm in de besproken projecten van Jeanne van Heeswijk?

In het geval van *De Strip* uiten de evenementen zich in de fysieke locatie en de activiteiten die daar plaatsvinden. Deze locatie vormt een nieuw cultureel centrum binnen de wijk. *De Strip* vindt plaats in het alledaagse en creëert tegelijkertijd een tussenruimte hierin. Hierdoor wordt er een plek gecreëerd voor intersubjectiviteit en het ontstaan van sociale relaties tussen de deelnemers. De activiteiten zorgen namelijk voor een gedeelde handeling waarbinnen de

deelnemers zich tot elkaar moeten verhouden. De nieuwe gedeelde identiteit is een kenmerk van de intersubjectiviteit. *De Strip* toont zo een nieuwe manier van samenleven, waarbij wijkbewoners een gemeenschap vormen. Daarnaast stelt de kunstenaar zich niet autoritair op en nemen de deelnemers verschillende rollen aan. Volgens Bourriaud zouden de sociale relaties die hierdoor ontstaan dus democratisch van aard zijn. Hieruit kan geconcludeerd worden dat vanuit de benadering van Bourriaud *De Strip* als een geslaagd project gezien kan worden.

Dit is ook het geval bij *Face Your World. StedelijkLab Slotervaart.* Dit project toont een manier van leven waarbij er met iedereen rekening wordt gehouden. Er moet namelijk gezamenlijk een ontwerp voor het park gemaakt worden, dat aansluit bij eenieder zijn behoeften. Deze gezamenlijke activiteit zorgt voor een gedeelde ervaring. Jeanne van Heeswijk gebruikt dus de intersubjectiviteit om intermenselijke communicatie te stimuleren en zo een gemeenschap te vormen en te emanciperen. Het *StedelijkLab* dient in dit project als de tussenruimte, waar een micro-utopie ontstaat en bestaande sociale relaties er niet toe doen. Iedereen wordt binnen dit lab gehoord en is gelijk aan elkaar. Hierdoor ontstaan er democratische sociale relaties. Een probleem dat naar voren komt in deze benadering, is dat de kwaliteit van de sociale relaties die ontstaan niet beoordeeld wordt. In hoeverre zijn deze echt democratisch, wanneer niet alle deelnemers evenveel aandeel hebben in het project, zoals bij *De Strip*?

De benadering van Bishop toont hele andere kwaliteiten van de kunstprojecten. Bij deze benadering wordt er gezocht naar het esthetische in de projecten en wordt de ervaring van de toeschouwer in plaats van de deelnemer van grote waarde geacht. Net als de benadering van Bourriaud, wordt er veel nadruk gelegd op de evenementen. Deze vormen immers de vorm, oftewel de structuur van het kunstproject, zoals blijkt uit het model van Fotiadi.

Een waardevol aspect van *De Strip* volgens deze benadering, is dat het getuigt van sterke esthetische keuzes, zoals de rode kleur die overal terug te vinden is. Deze keuzes dragen bij aan het verhaal van het kunstproject en zijn een middel om de sfeer van het project te communiceren naar de toeschouwer en niet alleen de deelnemer. Ondanks dit aspect, kan dit project toch niet als geslaagd beoordeeld worden. Er is namelijk geen sprake van de wrijving waar Bishop naar op zoek is. Alle deelnemers in dit project zijn het namelijk eens met de meningen en doelstellingen die geuit worden en er worden geen conflicterende standpunten ingenomen. Er is dus geen gevoel van onbehagen, maar slechts een viering van het gemeenschappelijke. Bovendien is het bij *De Strip* de vraag in hoeverre het niet is geïncorporeerd door de overheid. Bishop is sceptisch over de participatieve kunst, omdat dit door een gebrek aan autonomie gemakkelijk ingezet kan worden als middel door overheden. De thematiek van *De Strip* doet

vermoeden dat deze kunst dezelfde richting op gaat als de community art van de jaren zestig.[163] In plaats van een middel voor kritische bevraging, is het veranderd naar een middel van de overheid om bewoners een plezier te doen.

Van gebrek aan wrijving is ook sprake in *Face Your World. StedelijkLab Slotervaart.* Ook bij dit project wordt er gestreefd naar een consensus, in plaats van confrontatie. Dit project is daarnaast veel meer gericht op de deelnemer, dan de toeschouwer. Als toeschouwer wordt men niet betrokken in het project en de ervaring wordt dus ook niet echt gecommuniceerd. De wrijving die er ontstaat door het stoppen van een paar deelnemers wordt verder niet behandeld in dit project. Het is slechts een bijkomstigheid en niet onderdeel van het beoogde doel. Daarom kan ook dit project niet als geslaagd of als sterke kunst gezien worden. Het probleem dat bij deze benadering met betrekking tot beide projecten naar voren komt, is dat er veel moeite gedaan moet worden om het esthetische los te zien van de andere aspecten van de kunst. De scheiding tussen de esthetische en de sociale of ethische aspecten van het werk voelt kunstmatig en lijkt niet te stroken met de aard van het werk.

De benadering van Rancière en Mouffe belicht ook weer hele andere kwaliteiten dan de voorgaande invalshoeken. Deze benadering gaat ervanuit dat het politieke en het esthetische samengaan. Het politieke bevat namelijk het zintuiglijke domein en wie daar wat over mag zeggen en het esthetische is de manier waarop het zintuiglijk waarneembare een vorm krijgt. Beide bevinden zich in de basis dus op hetzelfde gebied.

Dat deze twee domeinen samengaan is terug te zien in *De Strip.* Er wordt namelijk iets zichtbaar gemaakt, dat voorheen nog niet te zien was. Het project toont het effect van langdurige gentrificatie op en een gemeenschap. *De Strip* kan echter niet als geslaagd beoordeeld worden. De potentie was er wel, maar door een gebrek aan participatie van de wijkbewoners is dit niet tot uiting gekomen. De wijkbewoners zijn in dit geval namelijk de onderdrukte groep die hoorbaar gemaakt moet worden. In *De Strip* krijgen zij echter geen stem om dit duidelijk te maken. Het feit dat er na het project niets veranderd is, toont aan da de hegemonie – in dit geval de woningcorporatie en de gemeente - niet bevraagd is. Het project toont dus wel de onderliggende structuren, maar er wordt hier verder niets mee gedaan. In de ogen van Mouffe gaat deze kunst dus niet ver genoeg om als kritische kunst beoordeeld te worden.

Dit geldt niet voor *Face Your World. StedelijkLab Slotervaart.* Het conflict dat ontstaat doordat sommige groepen niet meer willen participeren in dit project laat zien dat er sprake is van

[163] Zoals beschreven op pagina 12.

agonisme. Het toont hoe een samenleving opgebouwd is en dat daar altijd sprake is van verschillende rollen en in- en uitsluiting. Jeanne van Heeswijk draait deze rollen in het project om. Zij besteedt aandacht aan diegenen die normaal gesproken buitengesloten worden. Dit zorgt voor bewustwording van de rollen die mensen gewoonlijk vervullen. *Face Your World. StedelijkLab Slotervaart* toont dus de onderliggende structuur van een samenleving en stimuleert kritische reflectie hierop. Vervolgens daagt Van Heeswijk deze structuur uit door wel met iedereen te proberen de samenwerking aan te gaan. Met iedereen wordt rekening gehouden in het project. De onderdrukten krijgen een stem en hierdoor wordt de hegemonie dus uitgedaagd. Oftewel, dit is de kritische kunst waar Mouffe om vraagt. Naast deze projecten heeft de visie van Jeanne van Heeswijk veel overeenkomsten met het agonisme, kritische kunst, en de rol van een publieke ruimte. Van Heeswijk wil namelijk nieuwe publieke ruimtes creëren waarbinnen discussie en conflict kan plaatsvinden. De kritische kunst van Mouffe speelt zich af op verschillende sociale niveaus, wat ook bij de projecten van Van Heeswijk het geval is. Dit komt door de verschillende deelnemende groepen die Van Heeswijk uitnodigt. Zij bereikt hiermee de institutionele laag, maar ook de laag van de individuele wijkbewoner. De projecten van Van Heeswijk spelen zich dus af op micro- en macroniveau.

Deze drie benaderingen brengen verschillende kwaliteiten aan het licht. De benadering van Rancière en Mouffe is meer gericht op de overkoepelende thematiek, waardoor er rekening wordt gehouden met alle facetten van de kunstprojecten. De benaderingen van Bourriaud en Bishop daarentegen richten zich meer op bepaalde onderdelen van het kunstproject. Dit betekent niet dat de rest van het project niet meetelt in de beoordeling, maar dit bevindt zich wel meer op de achtergrond.

CONCLUSIE

De komst van een nieuwe eeuw heeft een nieuwe periode in de kunstgeschiedenis ingeluid. Deze periode kenmerkt zich door een kunstpraktijk zonder fysiek object als eindproduct en die nauw verbonden is met het dagelijks leven. Bovendien is er niet langer één kunstenaar, maar werkt een heel collectief aan deelnemers uit verschillende groepen van de bevolking mee aan een kunstwerk. De uitspraak *Jeder Mensch ist ein Künstler* van Joseph Beuys is nog nooit zo toepasselijk geweest. Deze maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst kenmerkt zich dus door een nadruk op het co-auteurschap en de collectieve handeling van het publiek en de kunstenaar. Deze kunst heeft interactie hoog in het vaandel. De interactie uit zich echter in verschillende vormen, zoals te merken aan de diverse voorbeelden van deze kunst die aangehaald worden in dit onderzoek. Maar niet alleen de interactievormen lopen uiteen, er zijn ook verschillende soorten publiek ontstaan, namelijk de toeschouwer en de deelnemer. Deze twee soorten kunnen verschillende rollen spelen die per kunstproject anders zijn. De maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst manifesteert zich dus als een praktijk die op diverse manieren tot uiting kan komen. Hoe moet een dergelijke kunst die diverse vormen aanneemt en moeilijk te onderscheiden is van het leven van alledag beschouwd worden, en op welke manier is de kwaliteit van dergelijke kunstprojecten te beoordelen? Veel theoretici hebben erover geschreven, maar tot een consensus is het niet gekomen. Daarnaast is het de vraag hoe deze theorieën zich verhouden tot de kunstpraktijk: sluiten theorie en praktijk op elkaar aan, vullen ze elkaar wellicht aan of is er een kloof tussen beide?

Uit het discours over deze kunst zijn drie verschillende theoretische benaderingen te onderscheiden. De eerste is de benadering van de relationele esthetiek van Nicolas Bourriaud. Hierbij wordt de nadruk gelegd op de sociale relaties die ontstaan. De tweede benadering is de esthetische benadering van Claire Bishop, waarbij er gezocht wordt naar de esthetiek van de kunst. En de laatste benadering is de sociaalpolitieke van Jacques Rancière en Chantal Mouffe, die een tussenweg vormt tussen de voorgaande twee benaderingen. Het analysemodel van Eva Fotiadi toont aan dat de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst veel conceptueler is dan men zou denken. Fotiadi maakt een onderscheid tussen verhaal en concept, relaties, en evenementen. Deze laatste twee categorieën staan in dienst van het verhaal en het concept. De relaties kunnen namelijk gezien worden als het middel en de evenementen de vorm en plaats van het kunstproject. Bij het bepalen van een waardeoordeel van deze kunst, zou er dus veel nadruk moeten liggen op dit concept en moet er tegelijk rekening gehouden worden met de andere aspecten. De benadering die daar het meest mee overeenkomt, is de sociaalpolitieke

benadering van Rancière en Mouffe. Dit is te zien aan de vele overeenkomsten tussen de visie en kunstpraktijk van Jeanne van Heeswijk en deze theoretische benadering. Zo is een van de doelen van de kunst van Van Heeswijk het stimuleren van de formulering van een nieuwe gedeelde moraal. Dit komt overeen met het idee van Mouffe dat de kritische kunst de moraal van de hegemonie zou moeten bevragen en op deze manier kritisch reflecteert op de gehele hegemonie. Daarnaast probeert Van Heeswijk mensen te emanciperen door ze medezeggenschap te geven over het vormen van hun leefomgeving en toekomst. Op die manier probeert zij dus de onderdrukten een stem te geven en te tonen wat de hegemonie verborgen probeert te houden. Haar kunstpraktijk combineert zo het esthetische met het politieke. Bovendien ziet Van Heeswijk deze begrippen niet los van elkaar, net als de benadering van Rancière en Mouffe. Deze invalshoek houdt rekening met het overkoepelende geheel, met de sociale context en de concepten. Daarmee komt deze benadering veel dichter bij de kern van de artistieke praktijk, dan die van Bourriaud en Bishop. Bovendien brengt de benadering onderliggende ideeën en motieven van een kunstproject aan het ligt, waardoor er een grondigere analyse gemaakt kan worden.

De benaderingen van Bourriaud en Bishop zijn wel hanteerbaar bij het beoordelen van de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst, maar zijn gericht op specifieke aspecten van een kunstproject. Deze benaderingen liggen verder van de onderzochte artistieke praktijk en schieten dus vaak tekort in het beoordelen van het geheel.

Uit de analyse van de theorieën en de kunstpraktijk kan opgemaakt worden dat er niet één juiste manier van beoordelen is. De voorbeelden die verschillende theoretici aanhalen verschillen allemaal enorm met elkaar. En zelfs binnen de praktijk van eenzelfde kunstenaar kunnen niet alle projecten als geslaagd beoordeeld worden, ook al zijn deze vanuit dezelfde visie uitgevoerd. Dit wordt bevestigd door de verschillende rollen van het publiek: toeschouwer of deelnemer. De benaderingen van Bourriaud, Rancière en Mouffe zijn meer gericht op de deelnemer, terwijl die van Bishop de blik van de toeschouwer lijkt te volgen. Het is dus van belang om per kunstproject te kijken welke theorie het meest van toepassing is. Daarnaast is er uit het onderzoeken van deze theorieën en de manier van beoordelen naar voren gekomen dat er een nieuwe invulling moet komen voor het begrip ‘esthetiek’ en ‘het esthetische’. Zoals duidelijk wordt uit de analyse is er nogal wat onenigheid over dit begrip. Dit zorgt voor een kloof tussen de theorie en de praktijk van deze kunstvorm. Bovendien is het de vraag in hoeverre het wenselijk is om dit begrip te scheiden van sociale en ethische aspecten van de kunst. Een

kunstvorm die de eigen discipline overstijgt en zich uitstrekt tot vele andere domeinen past niet bij begrippen die beperkt worden door vaste afscheidingen van verschillende disciplines.

In dit onderzoek is onderzocht op welke manier de maatschappelijk geëngageerde participatieve kunst beoordeeld kan worden. Uit het onderzoek blijkt dat er niet één manier is om dit te doen. De beoordelingsmanier en wat er op waarde geschat wordt verschilt per kunstproject. Een beoordeling van alle aspecten van een project is alleen mogelijk als de beschouwer het kunstwerk zelf uit eerste hand heeft ervaren. Het ontbreken van deze ervaring uit eerste hand is een gemis in mijn eigen onderzoek, dat gebaseerd is op literatuur en de documentatie die beschikbaar is over de verschillende kunstprojecten. Het zou beter geweest zijn om een analyse te kunnen maken vanuit eerstehands ervaring.

De gekozen methode heeft wel een duidelijk beeld geschetst van het discours met betrekking tot deze kunst. Het heeft in beeld gebracht hoe de verschillende benaderingen in de praktijk voorkomen en hoe deze benaderingen van elkaar verschillen. Daarmee biedt het onderzoek geen oplossing voor het probleem met het beoordelen, maar het heeft het discours wel een stapje verder gebracht. Als vervolgonderzoek zou het interessant zijn om deel te nemen aan een dergelijk participatief project en daar vervolgens nogmaals een analyse over te maken aan de hand van de benaderingen. Daarnaast zou het interessant zijn om twee casestudies van Jeanne van Heeswijk te kiezen die verder uit elkaar liggen qua datum, om zo de eventuele verandering in haar artistieke praktijk waar te kunnen nemen en te onderzoeken of dit van invloed is op de beoordeling van haar werk.

LITERATUUR

Altena, Arie. *Wat is community art?: De sociale wending in de kunst.* Rotterdam: V2_ Publishing, 2016.

-

BAVO, “Hoeveel politiek kan de kunst verdragen?” In: Seijdel, Jorinde, red. *Kunst als Publieke Zaak. Hoe de kunst en haar instituten de publieke dimensie opnieuw uitvinden.* Open, jaargang 7 nr 14. Rotterdam: NAi Uitgevers, 2008, 108-117.

-

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Londen: Verso, 2012.

-

Bishop, Claire. “The Social Turn: Collaboration and its Discontents.” In: Schavemaker, Margriet en Mischa Rakier red. *Right About Now: Art & Theory Since the 1990s*. Amsterdam: Valiz, 2008, 59-68.

-

Bishop, Claire. “The Social Turn: Collaboration and its Discontents.” *Artforum* 2(2006): 178-183.

-

Boiten, Ina. *Publieke Kunst: Nieuwe dimensies in ruimte en tijd, voor kunstenaar en publiek.* Rotterdam: Nai Uitgevers, 2001.

-

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics.* Dijon: Le Presse Du Reel, 2002.

-

Bourriaud, Nicolas. “Relational Aesthetics: Art of the 1990s.” In: Schavemaker, Margriet en Mischa Rakier red. *Right About Now: Art & Theory Since the 1990s*. Amsterdam: Valiz, 2008, 45-57.

-

Burton, Johanna, Shannon Jackson en Dominic Willsdon, red. *Public servants: Art and the crisis of the commong good.* Massachusetts/Londen: The MIT Press, 2016.

-

Coumans, Anke. “Art as Encounter”. In: Boomgaard, Jeroen en Rogier Brom, red. *Being Public: How Art Creates the Public.* Amsterdam: Valiz, 2017, 89-105.

-

Fotiadi, Eva. *The Game of Participation in Art and the Public Sphere.* Maastricht: Shaker Publishing, 2011.

-

Heeswijk, Jeanne van. *Systems.* Berlijn: The Green Box Kunst Editionen, 2007.
Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art.* Berkeley: University of California Press, 2004.

-

Kok, Annemarie. *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen: Over engagement, design en commercie.* Rotterdam: nai010, 2016.

-

Lauwaert, Maaike. “High Expectations, Higher Thresholds.” In: Boomgaard, Jeroen en Rogier Brom, red. *Being Public: How Art Creates the Public.* Amsterdam: Valiz, 2017, 15-23.

-

Lauwaert, Maaike. *The Place of Play: Toys and Digital Cultures.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

-

Lippard, Lucy. *The Lure of the local: Senses of Place in a Multicentered Society,* New York: The New Press, 1997.

-

Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically.* Londen/New York: Verso, 2013.

-

Mouffe, Chantal. “Public Spaces and Democratic Politics.” In: Boomgaard, Jeroen red. *Highrise – Common Ground: Art and the Amsterdam Zuidas Area.* Amsterdam: BAVO, 2007, 135-165.

-

Princen, N. & Uitermark, J. ““ik geef beeld aan discussies” – Interview met Jeanne van Heeswijk.” *Tijdschrift voor sociale vraagstukken* 59(2006)5: 20-25.

-

Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents.* Malden: Polity Press, 2009.

-

Rancière, Jacques. *Het esthetisch denken.* Amsterdam: Valiz, 2007.

-

Rancière, Jacques. “Problems and Transformations in Critical Art.” In: Doherty, Claire, red. *Situation. Documents of Contemporary Art.* Londen: The MIT Press, 2009, 83-93.

-

Thije, Steven Ten. “The Blind Spot: Art and Politics in the Netherlands.” In: Boomgaard, Jeroen en Rogier Brom, red. *Being Public: How Art Creates the Public.* Amsterdam: Valiz, 2017, 69-87.

-

Visser, Eva en Hugo Bongers, “Interview: Jeanne van Heeswijk”. Website Puntkomma. *Puntkomma* 6(2014): https://www.puntkomma.org/interview/jeanne-van-heeswijk (opgehaald op 26-06-2018).

-

Westen, Mirjam. “The Artist as Versatile Infiltrator of Public Space.” *N.Paradoxa International Feminist Art Journal* 12(2003): 24-32. http://www.jeanneworks.net/essays/the_artist_as_versatile_infiltrator_of_public_space/ (opgehaald op 26-06-2018).

-

Overige bronnen

‘-b-l-i-k-o-p-e-n-e-r-: a project involving citizens in public art’. Wapke Feenstra – archive. http://www.wapke.nl/projects/detail.php?id=11 (opgehaald op 26-06-2018).

-

Bishop, Claire. *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*. New York, 2011 (Lezing voor Creative Time’s *Living as Form*). www.dieklaumicxhshow.org/pdfs/Bishop.pdf (opgehaald op 26-06-2018).

-

‘De Strip’. De Strip-Westwijk. http://www.destrip-westwijk.net/ (opgehaald op 26-06-2018).

-

‘Face Your World’. Face Your World http://www.faceyourworld.net/ (opgehaald op 26-06-2018).

-

Heeswijk, Jeanne van. Gesprek met auteur. Plaatsgevonden op 8 mei, Rotterdam: Studio Jeanne van Heeswijk.

-

Kortleve, Anneke. ‘De makers van Rotterdam #3: Jeanne van Heeswijk’. Vers Beton. https://versbeton.nl/2013/03/de-makers-van-rotterdam-3-jeanne-van-heeswijk/ (opgehaald op 26-06-2018).

-

‘Resultaat’. Face Your World http://www.faceyourworld.net/nl/about/resultaat (opgehaald op 26-06-2018).

-

Valiukevičiūtė, Kotryna. ‘Radicalising the Local / Jeanne van Heeswijk Interiewed by Valiukevičiūtė’. http://leidiniu.archfondas.lt/en/alf-03/interviews/jeanne-van-heeswijk (opgehaald op 26-06-2018)

-

Verdonck, Bieke.*Jeanne van Heeswijk: De Sociale Kracht van he Artistieke.* Gent, 2007 (Scriptie kunstwetenschappen Universiteit Gent).

-

'Vervolgtraject'. Face Your World. http://www.faceyourworld.net/nl/about/vervolgtraject/ (opgehaald op 26-06-2018).

-

Woznicki, Krystian. 'On borders, financialization, movement and the imagination'. Max Haiven. https://maxhaiven.com/2016/04/14/on-borders-financialization-movement-and-the-imagination/ (opgehaald op 26-06-2018).

AFBEELDINGENLIJST

1 Félix González-Torres, "*Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991 22
Félix González-Torres, "*Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, snoep individueel verpakt in cellofaan, eindeloze voorraad, afmetingen verschillen, Art Institute of Chicago, Chicago. (Foto: The Felix Gonzalez-Torres Foundation http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/152961 geraadpleegd op 27-06-2018).

2 Voorgevel van *De Strip* 46
Jeanne van Heeswijk, *De Strip*, 2002-2004, winkelstrip Westwijk, Vlaardingen (Foto: Jeanne van Heeswijk, http://www.rogerteeuwen.nl/weblog3/archives/000040.html, geraadpleegd op 27-06-2018).

3 Nieuwsbrief *De Strip* 50
Jeanne van Heeswijk, *De Strip*, 2002-2004, winkelstrip Westwijk, Vlaardingen (Foto: Jeanne van Heeswijk, http://www.rogerteeuwen.nl/weblog3/archives/000040.html, geraadpleegd op 27-06-2018).

4 Opening *Face Your World* 52
Jeanne van Heeswijk, *Face Your World StedelijkLab Slotervaart*, 2005, Amsterdam (Foto: Face Your World, http://www.faceyourworld.net/nl/about/stedelijklab_slotervaart/, opgehaald op 27-06-2018).

5 Gerealiseerd Staalmanpark 55
Jeanne van Heeswijk, *Face Your World StedelijkLab Slotervaart*, 2005, Amsterdam (Foto: Face Your World, http://www.faceyourworld.net/nl/about/resultaat/, opgehaald op 27-06-2018).

BIJLAGE PLAGIAATVERKLARING

Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen

Versie september 2014

VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

Fraude en plagiaat
Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

Plagiaat
Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafraseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrasen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;

- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.

Universiteit Utrecht

In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.
Naam: Anita Schuurman Studentnummer: 6036023
Datum en handtekening: 25-06-2018

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.