



- De Geconditioneerde Kijkmachine Voorbij -

Een onderzoek naar de houding van geëngageerde kunstenaars richting het museum in de afgelopen veertig jaar

Jelleke Dien Raats 0474614

Masterscriptie 2009

Inhoudelijke begeleiding Luc Janssens

Procesbegeleiding Bart Barnard

Professional School of Arts Utrecht

Tracé Sturing van Creatief Ontwerp

Universiteit Utrecht

-

Buurman

Buurman Efteling

omringt met stenen tuinkabouters

duikt gauw achter zijn krant

doet alsof tie haar niet ziet

deze koning van het achterpad

met zijn tuin vol intratuinmoois

deze wachter van de molenweg

mag loeren en waken

hij heeft de oudste rechten

hield zijn heg laag

woont hier al 32 jaar

rammelend met haar fiets

‘dag buurman!

vergeet niet uw bril te poetsen’

(Hagen, 2007)

-

- INHOUDSOPGAVE -

Inleiding	6
1. Theoretisch kader	9
Engagement	10
Museum	15
Motivatie van de gekozen decennia	20
2. De jaren zestig: de rebellie regeert	22
Het existentialisme	23
Fluxus	27
Provo	30
De Situationisten	36
Compleet verval of juist vernieuwde inzichten?	39
3. De jaren negentig	41
Het postmodernisme	42
Kritiek	42
Postmodernisme en politiek	43
Terug van weggeweest: engagement in de jaren negentig	46
Het Gentse Model	47
Samen aan tafel	49
Ik + De Ander	50
Het museum in de jaren negentig	52
4. De 21^e eeuw: een realistische insteek	53
Documenta 11	56
De Biënnale in Venetie 2003	59
De geëngageerde opleiding	63
De geëngageerde platforms en denktanks	67
Expodium	67
Conclusie: De geconditioneerde kijkmachine voorbij	71
Discussie	76
Literatuurlijst	78

- INLEIDING -

“Misschien is het een algemeen maatschappelijk verschijnsel en komt het als reactie op een periode van ongekeerde economische voorspoed en relatieve stabiliteit in de internationale verhoudingen, misschien komt het uit de disciplines zelf voort; maar hoe dan ook is er in de architectuur en stedenbouw, in de beeldende kunst, de fotografie en vormgeving in toenemende mate discussie over maatschappelijke onderwerpen. Architecten, ontwerpers en kunstenaars zijn op zoek naar legitimatie voor hun werk en naar voor de samenleving relevante activiteiten. Vakbladen roepen op tot reflectie en bezinning op de eigen beroepspraktijk. Er is met andere woorden duidelijk een begin van een debat over een nieuwe vorm van engagement van de ontwerpende en beeldende disciplines met de actuele problemen in de samenleving.” (Franke, 2003, p. 5)

De afgelopen tien jaren is er een debat ontstaan over de maatschappelijke verantwoordelijkheid die kunstenaars volgens velen moeten nemen. Ter discussie staat vooral de veranderlijkheid van de wereld in de eenentwintigste eeuw en de rol die kunstenaars hierin kunnen nemen. Veranderingen die de wereld zodanig transformeren dat het voor velen onmogelijk lijkt om op hun stoel te blijven zitten en hier niets tegen te doen. Deze maatschappelijke veranderingen zijn zowel op macro- als microniveau te vinden, net als hierboven beschreven. Reacties uit de kunstwereld komen daarom ook op verschillende schaal voor. Toch staat één ding buiten kijf: kunstenaars die deze maatschappelijke betrokkenheid implementeren in hun werk, worden ook wel geëngageerde kunstenaars genoemd.

Over engagement an sich is ook een debat ontstaan, waarbij vooral ingegaan wordt op de verschillende verschijningsvormen en verschillende benaderingen. Over deze twee debatten – de maatschappelijke verantwoordelijkheid die kunstenaars zouden moeten nemen en de diversiteit in verschijning hiervan – is de laatste jaren veel geschreven. Daarbij worden bijna altijd de jaren zestig als uitgangspunt voor de verandering van nu genomen (Boomkens, 2003, p. 17). Binnen dit debat is een rode draad te vinden die vooral betrekking heeft op de veranderende vormen van engagement, de maatschappij en natuurlijk de kunst zelf. Wat daarnaast opvalt, is dat veel discussies over engagement de verhouding van het engagement tot het museum als belangrijk onderwerp beschouwen. Daarbij staan vragen centraal die gaan over hoe engagement en museum samenwerken en of dat überhaupt wel kan (Boomgaard,

2003). Want net als engagement verschillende invullingen heeft gekregen, heeft het museum dat ook.

Daarbij moet nog een ander punt genoemd worden dat belangrijk is voor dit onderzoek. Engagement is bij uitstek een kunstvorm die zich verhoudt tot de maatschappij. Meer dan ooit lijken kunstenaars zich bewust van de wereld waarin ze leven, waardoor die wereld als uitgangspunt genomen wordt in vele projecten, kunstwerken en ander soort artistieke uitingen. Het is daarom dat geëngageerde kunstenaars ook veelal projecten uitvoeren die zich buiten de muren van het museum afspelen. Het museum lijkt een andere rol te worden toebedeeld, aangezien geëngageerde kunstenaars het museum niet als plek zien om hun werk naar buiten te brengen. Toch zijn er ook geëngageerde projecten te vinden die wel in het museum geëxposeerd worden. Het is die veranderlijkheid in attitude van geëngageerde kunstenaars richting het museum die in deze scriptie centraal staat.

De relevantie van dit onderzoek ligt vooral in het gegeven dat engagement door alle veranderende vormen die het aangenomen heeft in de loop der tijd niet eenduidig te beschrijven valt. Niet alleen de geëngageerde kunstenaars (schilder, architecten, designers enzovoort) verschillen van elkaar, ook hun motivatie, hun focus en hun betrokkenheid verschilt. Daarbij is hun verhouding tot het museum zeer divers. Nog niet eerder is er een onderzoek gedaan dat inzoomt op de diversiteit in de verhouding tussen engagement en het museum en dat verschillende periodes in het debat als uitgangspunt neemt om de diversiteit hiervan in kaart te brengen. De onderzoeksvraag die in deze scriptie centraal staat, is dan ook:

Op welke manier verhouden geëngageerde kunstenaars zich tot het museum wanneer we kijken naar drie periodes uit de afgelopen veertig jaar en in hoeverre zijn hier veranderingen in te aanschouwen?

De deelvragen die belangrijk zijn bij dit onderzoek, zijn, net als de probleemstelling, op te splitsen in twee delen. Bij het eerste deel van de probleemstelling (“op welke manier verhoudt geëngageerde kunst zich tot de eigenlijke functie van het museum wanneer we kijken naar vier periodes uit de afgelopen veertig jaar”) horen vier vragen. Daarbij wordt vanuit de eerste vraag een uiteenzetting gegeven van de

definiëring van de belangrijkste begrippen: engagement en het museum. Daarnaast wordt ook de motivatie van de drie gekozen periodes beschreven. De drie andere vragen gaan in op de verhouding tussen museum en engagement in de gekozen periodes. Deze periodes zijn: (i) het activisme uit de jaren zestig, (ii) het geëxposeerde engagement uit de jaren negentig en (iii) de eenentwintigste eeuw, met daarin de biënnale van Venetië in 2003 en Documenta 12 in Kassel, en als laatste de opkomst van veel klein- en grootschalige geëngageerde initiatieven. Het tweede deel van de hoofdvraag (“in hoeverre zijn hier veranderingen in te aanschouwen”) wordt in de loop van dit onderzoek duidelijk. Verder zal hier in de conclusie dieper op ingegaan worden. Zo wordt duidelijk waar precies de attitude verschilt en ook waarom dat zo is.

Methodologisch gezien heeft dit onderzoek ook een tweeledig karakter. Het merendeel van het onderzoek bestaat uit een literatuurstudie. Vooral het deel over het activistisch engagement, het engagement uit de jaren negentig en ook de delen over de Biënnale en Documenta worden beschreven aan de hand van een literatuuronderzoek. Het laatste deel, over de opkomst van klein- en grootschalige geëngageerde initiatieven, zal echter een combinatie zijn van literatuur- als veldonderzoek. Om dit onderzoek toch zoveel mogelijk in het heden te betrekken en om eventuele uitspraken over de toekomst te doen betreffende engagement en het museum, is het noodzakelijk om daarbij niet alleen de theorie aan te halen. Het spanningsveld tussen praktijk en theorie binnen dit onderwerp is namelijk te interessant om niet te behandelen. De reden dat dit deel pas in de laatste periode aan bod komt, is omdat de praktische expertise van kunstenaars over de drie andere periodes al is vastgelegd in diverse documentatie. Dat is over de laatste periode niet het geval.

Deze scriptie opent met de verantwoording van een theoretisch kader waarin begrippen worden gedefinieerd, zodat daar in de rest van de hoofdstukken geen onduidelijkheden over bestaan. Vervolgens wordt de verhouding tussen de geëngageerde kunst en het museum per periode beschreven. Om elke periode de volle aandacht te geven worden deze per hoofdstuk opgedeeld.

- 1. THEORETISCH KADER -

Om uitspraken te doen over de verhouding tussen de geëngageerde kunstpraktijk en het museum is het noodzakelijk om bepaalde begrippen duidelijk af te bakenen en in keuze te verantwoorden. Zo ontstaat er duidelijkheid in de benadering. De begrippen die afgebakend dienen te worden zijn engagement en museum. Hoewel ze in eerste instantie misschien duidelijk lijken, is dat in het geheel niet waar. Beide begrippen worden binnen verschillende disciplines anders ingekleurd of benaderd. Beide begrippen zijn in de loop der tijd zodanig getransformeerd en aangepast dat een heldere definiëring noodzakelijk is. In het eerste deel van het hoofdstuk wordt daarom ingegaan op de keuze in definitie en benadering van zowel engagement als het museum.

In het tweede deel van het hoofdstuk worden de gekozen vier periodes kort beschreven. Daarnaast wordt ook gemotiveerd waarom juist die periodes uitgekozen zijn om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden. Waarom zijn zij toonaangevend in dit debat?

- Engagement -

“Alle kunst is geëngageerd, omdat kunstenaars zich met de wereld bezighouden.”
(Boomgaard, 2003, p. 99)

Engagement, wat is het eigenlijk? En waarom lijkt het nu weer meer dan ooit onder de aandacht te zijn van kunstenaars, critici en anderen uit de kunstenwereld? Er wordt gesproken over betrokkenheid, over kunstenaars die in hun werk een maatschappelijke verantwoording implementeren, over betrokkenheid die niet nieuw zou zijn, maar voort zou komen uit het activistisch verzet uit de jaren zestig (Boomkens, 2003, p. 17). Maar ook daar zijn de meningen over verdeeld. Zonder nu al in te gaan op de karakteristieken van het engagement uit de jaren zestig, kan één ding geconcludeerd worden: iedereen is het erover eens dat het oude engagement veel verschilt met het engagement van vandaag de dag. Vandaar dat het engagement van nu benoemd wordt als ‘nieuw’. In het boek *Nieuw Engagement: In architectuur, kunst en vormgeving* wordt het debat over het nieuwe engagement in kaart gebracht door meerdere kunstenaars, critici en theoretici (Boomkens 2003). Ze benaderen engagement vanuit een eigen discipline of visie. Toch komen ze allemaal op één punt overeen, namelijk dat engagement een vorm van maatschappelijke betrokkenheid is. Engagement lijkt daarom een containerbegrip te zijn geworden dat betrekking heeft op kunstenaars die maatschappelijke betrokkenheid uitdragen in hun werk en sociale verantwoordelijkheid voelen. Een duidelijke eenduidige definitie is er niet.

Veel onderzoeken die zich met engagement bezighouden kiezen een werkdefinitie van waaruit hun onderzoek vertrekt. In de afgelopen jaren zijn er daardoor veel definities naast elkaar ontstaan. Mijn inziens scheppen al deze definities verwarring in het debat over engagement. Sommige onderzoeken richten zich namelijk alleen op de praktijk van kunstenaars, sommige alleen op de theoretische verwoordingen van engagement en anderen juist tussen het midden van praktijk en theorie. Een duidelijk voorbeeld van deze onduidelijkheid is te vinden in de definitie van Lex ter Braak, directeur van het Fonds Beeldende Kunst en Vormgeving (Boomgaard, 2003, p. 99). Hij zegt dat alle kunst geëngageerd is, omdat kunstenaars zich met de wereld bezig houden. Maar als je dat stelt, dan is geëngageerde kunst niet meer te onderscheiden van andere kunststromingen. In mijn opvatting bedoelt ter

Braak dan ook niets meer te zeggen dan dat alle kunstenaars zich op de een of andere manier bezig houden met of verhouden tot de maatschappij. In die opvatting is veel diversiteit te vinden, aangezien de maatschappij een groot kader is om je aan te refereren. Wat zijn dan de onderscheidende kwaliteiten van engagement? En waar komt dat vandaan? Hoe manifesteert zich dat en hoe valt dat te meten?

Om deze vragen te beantwoorden is een duidelijke definiëring van het begrip engagement noodzakelijk, omdat we dan pas echt weten waar we over praten. Om je ergens tegen af te willen zetten of om je ergens binnen te plaatsen, is het handig als je weet wie je zelf bent en wie de andere partijen zijn waarbinnen je jezelf positioneert. Dat werkt met engagement precies zo. Alleen blijkt dat makkelijker gezegd dan gedaan. Er zijn, zoals eerder ook gezegd, zowel in de literatuur als in de praktijk veel verschillende opvattingen over de vraag wat engagement nou precies is. Mede daardoor is de definiëring van engagement een doolhof waar maar moeilijk doorheen valt te komen. Om al deze redenen is ook in dit onderzoek gekozen voor één definitie die alle facetten van engagement dekt, en tegelijkertijd duidelijk en helder is in benadering. Het idee is niet dat deze definitie afstand neemt van engagement als containerbegrip. Toch behelst het tegelijkertijd wel alle belangrijke facetten van engagement. De definitie laat op een heldere en overzichtelijke manier zien waar engagement uit bestaat en belangrijker, wat de intentie is van een geëngageerde kunstenaar. De gekozen definitie komt van socioloog Hans Dieleman:

“Het gaat om een kunstpraktijk die een bijdrage wil leveren aan de verbetering van de (stedelijke) leefkwaliteit in zowel sociale als fysieke zin. Het gaat om kunst die voortkomt uit de autonome interesse en ‘drive’ van individuele groepen of kunstenaars [...] Het ‘materiaal’ waarmee de kunstenaars werken zijn de mensen, de fysieke en sociale omstandigheden waarin zij leven. De artistieke uitdaging is om mensen en hun ‘omstandigheden’ te ‘lezen’, te begrijpen en te doorgronden, met als doel bij te dragen aan en verbetering van de omstandigheden (o.a. door mensen zelf die omstandigheden te laten verbeteren).” (Kraak, 2008, p. 14-15)

Zoals in bovenstaande definitie al te lezen valt, is een aantal dingen essentieel wanneer we het hebben over engagement. Het doel is duidelijk: verbetering van de leefkwaliteit. Dat doel komt voort uit de autonome interesse en drive van iemand. Vooral het autonome aspect is hierbij belangrijk, omdat kunstenaars vaak en veelal alleen uit zichzelf de noodzaak voelen om vanuit hun eigen discipline een reflectie te

geven op maatschappelijke onderwerpen (Boomgaard, 2006). Misschien dat hier ook het onderscheid te vinden is met de definitie van ter Braak. Kunstenaars willen zich misschien wel tot de wereld verhouden, maar haar ook beter willen maken is iets anders wat vooral onder engagement geschaard kan worden. Misschien ook wel omdat deze ‘drive’ heel dicht bij iemands eigen persoonlijkheid ligt.

Geëngageerde kunstenaars werken met mensen en de fysieke en sociale omstandigheden waarin ze leven. Dit krijgt vooral meer vorm wanneer gekeken wordt naar buurtprojecten. Daar kiest de kunstenaar ervoor om buiten de muren van bijvoorbeeld een museum te werken, omdat het onderwerp van het project niet in het museum te onderzoeken valt. Het onderwerp bij geëngageerde projecten is namelijk vaak de burger of minderheidsgroepering. Dat gegeven is iets typisch geëngageerd. Vandaar dat de definitie van Dieleman een juiste is, omdat ze ook dit aspect benoemt. Dat de artistieke uitdaging is om ‘mensen en hun omstandigheden te lezen, begrijpen en doorgronden’, is iets wat hier logisch uit voortvloeit. Daarbij moet als laatste punt nog wel genoemd worden dat een geëngageerd kunstenaar niet alleen kunstenaar is, maar ook onderzoeker. Zijn kunstzinnige reflecties zijn gebaseerd op een dieper gedaan (voor)onderzoek met als voornaamste reden om de situatie als geheel beter te begrijpen. Zo zijn de reflecties gebaseerd op een vaste bodem, waardoor de uitkomsten een beter perspectief bieden op het daadwerkelijk kunnen verbeteren van de leefkwaliteit.

Een goed voorbeeld van een recent geëngageerd project, en dat aansluit bij deze definitie, is het project “*GROOT Leeuwarder Monument: Mònúmènt vàn, vóór èn dóór dé Leeuwarders*” van kunstenaar Martijn Engelbregt. Hij heeft samen met veel inwoners van Leeuwarden een monument gebouwd. Voor elk huishouden was één baksteen ter beschikking gesteld. Deze konden de mensen zelf metselen op het Mercuriusplein. Doel van het project was om samen met alle inwoners een monument te bouwen. Zo werd iedereen bij de bouw betrokken en werd er direct een statement gemaakt waarbij aandacht geschonken werd aan het gezamenlijk meer investeren in cultuur. Dit project werd mede mogelijk gemaakt door het Leeuwarder Museum. (GROOT Leeuwarder monument, 2009)



Afbeelding 1. GROOT Leeuwarder Monument, 2009

Martijn Engelbregt staat bekend onder de naam EGBG: Engelbregt Gegevens Beheer Groep - *Martijn legt met relatief eenvoudige middelen complexe bureaucratische structuren bloot. Hij ontwerpt formulieren, enquêtes en instituten geïnspireerd op werkelijk bestaande structuren. Het publiek wordt uitgenodigd op zijn aanbod te reageren. Engelbregt matigt zich geen oordeel aan, rangschikt niet hiërarchisch en scheidt het kaf niet van het koren. Voor hem is de procedure het eigenlijke werk, de uitkomsten zijn mooi meegenomen (Groot Leeuwarder Monument, 2009).*

Engelbregt is een geëngageerd kunstenaar te noemen, zeker omdat voor hem het proces belangrijker is dan het uiteindelijke eindresultaat. Dat is waar hij informatie vandaan haalt, de basis voor verdere kunstzinnige reflectie. Vooral in hoofdstuk vier waarin het engagement van de eenentwintigste eeuw beschreven wordt, zal dat duidelijk worden.

Met de definitie van Dieleman in het achterhoofd zal in de volgende hoofdstukken het begrip engagement duidelijk zijn. Daarbij zijn vooral de bijdrages of intenties voor verbetering van de leefkwaliteit van groepen of individuele kunstenaars belangrijk om in het achterhoofd te houden. Maar voordat hier per

periode dieper op ingegaan wordt, dient ook het begrip museum beter begrepen te worden.

- Museum -

Het museum lijkt misschien in eerste instantie een begrip te zijn dat geen verdere uitleg nodig heeft. We weten allemaal wat het is en wat de functie ervan is. Toch is het belangrijk om dit toch eenmaal duidelijk op te schrijven, zodat er geen onduidelijkheid kan ontstaan in de benadering ervan. Het begrip museum heeft net als engagement ook verschillende ontwikkelingen meegemaakt, waardoor de definiëring hiervan divers kan worden opgevat. Om niet in een eindeloos verhaal te vervallen over het ontstaan van het museum, de kunstontwikkelingen en de invloed hiervan op het museum, de vele veranderende vormen en andere zaken, zullen in dit deel vooral die veranderingen en opvattingen beschreven worden die belangrijk zijn voor dit onderzoek. Dat wil zeggen, alleen die benaderingen die van belang zijn wanneer gekeken wordt naar de verhouding tussen engagement en het museum.

Het museum is in eerste instantie een plek waar kunst tentoongesteld wordt en waar bezoekers kunnen kijken naar schilderijen, illustraties en andere vormen van kunst. Janssen en Koopman hanteren de volgende definitie van het museum in hun essay over tentoonstellingsvormgeving:

“ De International Council of Museums (ICOM) formuleerde in 1974 de volgende definitie: ‘Een museum is een permanente instelling ten dienste van de gemeenschap en haar ontwikkeling, toegankelijk voor het publiek, niet gericht op het maken van winst, die de materiële getuigenissen van de mens en zijn omgeving verwerft, behoudt, wetenschappelijk onderzoekt, presenteert en hierover informeert voor doeleinden van studie, educatie en genoegen’.” (Janssen & Koopman, 2002, p. 18)

Deze definitie is duidelijk; hij beschrijft op een heldere manier het doel van het museum. Daarbij lijkt het kunstwerk het belangrijkste te zijn; zonder kunst zouden er geen musea nodig zijn. Anderen geven ook aan dat de drie-eenheid van kunstenaar, kunstwerk en kunstpubliek vooral bepaald wordt door het kunstwerk (Pontzen, 2000). Het statische beeld aan de muur, gemaakt door een kunstenaar, waar het kunstpubliek naar kan kijken, is de belangrijkste reden voor het bestaan van musea. Het museum is een opslagplaats voor kunst en een platform voor het tentoonstellen van diezelfde kunst. Dat lijkt een ouderwets gegeven te zijn waar niet veel vragen over gesteld hoeven te worden. De meeste musea bestaan door middel van subsidies gegeven door

de overheid. Toch zijn veel musea bezig om manieren te bedenken zodat ze ook te kunnen blijven bestaan zonder subsidiering (Rietbroek, 2002, p. 5). Dat lijkt makkelijker gezegd dan gedaan. Veel musea kampen met het probleem van weinig bezoekersaantallen en daarnaast weinig terugkerende bezoekers. Sommige musea vragen geen entreegeld om de bezoeker te motiveren (terug) te komen, maar dat zorgt voor de nodige financiële problemen. Kortom, ze hebben het moeilijk.

De laatste jaren is het misschien nog wel moeilijker geworden voor musea om het hoofd boven water te houden, zeker zonder subsidiering. Veel mensen vinden het museum niet interessant genoeg of hebben de collectie al een keer gezien zodat ze geen reden vinden om terug te keren. Daarnaast is voor vele mensen de drempel te hoog om überhaupt naar binnen te stappen. Ze kunnen zich niet identificeren met de tentoongestelde kunst. Ook met de opkomst van nieuwe media zoals het internet, zien vele musea de bezoekersaantallen kelderen. Het museum is daardoor niet de enige plek waar het werk van vele kunstenaars te zien valt. Allerlei strategieën worden bedacht om de nieuwe technieken te implementeren in de huidige collectie, ook om het museum aantrekkelijker te maken voor de bezoeker. Een goed voorbeeld komt van James M. Bradburne. Hij beschrijft hoe zijn mogelijkheden tot transformering van de musea waar hij werkte heeft geleid tot grotere bezoekersaantallen (Bradburne, 2001).

Bradburne heeft het over de daling van bezoekersaantallen en de daling van terugkerende bezoekers. Hij bekritiseert de twee meest voorkomende oplossingen die aangedragen worden door veel musea: de blockbuster exposities (“The blockbuster brings together works from museums and private collections worldwide, in order to celebrate an artist’s oeuvre or present a particular theme.”) en het bouwen van onconventionele gebouwen en architectonische hoogstandjes (Bradburne, 2001). Sinds 1960 is het bouwen van nieuwe musea onderdeel geworden van stedelijke ontwikkeling en het aantrekkelijk maken van die steden. Een goed voorbeeld daarvan is bijvoorbeeld het Guggenheim museum in Bilbao, dat gekenmerkt wordt door een zeer onconventionele bouwstijl. Het is ontworpen door architect Frank Gehry.



Afbeelding 2. Guggenheimmuseum in Bilbao door architect Frank Gehry.

Bradburne ziet niet de oplossing in deze twee strategieën. De blockbuster tentoonstellingen zorgen ervoor dat het museum meer als bioscoop wordt behandeld. Mensen wachten tot er echt iets bijzonders tentoongesteld wordt voordat ze er heen gaan. De architectonische hoogstandjes zorgen ook niet voor terugkerende bezoekers: één keer gezien is genoeg om er niet meer naar terug te gaan. De gebouwen kosten daarbij ook veel geld aan onderhoud en dergelijke, waardoor veel van dit soort musea na een aantal jaren failliet is. Bradburne heeft een andere manier bedacht om bezoekers te trekken en te houden. De manier waarop toont de recente transformatie die veel musea ondergaan om maar niet verloren te gaan in deze ‘spektakelmaatschappij’.

De eerste oplossing ligt hem in het gegeven dat veel bezoekers zich niet kunnen identificeren met de getoonde kunst. Om een passieve bezoeker om te zetten naar een actieve participant is een andere attitude nodig. Daarbij is het idee om nieuwe media hierbij in te zetten een slimme methode. Het museum heeft voor veel mensen een stoffig karakter. Juist door het museum up to date te maken aan de nieuwste technieken en mogelijkheden krijgt het museum een veel aantrekkelijker karakter. Bradburne heeft dit idee getest door het te implementeren in twee musea waar hij gewerkt heeft: Het NewMetropolis Science and Technology Centre in Amsterdam en het Museum Für Angewandte Kunst in Frankfurt. Voor beide musea bedacht hij mogelijkheden om het stoffige karakter voorgoed weg te vegen. Door het museum niet alleen een museum te laten zijn, maar ook een plaats voor andersoortige bezigheden bracht al een grotere stroom van bezoekers met zich mee: restaurants, werkplekken en museumgerelateerde winkeltjes kregen een plek naast het getoonde

werk. Daarnaast werd het museum een soort ‘learning environment’ waarbij de bezoeker iets leert van de getoonde kunstwerken. Door interactieve informatie aan te bieden, daar bijvoorbeeld opdrachten bij bedenken, worden mensen meer geboeid door het getoonde. Musea kunnen dit organiseren door het aangaan van zogenaamde partnerschappen. In Frankfurt was bijvoorbeeld Nokia een grote partner die hielp bij het bedenken van interactieve media die het getoonde werk ondersteunden. Niet alleen het museum had daar baat bij, ook de partner zelf door de grotere bekendheid die het genereerde. Dit partnerschap brengt ook financieel gezien een grotere zekerheid voor vele musea. Bradburne betoogt dat juist deze ommezwaai in financiering een nieuwe stap is waarbij musea onafhankelijk kunnen worden van subsidiering en tegelijkertijd door het aantrekkelijke karakter meer bezoekers krijgen én houden. (Bradburne, 2001)

Bradburne toont aan dat vele musea een transformatie aan het ondergaan zijn om bestaanszekerheid te creëren in een wereld waar niet veel mensen graag naar het museum gaan. Deze transformatie komt op verschillende schaal voor, niet alleen als hiervoor beschreven. Toch is dit een goed voorbeeld om te illustreren dat het museum van een plaats waar enkel en alleen kunst tentoongesteld wordt, verandert in een multifunctionele plek waar mensen zowel kunnen ontspannen als iets kunnen leren. Het moge duidelijk zijn dat musea op zoek zijn naar legitimatie voor hun bestaan, voor een blijvende plek in de kunstwereld. Dat dit ervoor zorgt dat musea zich moeten blijven aanpassen aan de ontwikkelingen in de kunstwereld, komt niet zomaar uit de lucht vallen. Wel is het zo, dat dit besef van noodzakelijke veranderlijkheid pas het laatste decennium door het merendeel van de musea wordt onderkend.

Dit spanningsveld waarin vele musea zich bevinden is meer dan ooit aanwezig bij de samenwerking met geëngageerde kunstenaars. Daar geëngageerde kunstenaars vaak buiten het museum om werken, lijkt het museum niet de juiste plaats om hun werk tentoon te stellen. Het werk van een geëngageerd kunstenaar lijkt zich ook niet goed te kunnen lenen voor het museum. Toch zijn er wel geëngageerde kunstenaars die in alle vrede samenwerken met musea. Maar ook hierbij is een onconventionele houding vanuit het museum noodzakelijk. Daarnaast is de opkomst van kleinschalige initiatieven die de rol van het museum overnemen niet langer te ontkennen. Juist

hierom is het onderzoek naar geëngageerde kunst en de houding tot het museum interessant.

In de loop der jaren heeft de kunstwereld interessante ontwikkelingen meegemaakt. Het museum heeft vooral de laatste tien jaar meegedaan aan deze ontwikkelingen. De periodes die in dit onderzoek behandeld worden, illustreren op een diverse manier de verhouding van engagement tot het museum. Daarin zal duidelijk worden dat ook de houding van de geëngageerde kunstenaars richting het museum een ontwikkeling heeft doorgemaakt. Om dat te onderzoeken is als eerste een motivatie van de gekozen periodes nodig.

- Motivatie van de gekozen decennia -

De drie periodes die gekozen zijn om dit onderzoek een leidraad te geven, komen voort uit een literatuurstudie. Deze studie heeft een aantal facetten aan het licht gebracht die vooral gebaseerd zijn op de periodes die belangrijk zijn in het debat aangaande engagement. Zoals al eerder gezegd bezit engagement een transformerend karakter doordat het zich heeft gemanifesteerd in verschillende decennia. De ontwikkelingen die de kunstwereld an sich heeft meegemaakt, kunnen daarom ook niet losgekoppeld worden van engagement: ze laten een duidelijke causale relatie zien. Dat komt mede door het feit dat engagement een maatschappelijke kritiek in zich heeft. Geëngageerde kunstenaars geven een reflectie op de maatschappelijke ontwikkelingen. Het maatschappelijke klimaat uit de jaren zestig is niet te vergelijken met het klimaat van vandaag de dag. Ook de kunst maakt bepaalde ontwikkelingen door die terug te vinden zijn in de esthetische norm van kunst op dat moment. Mede door deze ontwikkelingen zorgt dat voor een diverse vorm van engagement. Om die diversiteit in kaart te kunnen brengen is het belangrijk periodes te kiezen die in oorsprong van elkaar verschillen. De gekozen periodes komen dus voort uit de motivatie om verschillende maatschappelijke omstandigheden te schetsen, waarbij ook de kunstontwikkelingen niet buiten beschouwing worden gelaten. Dat bij elkaar optellend zullen de volgende periodes worden beschreven: (i) het activisme uit de jaren zestig en zeventig, (ii) het geëxposeerde engagement uit de jaren negentig en (iii) de eenentwintigste eeuw met daarin de biënnale van Venetië in 2003, Documenta 11 in Kassel en de opkomst van veel klein- en grootschalige geëngageerde initiatieven gedurende de laatste vijf jaar. Deze periodes worden in andere teksten over engagement vaak aangehaald, waardoor ze een grote rol spelen in het debat betreffende engagement.

De periodes worden opgedeeld per hoofdstuk. Elk hoofdstuk zal dus per periode de verhouding schetsen tussen engagement en het museum. Daarbij zal vanuit de houding van de kunstenaar dit onderzoek uitgevoerd worden, niet andersom. De ontwikkelingen van het museum zullen her en der aangehaald worden om het één en ander wat duidelijker te maken. In principe is dat niet de methode die hier gehandhaafd wordt. Toch zal bij de laatste periode blijken dat het museum an sich zo

veranderd is, dat het niet buiten een beschrijving kan. Dat zal te zijner tijd duidelijk worden.

- 2. DE JAREN ZESTIG: DE REBELLIE REGEERT -

Wanneer gekeken wordt naar momenten in de geschiedenis waarop er een belangrijke transformatie plaatsvond in burgerlijke attitude tegenover de gevestigde orde, dan zijn de jaren zestig daar een goed voorbeeld van. Niet alleen in Nederland was er sprake van een opkomst rebellerende groeperingen, ook wereldwijd kwamen burgers samen om hun onvrede over de stand van zaken naar buiten toe te uiten. Het activisme leek een algemeen en collectieve opkomende stroming te zijn die gekenmerkt werd door onvrede over de gevestigde orde, de autoriteiten en het (wereldwijde) maatschappelijke beleid. Vooral de Vietnamoorlog werd gezien als hoofdonderwerp in dit activisme. (Righart, 1995)

Het culturele conflict tussen Oost en West, de strijd tegen het terrorisme en de oorlog in Irak zijn vandaag de dag bronnen voor kritische reflectie vanuit verschillende invalshoeken. Het is om die reden dat het activisme van toen vergeleken wordt met de onvrede van nu (Boomkens, 2003, p.17). Dit maatschappelijke klimaat, zowel toen als nu, blijkt op één of andere manier een motivatie te zijn voor burgers om hun onvrede op welke manier dan ook naar buiten te brengen. Deze onvrede, of wil om de 'leefkwaliteit te verbeteren', staat centraal in de definitie van engagement zoals deze door Dielemans is geformuleerd. Het is om deze reden dat de jaren zestig en zeventig als basis worden gezien voor het ontstaan van engagement. Maar waarom wordt dat activisme ook engagement genoemd, terwijl er in eerste instantie geen sprake lijkt te zijn van kunstzinnig engagement? Om die vraag te beantwoorden moet er eerst gekeken worden naar de filosofische basis van engagement uit de jaren zestig.

De filosofie van het existentialisme schept meer duidelijkheid in de relatie tussen het activisme en engagement. Hierin worden verbanden getrokken tussen activisme en kunst, waardoor er ook onderzoek gedaan kan worden naar de relatie tussen het activistisch engagement en het museum.

- Het existentialisme-

René Boomkens is een theoreticus die de relatie beschrijft tussen het existentialisme en engagement uit de jaren zestig. Engagement van toen wordt door Boomkens als volgt beschreven:

“Engagement werd gezien als het resultaat van een authentieke, vrije keuze, gemaakt door een autonoom individu, dat zijn *mauvaise foi* van zich afwerpt, dat wil zeggen zijn afhankelijkheid van de dominante opinie, van de mening van de meerderheid. Door te breken met het conformisme en de gemakzucht van een kalm en anoniem leven als kuddedier, kan het individu erin slagen zijn autonomie te verwerkelijken, zijn vrijheid te veroveren en te realiseren. Die vrijheid laat zich op haar beurt niet verder funderen: zij bestaat in en als de daad, de keuze het eigen bestaan zelf in de hand te nemen.” (Boomkens, 2003, p. 19)

In bovenstaand citaat is de onafhankelijkheid van het individu de belangrijkste link naar het existentialisme. Het existentialisme, gefundeerd door filosofen als Sartre, de Beauvoir en Camus, hield vast aan dit idee van “radicaal individualisme, dat alle nadruk legde op de eindigheid van het leven en de absurditeit van het menselijke bestaan, dat kort, bruto en zonder zin is” (Boomkens, 2003). Daarbij is de vrijheid van dit individu heel belangrijk, omdat het op deze manier kan komen tot een gelukkig leven. Toch is er sprake van een twijfel in dit radicaal individualisme, omdat het geëngageerd activisme uit de jaren zestig ook vooral een collectieve beweging was. Camus hield vast aan de existentialistische strenge eisen betreffende het individualisme. Sartre deed dat niet. Hij verbond het idee van “individuele autonomie steeds nadrukkelijker met de bevrijdingsstrijd van anderen, ook in collectieve zin” (Boomkens, 2003). Hij verwijst hiermee naar de beweegredenen van de activistische groeperingen. Om deze reden is dit een heel ander soort engagement dan waar we vandaag de dag mee te maken hebben. De autonomie van de kunstenaar, die zo belangrijk is in de definitie van Dielemans, wordt hier ingeruild tegen een zogenaamde ‘groepsautonomie’. Dat kan lastig zijn, omdat een groep van individuen andere gedachtestromingen heeft dan losstaande individuen. Het is om deze redenen dat het activistisch engagement lijkt op een willekeurig radicalisme:

“Dit engagement werd filosofisch gelegitimeerd vanuit een identificatie met een ieder die zijn of haar eigen lot op zich nam, maar het bleef een wankel legitimatie, simpelweg omdat het existentialisme altijd de nadruk had gelegd op de fundamentele eigenheid en eenzaamheid van het individu, dat niets anders heeft dan zijn eigen, sterfelijke lichaam en alleen van daaruit betekenis kan geven aan de eindigheid. Deze dubbelzinnigheid die het engagement van de existentialisten aankleefde, verklaart voor een deel het nogal onverantwoordelijke en willekeurige radicalisme dat er vaak mee was verbonden [...] In het existentialistisch gemotiveerde engagement zat kortom iets willekeurigs, juist omdat het lastig was om een acceptabel verband te leggen tussen het radicale individualisme waaraan het ten grondslag lag enerzijds én de betrokkenheid bij het lot, de belangen of strijd van anderen anderzijds.” (Boomkens, 2003, p. 19-20)

Dit gegeven is vooral terug te zien in de willekeur waarmee verschillende activistische groeperingen zich wilden profileren. De Situationisten bijvoorbeeld, werden gekenmerkt door onvoorspelbaarheid en ongerichtheid in actie en ook Provo was een groepering die leefde voor haar eigen onserieusheid. (Boomkens, 2003)

Deze willekeur kan teruggeleid worden naar de samenstelling in achtergrond van de groepsleden binnen deze groeperingen. In deze vorm van maatschappelijke betrokkenheid was er namelijk sprake van een vermenging van diverse milieus. Ondanks de diversiteit in achtergrond verbonden mensen zich aan elkaar door overeengestemde ideologieën en beweegredenen (Righart, 1995). Dit resulteerde in groeperingen die gezamenlijk de strijd aangingen met de gevestigde orde. Geëngageerde groepen van diverse mensen, die dezelfde boodschap naar buiten wilden brengen: zo gaat het niet langer. Deze groeperingen, waaronder Provo, Fluxus en de Situationisten, werden gevormd door intellectuelen, mensen van de straat en kunstenaars. Het is mede om die reden dat het activistisch verzet werd geësthetiseerd in een kunstenaarsideologie: *“Niet de inhoud van de rebellie of het verzet stond voorop, maar de rebellie of de verzetsdaad zelf. Je verzetten, rebelleren, opstandig zijn hoefde niet extern te worden gemotiveerd, vanuit de constatering van de een of andere vorm van onrecht, maar was goed en mooi in zichzelf.”* (Boomkens, 2003, p. 20)

Het is om die reden dat menig activistische uiting een kunstzinnig karakter had. De kunstenaars schaarden zich onder groot gedachtegoed van enkele filosofen en verwoorden dat door middel van beeld en woord. Daarnaast is er nog een ander fenomeen belangrijk om te noemen in de vertaling van activisme naar engagement. In

de jaren zestig werd er voor het eerst gebruik gemaakt van ‘nieuwe’ media zoals de printer en televisie (Righart, 1995). Deze zorgden voor andere vormen van communicatie, waar de activistische groeperingen veel gebruik van maakten. Vooral Fluxus, de enige echte kunstenaarsbeweging binnen dit drietal, verwoordde haar activisme in voorstellingen en performances waarbij er veel gebruik werd gemaakt van deze nieuwe technieken. Het interessante aan dit kunstzinnige karakter is misschien wel het spanningsveld dat ontstond tussen ideologie en instituut. Juist doordat de activisten zich af wilden zetten tegen de gevestigde orde als geheel en zich daarbij nieuwe technologieën eigen maakte, werd ook het museum niet langer als de juiste plek gezien om hun uitingen in tentoon te stellen. Het intellectuele karakter van de groeperingen zorgde voor interessante theorieën over de vraag waarom ze dat niet langer wilden. Daarbij staat vooral de rol van het publiek ter discussie.

Om nog één keer aan te geven waarom het activisme van de jaren zestig ook onder engagement geschaard kan worden, is het van belang nog een keer te kijken naar de definitie van Dieleman. Dieleman beschrijft engagement als een kunstpraktijk die een bijdrage wil leveren aan de verbetering van de (stedelijke) leefkwaliteit. Dit gegeven komt eigenlijk in alle drie de groeperingen naar voren. Hun uiteindelijke doel, het strijden voor vrijheid, is in hun ogen de absolute voorwaarde voor geluk. Dit wordt bereikt door middel van collectieve acties, en ook dat is terug te vinden in de definitie van Dieleman. Verder spreekt Dieleman over het volgende: *“Het ‘materiële’ waarmee de kunstenaars werken zijn de mensen, de fysieke en sociale omstandigheden waarin zij leven”* (Kraak, 2008, p. 14-15). Vooral de sociale omstandigheden zijn binnen het activisme van de jaren zestig de basis voor het willen veranderen van de leefkwaliteit. Zowel Provo, als Fluxus en de Situationisten werken vanuit de sociale omstandigheden. Het doel om deze te verbeteren staat daarbij centraal.

Nu duidelijk is waarom het activisme ook geschaard kan worden onder het kunstzinnige engagement, kan de verhouding tussen engagement en het museum in de jaren zestig beschreven worden. Om hierbinnen toch ook de diversiteit in benaderingen te laten zien, is er gekozen voor een beschrijving van drie groeperingen die elk op hun eigen manier omgingen met het museum: Fluxus, Provo en de

Situationisten. Deze zullen in dit hoofdstuk één voor één beschreven worden, waarbij de verhouding tussen hun engagement en museum de leidende rode draad is.

- Fluxus -

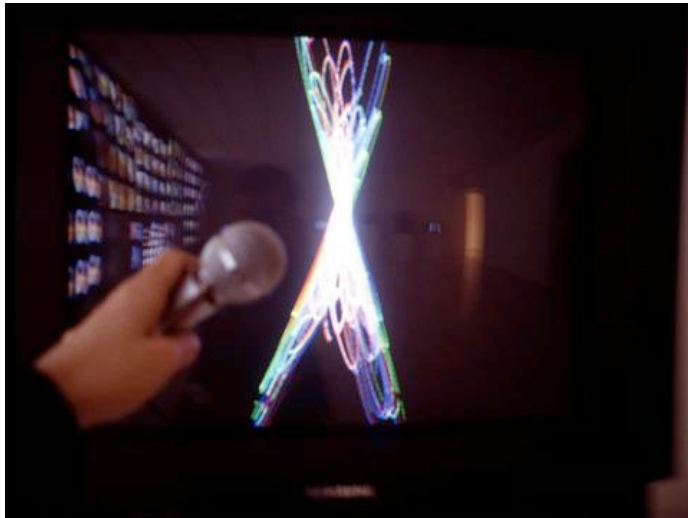
“Promote a revolutionary flood and tide in art, promote living art, anti-art, promote non art reality, to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.”

“Fuse the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.”
(Maciunas, 1963)

Deze twee quotes zijn punten uit het Manifesto van de Fluxus-beweging die in 1961/1962 werd opgezet door de Amerikaanse musicus en vormgever George Maciunas. Ze geven weer waar Fluxus voor staat. Deze twee in het bijzonder zijn kenmerkend voor de tijdsgeest waarbinnen Fluxus zijn intrede deed. Zoals al eerder gezegd staan de jaren zestig aan de basis voor de opkomst van activistische bewegingen die opgezet zijn voor sociale verandering en provocatie. Voor Fluxus stond daarnaast specifiek de opheffing van grenzen binnen verschillende kunstdisciplines centraal, waarbij onconventionele kunstvormen ontstonden (Righart, 1995). De filosofie die ten grondslag lag aan deze beweging moet vooral gezocht worden in de koppeling van kunst met het dagelijkse leven. Daarbij moest de kunst gezuiverd worden van het elitaire stempel dat er volgens hen door de commercie en het museum opgedrukt werd. In die zin stond Fluxus niet alleen activistisch tegenover de gevestigde orde, maar vooral tegen de gevestigde artistieke opvattingen. De term Fluxus stond dus in feite voor de fluïditeit tussen de verschillende artistieke media (Righart, 1995).

De reden voor hun provocatie komt vooral voort uit de opkomst van nieuwe vormen van media: *“Volgens de ‘happeners’ had de nieuwe communicatietechnologie voorgoed een einde gemaakt aan de lineaire, unifocale ervaringswereld. De ‘magische kanalen’ hadden het wereldbeeld van de mens radicaal veranderd en de bekende global village geschapen.”*(Righart, 1995, p. 191) Veel van de kunstenaars die deelnamen aan Fluxus integreerden dan ook diverse media met elkaar. Nam June Paik, videokunstenaar van het eerste uur en één van de meest toonaangevende vertegenwoordigers van Fluxus, is daar een goed voorbeeld van (Delahunt, 1996). Hij werkte in 1963 al met televisie. Eén van zijn meest belangrijke werken binnen deze nieuwe benadering van kunst is het project Participation TV uit 1963. Door middel van microfoons die aangesloten werden op een televisie, kon de kijker zelf abstracte vormen creëren. Op deze manier werden passieve kijkers actieve gebruikers. Deze

kritische kijk op passief consumentisme dat volgens de Fluxuskunstenaars gecreëerd werd door de media, was kenmerkend voor de ideologie van Fluxus.



Afbeelding 3. Participation TV van Fluxus-kunstenaar Nam June Paik

Binnen al deze beweegredenen van Fluxus toentertijd, het bestaat namelijk nog steeds, is er één die het belangrijkste is wanneer er gekeken wordt naar hun houding betreffende het museum. Hun werk uit de jaren zestig en zeventig droeg altijd humor en lichtvoetigheid uit. De zwaarte van het gedachtegoed over sociale verandering is daarmee een stuk toegankelijker en ongecompliceerder dan andere activistische bewegingen. Het is mede om die reden dat veel van het werk van Fluxuskunstenaars wel gewoon geplaatst werd binnen het museum. Het museum is nooit een punt van kritiek geweest. Wél moest het museum flexibel zijn wanneer het werk tentoonstelde van deze kunstenaars. Het engagement van Fluxus zit hem vooral in het gegeven dat ze de relatie tussen kunst en publiek wilden veranderen (Righart, 1995). Net als Nam June Paik dat deed met zijn project Participation TV. Hij nam het publiek als uitgangspunt van zijn werk: zonder publiek werkt het project niet. Dat lijkt misschien voor de hand liggend, maar deze verandering was in de jaren zestig en zeventig van wezenlijk belang voor de transformatie van een passief kunstpubliek tot een meer participierend kunstpubliek. Deze zogenaamde ‘happenings’ hadden als doel om de grenzen te vervagen tussen kunstenaar, kunstwerk en publiek (Righart, 1995). En ‘nieuwe’ media als televisie waren daar uitermate geschikt voor.

In deze zin kon het publiek kunstenaar worden. Daarnaast was dit wezenlijk onderdeel van het kunstwerk zelf. Kortom, de grenzen tussen het kunstenaarschap en het publiek vervaagden. Het museum speelde hierbij niet een hele grote rol. Voor hetzelfde gemak konden projecten ook buiten de muren van het museum uitgevoerd worden, zonder dat ze aanzien verloren. Voor Fluxus was het museum inwisselbaar; de monopoliepositie als plek om werk in tentoon te stellen bezat ze niet langer. Deze onconventionele houding ten opzichte van de driehoeksverhouding tussen kunstenaar, kunstwerk en kunstpubliek had dus ook zijn invloed op het museum. Door zich voortdurend vragen te stellen over de rol van het museum, de elite en van het publiek, is Fluxus één van de eerste kunstbewegingen die een kritische houding had, weliswaar passief, tegenover de gevestigde kunstinstituties. Het is de eerste stap naar een nieuwere en meer op de samenleving betrokken benadering van kunst. En het is juist die benadering die we in de eenentwintigste eeuw nog veel vaker zien terugkomen. Maar voordat daar op ingegaan wordt, zijn er nog twee groeperingen die wegens hun onconventionele houding beschreven moeten worden, om duidelijkheid te kunnen verschaffen over de diversiteit in attitude tegenover het museum.

- Provo -

"Provo ziet zich voor de keus gesteld: desperaat verzet of lijdzame ondergang. Provo roept op tot verzet waar het kan. Provo ziet in dat het de uiteindelijke verliezer zal zijn, maar de kans deze maatschappij nog eenmaal hartgrondig te provoceren, wil het zich niet laten ontgaan."

(Gramschap 1985)

De Provo was een zogenaamde counterculture beweging die het licht zag in 1965. Opgericht door onder andere Robert Jasper Grootveld bracht de Provobeweging een verzet tot stand waarbij het provoceren van de gevestigde autoriteiten centraal stond (Gramschap, 1985). Provo heeft talloze acties uitgevoerd en opgezet, maar voordat daarover gesproken wordt, is het interessant om naar de ontstaansgeschiedenis van deze beweging te kijken. Dit zegt namelijk veel over het geëngageerde karakter en de relatie tussen deze activistische beweging en de kunst.

Robert Jasper Grootveld is in het Nederland van de jaren zestig een toonaangevend figuur binnen de opkomst van het activisme. Hij wordt terecht beschreven als 'happener van het eerste uur' (Righart, 1995, p. 192). Als zoon van een sociaal bewogen meubelmaker werd Grootveld zich steeds meer bewust van de maatschappij waarin hij leefde. Zelf niet zo succesvol als zijn vader, zag hij van onderaf de sociale ladder hoe de autoriteiten, zoals de politie en de overheid, volgens hem vaak hun macht verkeerd gebruikten. Grootveld staat misschien nog wel het meest bekend als de antirook-magiër, als een symbool om de consumptiemaatschappij aan de kaak te stellen:

"Achteraf heeft Grootveld verteld hoe hij, vanaf zijn glazenwassersladder neerziend op het Leidseplein, zich ergerde aan het feit dat beneden hem mensen gearresteerd werden voor het bezitten van – volgens hem onschuldige- marihuanasigaretten, terwijl aan de pui van het politiebureau een neonreclame voor nicotinesigaretten – in tegenstelling tot marihuana dodelijk én verslavend! – hing."

(Righart, 1995, p. 193)

Op alle sigarettenreclames tekende Grootveld de letter K van kanker. In 1961 werd hij hiervoor gearresteerd en vervolgens door de verspreider van deze reclames, Publex, zestig dagen gegijzeld. Voor Grootveld was dit fantastisch, omdat het hem publiciteit opleverde. Steeds vaker kwam Grootveld in actie tegen de gevestigde orde. Hij hield manifestaties op het Spui, bij het beeldje 'het Lieverdje' – het door Grootveld

benoemde symbool voor de verslaafde consument. Niet alleen Amsterdammers kwamen op de acties af. Ook studenten uit andere steden voelden zich geroepen om zich naast Grootveld te scharen en actie te voeren. Eén van de belangrijkste personen voor het ontstaan van de latere Provo's was de student Roel van Duijn. Van Duijn kwam uit een goed gezin, maar zag buiten de muren van zijn beschermende omgeving dezelfde onderdrukking en intimidatie als die Grootveld al had gezien. Hij sloot zich aan bij de acties van Grootveld. Later ontmoette hij Rob Stolk, een uit Zaandam afkomstige 'sympathieke lefgozer' (Righart, 1995, p. 199). Dit drietal kondigt op 25 mei 1965 door middel van een stencil de oprichting van Provo aan. De naam Provo werd bedacht door van Duijn. In een interview met Marina Groen vertelde hij hoe ze op de naam waren gekomen:

“Destijds lanceerde professor Buikhuizen het woord provo als een denigrerende benaming van jongeren die op straat in conflict raakten met de politie. Vervolgens heb ik voorgesteld om onszelf provo's te noemen. Niet in de zin van 'relschoppende nozems', maar van staatsgevaarlijke revolutionaire anarchisten. 'Wij' waren dus een 'veelkoppig monster'.” (Groen, 2001)

Zoals al eerder gezegd is het activisme uit de jaren zestig niet alleen te vinden onder jongeren uit slechte milieus. De menging van sociale milieus is juist bij Provo sterk aanwezig: *“Het burgerlijke intellectualistische milieu van Van Duijn en aan de andere kant de meer proletarische achtergrond van figuren als Stol en Grootveld.”* (Righart, 1995, p. 201) Door de diversiteit in achtergrond hadden Provo vooral onder de jongeren een grote aanhang:

“Provo is getalsmatig natuurlijk maar een kleine beweging, maar zij ontleent haar grote symboolkracht aan meerdere factoren: haar mediageniekheid – ‘imaazje, imaazje!’, riep Grootveld -, aan de gretigheid waarmee de media haar portretten, en het belangrijkste misschien: aan het steeds breder gevoelde generatiesentiment van jongeren; de verbondenheid van een consumptiegemeenschap, gevoed door commercie, reclame, media, mode, muziek.” (Righart, 1995, p. 201-202)

Net als Fluxus maakte ook Provo intensief gebruik van hét nieuwe medium van de jaren zestig: de televisie. Het is om die reden dat veel van de leden van Provo een sterke verbondenheid voelden met de ideologie van Fluxus. Vooral Grootveld had goed in de gaten wat de media voor hem en zijn status konden doen. Al in 1962 werd de happening “Open het Graf”, onder leiding van de Amsterdamse dichter en schrijver

Simon Vinkenoog, opgenomen op film: *“De filmregistratie van deze eerste happening was niet toevallig. Moderne communicatietechnologie zoals televisie en film speelde een belangrijke rol in de happening als kunstuiting en de bredere Fluxusbeweging waarvan deze een onderdeel was.”* (Righart, 1995, p. 190) Op de film werden diverse performances opgenomen om hun boodschap te kunnen verkondigen. Het was dus niet de happening zelf, maar de opnames en de status van die opnames die ervoor zorgden dat hun uiting tot kunst werd verheven.

Op deze manier maakte Provo handig gebruik van de nieuwe media. Grootveld had al eerder ingezien dat zijn boodschap sneller een groter publiek bereikte als het bekend werd gemaakt door de media. Zijn gijzeling door Publex is daar een goed voorbeeld van. Een ander voorbeeld - en één van de meest toonaangevende acties uit de korte tijd van Provo - was het ‘verzet’ bij het huwelijk van Prinses Beatrix en Claus von Amsberg in 1966. Voor Provo was het onaanvaardbaar dat hun toekomstige koningin ging trouwen met een Duitser die in de tweede wereldoorlog verbonden was geweest aan de Hitlerjugend. In de voorweken naar het huwelijk toe werden er pamfletten verspreid waarin acties werden aangekondigd op de dag van de huwelijksvoltrekking. Uiteindelijk was het enige verzet een rookbom die vooral voor onrust moest zorgen in plaats van geweld. Toch trad de politie hard op tegen de opstandelingen en werden de beelden waarop dit te zien was uitgezonden in heel de wereld. Hierbij werd de politie als het zwarte schaap gezien en was de provocatie van de politie door middel van deze actie van Provo succesvol.(Gramschap, 1985)



Afbeelding 4. Het verzet van Provo bij het huwelijk van Prinses Beatrix en Claus Von Amsberg.

Het algemene idee van de acties was om de gevestigde orde in verwarring te brengen. In beginsel ondervonden ze daarbij erg veel tegenstand, maar toen ze steeds vaker de zwakke plekken van de regering en andere bestuursorganen wisten bloot te leggen, wonnen ze aan sympathie. In 1966 behaalde Provo een zetel in de Amsterdamse Gemeenteraad (Gramschap, 1985). Hierdoor konden ze vanuit een legitieme positie veranderingen doorvoeren in Amsterdam. Een aantal van hun plannen zijn algemeen bekend geraakt, zoals het Witte Fietsenplan en het Witte Huizenplan. Toch zijn deze acties nooit volledig uitgewerkt. Wat het wel teweeggebracht heeft, is een verandering in gedachtegoed bij de gevestigde orde. Toen Provo zichzelf in 1976 ophief was dat niet om mislukte acties; integendeel: het belangrijkste doel, het ontregelen van de autoriteiten, was namelijk een succes geweest.

Nu uitgelegd is hoe het activisme van Provo vertaald kan worden naar de kunst en vanuit daar naar het engagement is er slechts één vraag die nog onbeantwoord is: wat is de houding van Provo geweest ten opzichte van het museum? Kan daar überhaupt

wel antwoord op worden gegeven? Provo heeft namelijk niet een erfgoed aan kunst achtergelaten. Misschien is hier wel moeilijk antwoord op te geven, ook omdat het een collectieve groepering was. Het autonome van het individu, dat kenmerkend is voor de definiëring van engagement in deze scriptie, is niet meer als zodanig te onderscheiden van de groep. Van Provo is alleen het algemene beeldmateriaal en gedachtegoed overgebleven. En deze zijn niet te zien in het museum. Toen niet en nu ook niet. Daarbij komt dat Provo tegen de gevestigde orde en instituties inging. Hun happenings vonden plaats op publieke pleinen als het Leidseplein en het Spui in Amsterdam. Pamfletten werden op straat uitgedeeld. Dat ging geheel buiten de muren van het museum om. De houding ten opzichte van het museum kan daarom niet als heel positief worden opgevat, maar toch ook niet als heel negatief. Mijn inziens zagen ze het museum niet als een plek waar hun uitingen geplaatst konden worden. Dat kan weer herleid worden tot de diversiteit in samenstelling van Provo. De proletariërs, ofwel ‘provotariërs’ zoals ze zichzelf noemden (Gramschap, 1985), waren zich wellicht niet bewust van het museum als plaats voor uiting van hun rebellie. De intellectuelen hielden zich vooral bezig met achterliggende filosofieën. Alleen de kunstenaars die zich aansloten bij de Provo, zouden in aanraking kunnen komen met het museum.

Dat dit niet is gebeurd is, heeft vooral te maken met de rebellie ten opzichte van de algehele geïnstitutionaliseerde wereld, waar het museum onderdeel van was. Maar het heeft ook te maken met het type kunstenaars dat zich verbonden voelde met deze beweging. Dit waren zogenaamde kinderen van de bohème, mannen van de straat. Denk aan Simon Vinkenoog, Ramses Shaffy en Johnny the Selfkicker. Zij zagen hun rebellie als het ‘vechten tegen de gevestigde orde’. En aangezien de straat hun thuis was, is het logisch om te concluderen dat hun kunstuitingen niet in het museum hoorden. De straat en het museum stonden te ver van elkaar vandaan om zich met elkaar te kunnen verbinden. (Righart, 1995)

Moet het dan misschien op een andere manier benaderd worden? De maatschappelijke omstandigheden van de jaren zestig leenden zich er namelijk niet voor om activistische kunst een plek te geven in een geïnstitutionaliseerde omgeving. Dat heeft waarschijnlijk ook wel te maken met de houding die menig Provo'lid had ten opzichte van die instituties, want ook het museum was in deze tijd nog niet klaar voor

deze maatschappijkritische kunst. Toch kan er wel gesproken worden van een wisselwerking tussen deze twee. Het is om die reden dat Provo een andere manier moest vinden om hun ideologie tentoon te stellen. Met andere woorden: de straat is hier het museum geworden. Om nu niet te verdrinken in een debat over de openbare ruimte als museum, zal deze gedachtegang niet verder uitgewerkt worden. Voor nu is deze uitspraak enkel een interessante omslag, die later in deze scriptie duidelijker zal worden, wanneer gekeken wordt naar geëngageerde projecten die zich niet (willen) lenen voor een museum, net zoals dat in de jaren zestig het geval was. Het is namelijk de wisselwerking tussen enerzijds de houding van de geëngageerde kunstenaars ten opzichte van het museum, en anderzijds de mogelijkheden van dat museum die hier naar voren komt, waarin onbegrip naar elkaar toe het sleutelbegrip lijkt te zijn. Dit zal later duidelijker worden wanneer het hedendaagse engagement beschreven wordt. Daarbij lijkt dit onbegrip beter begrepen te worden, waardoor instituut en kunstenaar dichter naar elkaar toegroeien, ondanks het feit dat de boodschap van de kunstenaar niet anders is geworden. Nu is het eerst belangrijk om te kijken naar een andere groep, de Situationisten, die nog weer een andere kijk hadden op hun engagement en de houding ten opzichte van het museum.

- De Situationisten -

De groepering van de Situationniste Internationale kwam op in Frankrijk tijdens de midden jaren vijftig. Zij streefde naar een betere samenleving waarbij niets minder op het programma stond dan een absolute revolutie (Marshall, 2000). In die zin kon het algemene gedachtegoed van deze groepering geplaatst worden binnen de marxistische filosofie waarbij het proletariaat door middel van een revolutie aan de macht zou komen (Gramschap, 1985). Daarbij lijkt misschien de participatie van het kunstpubliek een belangrijke rol te spelen, maar dat moet niet als zodanig opgevat worden. De Situationisten waren namelijk vrij helder over het bereik van hun acties en waren van mening dat kunst in de bestaande samenleving geen enkele rol kon spelen. Jeroen Boomgaard zegt hierover:

“Er was voor de Situationisten geen sprake van dat mensen door meedoen tot een beter leven zouden komen, inzicht zouden verwerven of anderszins aan hun gerief zouden komen. De acties dienden uitsluitend ter voorbereiding van, of onderzoek naar een toekomstige samenleving, en totale revolutie was de voorwaarde voor de verwezenlijking hiervan.” (Boomgaard, 2003, p. 101)

Dit existentialistische idee over een betere samenleving door vrijheid en het afzetten tegen de gevestigde orde zorgt voor een heel ander soort engagement dan bij bijvoorbeeld Provo en Fluxus. Het individualistisch belang was voor de Situationisten minder belangrijk dan het collectief belang van de acties. Dit collectief moest namelijk zorgen voor de totale revolutie. Ze wilden zich afzetten tegen de kunst in zijn algemeenheid, omdat dat volgens hen niet het middel was om te komen tot die revolutie. Daarbij komt het gegeven dat de Situationisten zich af wilden zetten tegen de plaatsing van kunst in het museum. Het museum zou door haar conventionele rol teveel in de weg zitten van de eigenlijke bedoelingen van de projecten van de Situationisten. Kunst was voor de Situationisten ook niet het goede woord. Ze wilden iets bedenken wat niet het conventionele stempel van kunst had, maar wat tegelijkertijd wel een podium kon bieden voor hun gedachtegoed. Daarom besloten ze om te werken met ‘het woord’. Het gesproken of gedrukte woord kon zich buiten de musea en andere vormen waartegen zij protesteerden manifesteren, maar had het ook in zich om de boodschap te kunnen verspreiden. (Boomgaard, 2003)

De Situationisten waren om veel redenen anders dan bijvoorbeeld Provo. Hoewel beide ideologieën veel raakvlakken hebben, hadden de Situationisten een veel meer doordachte kijk op het museum als instituut. Zij wilden zich niet verhouden tot of samenwerken met het museum. Maar wat daarbij misschien nog wel interessanter is, is dat ze zich ook niet wilden verhouden tot de conventionele vormen van de toenmalige kunst. In plaats van hun boodschap door middel van beeldende kunst, schilderijen en dergelijke te verkondigen, kozen de Situationisten dus voor het woord. Vele teksten, boeken en andersoortige vormen werden gebruikt om hun boodschap naar buiten te brengen. Een goed voorbeeld daarvan komt van kunstenaar Hervé Fischer, beschreven door Boomgaard:

“ De Franse kunstenaar Hervé Fischer organiseerde in 1978 op uitnodiging van de Appel in Amsterdam een project in het kader van zijn Art Sociologique. In die jaren was de gedachte van wereldrevolutie al een eind opgeschoven, de wijken in. Fischer stelde voor de bewoners van een bepaalde buurt zelf een pagina in een krant te laten vullen. Daarbij had hij de voorkeur voor een moeilijke wijk, zoals de Bijlmer, maar zowel De Appel als de deelnemende krant, Het Parool, zag vanuit verschillende motieven het hele project liever plaatsvinden in de Jordaan. Hoewel de pagina uiteindelijk een week lang werd gevuld met stukjes van wijkbewoners, leed het project sterk aan interne tegenstrijdigheden als de geregisseerde overname van het woord en de plaats van de kunst. Hoewel een van de oogmerken van het project was ‘de mensen zelf’ aan het woord te laten en hun gevoel van eigenwaarde of identiteit te versterken, was er eerst veel overredingskracht nodig om ze vrijwillig in de pen te laten klimmen, en moest een eindredactie het woord en de identiteit vervolgens een duidelijke kant op sturen. Zo was kritiek op overheidsinstanties gewenst, omdat maatschappelijke verandering hoog in het vaandel stond, terwijl gekanker op buitenlanders (ook een vast onderdeel van de befaamde Amsterdamse gezelligheid) als ongewenst werd uitgesloten. Om het aspect van regie te verhullen mocht bij de organisatie van het project niet ter sprake komen dat het om kunst ging en zeker niet dat er een kunstinstitution achter school. Ondertussen werden foto’s van het project wel in De Appel getoond, zodat de schizofrenie die geëngageerde kunst lijkt aan te kleven ten volle zichtbaar werd. Want terwijl de kunstenaar de kunst vaarwel zei om op het podium van de wereld iets werkelijks tot stand te brengen, werd het resultaat getoond op een ander podium, de kunstinstitution die het project financierde, waardoor de echte actie een symbolische actie werd. Er was sprake van twee verschillende podia die elkaar uitsloten, maar die door de kunst tegelijk betreden werden.” (Boomgaard, 2003, p. 101-102)

Dit voorbeeld is illustratief voor het verval van de Situationisten. Dergelijke projecten kunnen niet zonder bemiddeling en samenwerking met derden.

Niet alleen de onvermijdelijke beïnvloeding en samenwerking stonden aan de basis van het verval van de Situationisten, ook de ideologie die jarenlang ten grondslag lag

aan deze groepering begon langzaam aan kracht te verliezen. Ze waren er niet langer van overtuigd dat door het aanhangen van deze methodologie een revolutie in het vooruitzicht lag. Ze hadden simpelweg niet de middelen om een totale revolutie tot stand te brengen. Mijn inziens heeft dit ook te maken met de maatschappelijke omstandigheden waarin de Situationisten zich bevonden, hetzelfde als gold voor Provo. Het algemeen activisme verdween in de jaren zeventig naar de achtergrond. Zoals ook in het volgend hoofdstuk duidelijk zal worden heeft dat mede te maken met de ontwikkelingen die de kunst an sich doormaakte. Het activisme moest plaats maken voor het postmodernisme. Deze stroming had niet de maatschappij kritiek in zich die de Situationisten zo belangrijk vonden. In 1978 betekende dat dan ook het einde van de Situationniste Internationale.

- Compleet verval of juist vernieuwde inzichten? -

Fluxus noch Provo noch de Situationisten hebben de wereld 'beter' gemaakt, wat wel hun intentie was. De geëngageerde houding liep in de jaren zeventig tegen een blokkade van maatschappelijke verandering in attitude aan. Het tijdperk van het postmodernisme brak aan, waardoor de hele serieuze houding langzaam naar de achtergrond verdween (Boomkens, 2003). Het lijkt alsof het allemaal nooit gebeurd is en dat we vandaag de dag weer tegen dezelfde dingen vechten als veertig jaar geleden. Toch hebben de activistische groeperingen uit de jaren zestig wel degelijk een verschil gemaakt. Ze hebben de weg vrijgemaakt voor de acceptatie in een meer onconventionele houding ten opzichte van diverse instituties, waaronder het museum.

Hun geëngageerde ideologie viel in de jaren zestig niet in het museum te plaatsen. Dat was vaak ook niet eens de intentie, maar omdat de mogelijkheid er vanaf beginsel niet was, moesten ze andere manieren vinden om hun ideologie naar buiten te brengen. Hun creatieve inzichten, soms niet meer dan gebaseerd op noodzakelijke initiatieven en ideologie, zorgden voor een verfrissende kijk op kunst in zijn algemeenheid. Er werd een nieuwe houding geboren: het engagement. Er werden nieuwe banen vrijgemaakt voor geëngageerde kunst in de toekomst. En vooral die aanzet is heel belangrijk binnen dit onderwerp: Fluxus die streed voor een andere benadering van het publiek, de opkomst van nieuwe vormen van media; de strijd van Provo tegen de gevestigde orde; het strijden voor een betere samenleving van de Situationisten. Stuk voor stuk voorbeelden die benadrukken dat de jaren zestig een roerige periode zijn geweest. Een periode waarbinnen het wereldbeeld van veel burgers compleet is veranderd.

Het engagement van toen lijkt zich moeilijk te vergelijken met het engagement van nu, maar toch heeft het grote overeenkomsten. Het enige verschil is het maatschappelijke klimaat. Zoals al eerder gezegd vallen deze niet met elkaar te vergelijken. Toch hebben de 'rebellens' uit de jaren zestig het voor elkaar gekregen dat we vandaag de dag nog steeds naar hen refereren als we het hebben over engagement. Dat is een interessant gegeven. Hun houding ten opzichte van de gevestigde ordes, of dat nu de overheid is of het museum, was zo nieuw en onconventioneel, dat we er nu nog steeds over praten. Ze hebben de mogelijkheid gecreëerd om überhaupt

onconventioneel te mogen staan tegenover instituties. Dit gegeven is heel belangrijk wanneer we gaan kijken naar het engagement in de eenentwintigste eeuw. Daarbij zal blijken dat het engagement uit de jaren zestig grote overeenkomsten vertoont met het engagement van vandaag de dag. Toch is er nog een tussenperiode die eerst beschreven dient te worden. Deze periode vormt de schakel in de overgang tussen het activisme zoals beschreven is in dit hoofdstuk en de opkomst en manifestatie van engagement in de eenentwintigste eeuw.

- 3. DE JAREN NEGENTIG -

Nadat het engagement ongeveer twintig jaar ‘weg’ is geweest, is er in de jaren negentig sprake van een opkomend engagement onder Nederlandse kunstenaars. Er zijn een aantal ontwikkelingen aan te wijzen die invloed hebben gehad op deze groeiende aandacht van kunstenaars voor maatschappelijke kwesties. Als eerste is daar het postmodernisme, een dominant gedachtegoed dat de westerse wereld bijna twintig jaar in zijn greep heeft gehad. Deze stroming, vooral aanwezig binnen de kunstenwereld, heeft zich op een heel andere manier bezig gehouden met kritische maatschappelijke reflectie (Butler, 2000, p. 17). Maar ook het maatschappelijke klimaat was een stuk rustiger te noemen. Er was minder reden voor kunstenaars om kritiek te uiten op maatschappelijke ontwikkelingen. Om niet te vervallen in een eindeloze discussie over de jaren tussen het activisme en het engagement in de jaren negentig zal hier niet diep op worden ingegaan. Het zijn juist de jaren waarin het engagement wél tot uiting kwam, die belangrijk zijn voor deze scriptie, en niet de jaren waarin dat niet gebeurde. Maar wat wel belangrijk is, is dat het postmodernisme uiteindelijk de oorzaak werd van het ontstaan van het engagement in de jaren negentig. Om die reden moet er eerst een kleine uiteenzetting gegeven worden van het postmodernisme en de overgang naar de geëngageerde jaren negentig voordat er ingegaan kan worden op de verhouding tussen de geëngageerde kunstenaars en het museum in de jaren negentig.

- Het postmodernisme -

Het postmodernisme is een ideologie die ontstond als reactie op het modernisme. Vooral in de jaren zestig, zeventig en tachtig was het postmodernisme één van de dominante stromingen die de kunstenwereld in de westerse maatschappij vorm gaf. Eén van de belangrijkste kenmerken van dit gedachtegoed is dat het afstand doet van wat ooit gezien werd als hoge en lage cultuur. Kunstenaars die postmoderne werken maakten waren niet geïnteresseerd in deze tweedeling. Veel werken werden later door menig critici dan ook beschouwd als ‘triviaal, populair en smakeloos’. De beschrijving zoals die hier gedaan wordt, zal zich vooral richten op de ‘kritische’ houding van de postmodernisten, omdat deze in oorsprong gezien kan worden als oorzaak voor het engagement dat hierop volgde. Deze kritische houding uitte zich vooral in ‘pastiche, parodie en ironie’. (Butler, 2000)

- Kritiek -

De kwaliteit van postmodernistische werken ontstond vooral in de kritiek die het werk omringde (Butler, 2000). Een werk zonder kritiek werd dan ook als niet goed gezien. Maar waarom was dat zo? Het postmodernisme leunde op vele verschillende theorieën en filosofieën. Deze theoretische basis van academisch gedachtegoed door uiteenlopende filosofen en theoretici ging hand in hand met het postmodernisme (Butler, 2000). Dat lijkt in eerste instantie misschien duidelijk, maar niets is minder waar. Het postmodernisme was een samenraapsel van ideeën en gedachten die naar eigen gebruik ingezet werden om het werk een theoretische diepgang te geven. Deze schijnbaar oneindige keuzemogelijkheden van theorieën en filosofieën zorgden voor een gevoel van willekeur, toevalligheid en openheid (Butler, 2000). Het publiek was dan ook vaak in totale verwarring bij het zien van een kunstwerk dat gemaakt was door een postmodern kunstenaar. Een goed voorbeeld, dat ook beschreven wordt in het boek *Postmodernisme: de kortste introductie* van Christoph Butler (2002), is het werk *An Oak Tree* van Michael Craig-Martin uit 1978 (zie afbeelding 5). Zijn werk, een plankje op drie meter hoogte vastgeschroefd aan de muur met daarop een glas water, zou volgens hem een Eikenboom zijn. Butler zegt hierover:

“Als u ook maar iets van de in dit boek besproken theorie gesnapt heeft, dan zult u een paar ideetjes begrijpen over de willekeurigheid van naamgeving, de functie van galerie en museum, de grap over de hoogte van het planchet, en misschien zelfs een beetje kippenvel krijgen vanwege de roomse theologie rond de eucharistie. Allemaal ten diepste onbehaaglijk zelfbewust, quasi-intellectueel, oppervlakkig, op uiterlijk gericht en ‘vraagtekens zettend bij’. Maar daarmee hebben we het dan ook wel gehad. Uiteindelijk, en in het perspectief van de laatste 25 jaar en daarna, is het gewoon een glas, dat, zoals Fried zou zeggen, op niet veel meer berust dan op de ‘theatrale’ positionering ervan binnen de institutie van het museum en op de bereidheid van kunsthistorici zoals ik om ernaar te verwijzen in boeken zoals dit, zelfs al is het maar als naar een vreselijk voorbeeld.” (Butler, 2000, p. 105)

Een postmodernistisch werk als dit kwam dus vooral voort uit de kritiek die het werk kreeg van theoretici en critici. Zij zagen misschien wel de dieper en achterliggende gedachtes achter het glas water op een plankje, maar de bezoekers verlieten vaak in totale verwarring het museum. Zoals Butler zegt: “*Het was niet het object zelf dat telde, maar de conceptuele procedés erachter van de kunstcriticus.*” (Butler, 2000, p. 103)



Afbeelding 5. An Oak Tree van Michael Craig-Martin uit 1973

- Postmodernisme en politiek -

Toch was de postmoderne kunst ook bezig zich te verhouden tot de politieke macht van de gevestigde instituties. Maar een echt verschil maken deed ze niet. Dat kwam mede doordat de werken vaak werden omringd door een onduidelijke theoretische diepgang, waardoor het debat - dat gezien wordt als een aanjager voor ‘maatschappelijke’ veranderingen - vaak alleen gevoerd werd door de kunstcritici en

niet door de mensen die daarnaast ook bereikt moesten worden. Dat dit ook te zien valt in het voorbeeld van *An Oak Tree* moge duidelijk zijn. Wel zette het postmodernisme vele vraagtekens bij maatschappelijke onderwerpen als ethiek, feminisme, marginale groeperingen en identiteit. Het probeerde dus op haar eigen manier maatschappijkritisch te zijn. Toch slaagde het daar nauwelijks in. Butler zegt hierover:

“Het kunstwerk mag dan wel de maatschappij en haar instituties bekritisieren, maar niettemin wordt het uiteindelijk toch geëxposeerd binnen diezelfde maatschappij, verkocht door een handelaar en algemeen gelegitimeerd door de mening van een burgerlijk kunst-esthablishment.” (Butler, 2000, p. 127-128)

De pogingen tot deze maatschappij kritiek mogen misschien als bewonderenswaardig beschouwd worden, maar verandering teweeg brengen deden ze niet (Butler, 2000). Alle kunstwerken die onder het postmodernisme uit de jaren zestig, zeventig en tachtig werden gemaakt waren te onduidelijk om te begrijpen, stonden te ver van het publiek af en waren te ironisch om serieus te nemen. René Boomkens beschrijft ook het falen van de verandering die postmoderne kunstenaars teweeg wilde brengen:

“Kunstenaars die hun discipline uitoefenden in de tijd van het postmodernisme werkten vanuit een twijfel die resulteerde in cynisme en ironie, waardoor ook het eigen intellectuele of artistieke werk onderuit werd gehaald. Twijfel bestond over alles: relativeren over fundamenteën en grondslagen, de stabiliteit van je identiteit, de echtheid van je ervaringen, de werkelijkheid en de mate van simulatie. Postmoderne kunst die deze verveling en identiteitsloosheid als thema nam werd zelf vervelend en identiteitsloos. Het postmodernisme is een tijd waarin de massamedia langzaam zijn intrede deed. Daarmee werd ook de populaire cultuur een feit. Kunst die deze populariteit gebruikte om op ironische manier een weerwoord te geven was bijna niet te onderscheiden van de massacultuur. Toch was dit niet heel erg, omdat het nu juist een postmodern aspect was om nog erger te zijn dan de ergheid die je na wilde doen. De onserieusheid die hieraan ten grondslag lag was typerend voor het postmodernisme. Alles werd op de hak genomen.” (Boomkens, 2003)

Deze onserieusheid die Boomkens beschrijft, werd dan ook in de jaren negentig ingeruild voor een nieuwe vorm van betrokkenheid die misschien wel voortborduurde op de kritische houding van de postmodernisten, maar niet hetzelfde was. Daarom werd deze betrokkenheid op een andere manier ingekleurd, anders onderzocht en anders uitgewerkt. Deze nieuwe betrokkenheid, of engagement, komt voort uit de wat

onserieuze houding van vele postmoderne kunstenaars. Kunstenaars wilden weer serieus genomen worden, ook door hun publiek. Maar ook de maatschappij veranderde, waardoor kunstenaars de noodzaak voelden om hierop op een andere manier een reflectie te geven. Hoe dat gebeurde zal beschreven worden in het volgende stuk.

- Terug van weggeweest: Engagement in de jaren negentig -

Na het cynisme van het postmodernistische gedachtegoed begonnen steeds meer kunstenaars zich af te zetten van de onseriusheid en de "if you can't beat them, join them"-visie (Boomkens, 2003). Men had genoeg van kunstwerken die alleen esthetisch waren en zich niet bezighielden met de maatschappij om hen heen. Het is in de jaren negentig dat opnieuw de eerste voorzichtige vormen van engagement hun intrede deden. Toch waren deze geëngageerde kunstenaars niet te vergelijken met die uit de jaren zestig en zeventig: in plaats van activistische acties die vooral gericht waren tegen de politiek, begonnen deze kunstenaars zich meer dan ooit te interesseren voor het kunstpubliek (Pontzen, 2000).

In het boek *Nice! Over Nieuw Engagement in de Hedendaagse Kunst* uit 2000 heeft Rutger Pontzen het over deze groep kunstenaars. De reden dat zij niet genoteerd staan als geëngageerde kunstenaars, komt volgens hem door het gegeven dat zij zich nooit als een duidelijke groep gepresenteerd hebben. Er was geen sprake van een overeenkomstig gedachtegoed dat naar buiten toe uitgedragen werd. Toch stelt Pontzen dat er een nieuwe seriusheid in hun werk aan te wijzen viel die geschaard kan worden onder engagement. Binnen dit onderzoek, waarbij de definitie van Dieleman over engagement gehanteerd wordt, moeten eerst de overeenkomsten geschetst worden tussen zijn definitie en die van Pontzen. Pontzen stelt dat het geëngageerde karakter binnen dit decennium vooral te danken is aan de kleinschaligheid en de intimiteit die deze kunstenaars hanteerden. Ze namen het kunstpubliek als basis van hun projecten. Hij zegt hierover:

"Niettemin blijkt, als je hun werk bij elkaar zet, er wel degelijk sprake te zijn van een overeenkomstig gedachtegoed. De projecten beogen niet alleen een nieuwe verhouding tussen kunstenaar, kunstwerk en kunstpubliek, ze tonen ook een hernieuwde belangstelling voor engagement en betrokkenheid, die zelfs voor de kunstinstuties, waarin ze nog maar nauwelijks te zien zijn, van grote betekenis te kunnen zijn. De hang naar kleinschaligheid en intimiteit is een passend antwoord op het opportunisme en doorgeschoten individualisme dat rond het begin van de jaren negentig zo kritiekloos werd aangehangen, en op de publiek-als-geldfactor-gedachte die momenteel in de museumwereld zo populair is." (Pontzen, 2000, p. 10)

De bedoeling van dit engagement is dan ook om de traditionele verhoudingen die voorheen nog bestonden tussen kunstenaar, kunstwerk en kunstpubliek hevig te verstoren. Zij dachten, en dit wordt later duidelijker, dat als ze het publiek als uitgangspunt namen in hun werk de kloof verkleind kon worden tussen kunstenaar en publiek. Ze zouden elkaar hier beter door begrijpen, dichter bij elkaar komen en samen de wereld kunnen verbeteren. Het was dus niet een kritiek die voortkwam uit onvrede met het maatschappelijk klimaat, maar meer een onvrede naar de geïstitutionaliseerde kunstwereld toe (Pontzen, 2000). In die zin passen deze kunstenaars die deze ideologie aanhangen, goed onder de definitie van engagement zoals Dieleman deze stelt: ze willen een bijdrage leveren aan een verbetering van de sociale leefkwaliteit waarin kunstenaar en publiek dichter bij elkaar komen (Kraak, 2008, p. 14-15). Daarbinnen is de autonome drive van de kunstenaars de belangrijkste aanjager. Het middel om tot dit doel te komen is om samen te werken met de mensen, in dit geval het kunstpubliek. Daarbij kijken deze kunstenaars goed naar hun publiek en proberen ze deze beter te begrijpen om zo tot hun uiteindelijke doel te komen. De link tussen de definitie van Dieleman en Pontzen is dus groot. Het is om die reden dat het engagement uit de jaren negentig een belangrijk deel is binnen dit onderzoek, ook omdat de houding van deze geëngageerde kunstenaars richting het museum heel interessant is. Het vormt de brug tussen de postmodernistische onserieusheid en de totaal nieuwe benadering van de kunstinstituties in de eenentwintigste eeuw.

- Het Gentse Model -

De eerste aanwijsbare vorm van engagement is volgens Rutger Pontzen het Belgisch Gentse Model uit de jaren negentig. Het model werd geïntroduceerd door het project Chambres d' Amis van initiator Jan Hoet uit 1986, directeur van het museum van Hedendaagse Kunst in Gent. Hierin werd er voor het eerst sinds lange tijd weer nagedacht over de verhouding tussen de kunstenaar, het publiek en het kunstwerk zelf:

“ Langzaamaan werd duidelijk dat de verschillende gescheiden posities die lange tijd binnen de beeldende kunst werden ingenomen, op het punt stonden in één grote, vloeiende, democratische eenheid over te gaan. De conventionele rol van de toeschouwer als afstandelijke waarnemer was veranderd in die van een interactieve deelnemer. Hij was niet alleen deelgenoot van de kunstenaar, hij

werd diens compagnon. De twee waren, in ieder geval voor de duur van het werk, aan elkaar gelijkwaardig.” (Pontzen, 2000, p. 20-21)

Tijdens deze voorstelling was het centrale gedachtegoed om de kloof tussen het publiek en kunst te verkleinen. In plaats van werk tentoon te stellen binnen de muren van een museum, werd ervoor gekozen om vijftig kunstwerken onder te brengen in woningen in Gent. Het publiek kon onaangekondigd aanbellen bij één van de deelnemende huizen, waar het vriendelijk werd onthaald en het kunstwerk konden bekijken. Hoet zegt daarover: *“er zou integratie, een symbiose plaatsvinden, een mysterieuze gevoelige penetratie van kunstwerken in het maatschappelijke leven die een brug zou slaan tussen kunstliefhebber en voetbalfan”* (Pontzen, 2000, p. 12).

Hoet had met Chambres d’ Amis een nieuwe kunstvorm gecreëerd, waarin het museum geen grote rol meer speelde. Zijn kritiek op het museum was vooral gebaseerd op de passieve houding van de kijker en de onmogelijkheid van een museum om daar iets aan te kunnen en willen veranderen. Voor hem was het museum dan ook niets meer dan een ‘geconditioneerde kijkmachine’ (Pontzen, 2000). Hij wilde juist dat het publiek iets kon beleven tijdens een tentoonstelling en dat het een plek zou zijn waar mensen elkaar konden ontmoeten. Zo zou het publiek op een heel andere en meer gepaste manier betrokken raken bij de tentoonstelling.

Het idee van Hoet om het publiek meer betrokken te laten raken bij het getoonde werk sloeg aan. Steeds meer kunstenaars begonnen dit model over te nemen. Ze zagen in dat de betrokkenheid van het publiek heel belangrijk was voor het begrijpen van het kunstwerk. Ook vonden vele kunstenaars het belangrijk om in contact te komen met hun publiek. Dat was binnen deze vorm ook mogelijk. Het is om die reden dat het model ook in Nederland geïntegreerd werd. De drie-eenheid van kunstenaar, kunstwerk en kunstpubliek werd voorheen altijd bepaald door het kunstwerk. Dat nu het kunstpubliek dominantier was dan het kunstwerk zelf werd een nieuwe vorm die bepalend was voor een aanzienlijk deel van de Nederlandse kunstenaars. Daarmee werd het conventionele beeld dat bestond over kunst in zijn algemeenheid doorbroken. (Pontzen, 2000)

- Samen aan tafel -

Een concreet voorbeeld, dat later gebruikt werd door menig kunstenaar, was de toevoeging van tafels bij een voorstelling. Door het serveren van een maaltijd raakte het publiek met elkaar in gesprek en ging zo de discussie aan over onder andere het doel van het werk. Eén van de belangrijkste tentoonstellingen uit die tijd, Sonsbeek 93, sloot aan bij dit onconventionele gedachtegoed (Pontzen, 2000). Daarbij stond niet alleen het doorbreken van de drie-eenheid centraal, ook de rol van context voor en over de voorstelling was belangrijk. Kunst werd een communicatiemiddel, een taalkundige constructie die bepaald werd door de context waarin het zich bevond. Het werk sloot zich aan bij bijvoorbeeld de architectuur van de stad waarin het zich bevond, de culturele identiteit of de historie. Zonder begrip van deze sociale aspecten was het moeilijk voor buitenstaanders om het werk volledig te begrijpen. Het kunstpubliek werd daarbij aan tafel uitgenodigd de discussie aan te gaan met de kunstenaar, die zich hierdoor dichter dan ooit bij het publiek bevond. (Pontzen, 2000)

De grote vraag die bij deze vorm opkwam, was of de autonomie van de kunstenaar in gevaar kwam door deze nieuwe vorm. Het kunstwerk als autonoom beeld had zijn onafhankelijke status verloren. Veel meer ging het om de samenwerking die ontstond door het contact met het kunstpubliek (Boomgaard, 2003). Zeker ook doordat de kunstenaar niet langer anoniem was. Hij was iemand met wie je in gesprek kon raken om over onder andere het kunstwerk te kunnen praten. Het debat dat daaruit voortvloeyde vanuit de kunst kritische kant benadrukte de negatieve aspecten over het verlies van de autonomie:

“ Eind jaren tachtig en begin jaren negentig waren de jaren van de relativering. Het leek alsof het kunstwerk het zelf niet meer af kon. Het had hulp nodig door erover te praten, het parallel te beschrijven of het te plaatsen in een alles verklarende infrastructuur waardoor de kunst een zinvolle inhoud kreeg, ‘een functie’.” (Pontzen, 2000, p. 31-32)

Toch werd het verlies van de autonomie niet als dusdanig negatief opgevat door deze kunstenaars. Het omgekeerde was juist waar. Ze wilden niet een werk neerzetten waar na de voorstelling nooit meer naar omgekeken zou worden. Het proces met het publiek was het kunstwerk. Dat kon voor verandering zorgen. Dat was de functie. Het directe contact met het kunstpubliek was wat de kunstenaar zocht. In die zin werd er

door de kunstenaars zelf niet nagedacht over eventueel verlies van de autonomie. Het geëngageerde karakter van deze vorm van kunst houdt namelijk in dat er een samenwerking ontstaat tussen publiek en kunstenaar. Zodra daar sprake van is, is het eigenlijk logisch dat de autonomie zoals deze eerder en traditioneel werd opgevat, wegvalt. Het autonome aspect van geëngageerde kunstenaars zit hem dus veel meer in de interesse en drive van de kunstenaar zelf om in contact te komen met het publiek, zoals ook Dieleman dat al verwoordde in zijn definitie. Je kunt dus bijna spreken van een vernieuwde blik op het begrip autonomie door de geëngageerde kunstenaars, die toentertijd nog niet als dusdanig ‘begrepen’ werd door de kunstcriticus.

Niet alleen de kunstenaars zochten de verbondenheid met het publiek, andersom was er ook een behoefte aan meer contact (Pontzen, 2000). Mensen zochten in de jaren negentig naar het zogenaamde wij-gevoel, de noodzaak aan contact en de vorming van collectieve groepen. Men was niet meer bang om zijn individualiteit te verliezen, omdat dit ook een grote eenzaamheid met zich meebracht. Mensen hadden de behoefte om zich met elkaar te verbinden. De maatschappelijke norm werd hiermee verbroken. De passiviteit van het publiek, die zo kenmerkend was geweest voor de postmoderne jaren hiervoor, was veranderd naar actieve betrokkenheid. Ook de kunstenaar was niet meer bang om naar buiten te treden. Hij verliet de anonimiteit van het atelier waardoor hij de autonomie en het elitaire stempel van zich afgooidde.

“ De zoektocht naar vriendschappen en liefde, naar een blijvende relatie om de eenzaamheid te verdringen – de thematiek waarmee menig kunstenaar zich tegenwoordig bezighoudt – mag dan misschien wat overspannen klinken, het onderwerp lijkt stringenter aanwezig dan het ooit geweest is.” (Pontzen, 2000, p. 44)

- Ik+De Ander -

Een andere invulling van engagement die zich manifesteerde in de jaren negentig kan gevonden worden in de tentoonstelling *Ik + De Ander* uit 1994 (Pontzen, 2000). Deze voorstelling ging over de rol van kunst binnen een maatschappelijke context. Doordat de kunstenaars zich actief afzetten van de onverschilligheid en moedeloosheid die zo kenmerkend was geweest voor het postmodernisme, probeerde deze tentoonstelling een verschil te maken voor de wereld om hen heen. Deze tentoonstelling, met een hoog *political correctness*-gehalte was een ‘pleidooi voor verbroedering van alle

tegenstrijdige elementen binnen de mensheid, voor de herwaardering van humanistische normen en waarden' (Pontzen, 2000, p.48). Om kunst nu voor eens en voor altijd af te laten rekenen op de jarenlange esthetische en autonome waardering van kunst, werd door Ik + De Ander een omslag gemaakt naar een meer ethische waardering van kunst.

Kunstenaars die zich hiermee bezighielden werden in die tijd ook wel gezien als 'Zieners' (Pontzen, 2000). De Ziener was een kunstenaar die een grote ideologie in zijn werk wilde verwerken. Hij zette zich niet tegen iets af, hij zette zich ergens voor in. Door het voorschotelen van een nieuwe samenleving, waarin verbetering vaak centraal stond, streed hij voor de vooruitgang en de maakbaarheid van een betere wereld. Vooral de inzet van kunst was voor de Ziener belangrijk. ' Kunst zou het volk de weg, de enige juiste weg, wijzen naar een nieuwe toekomst, waarin alles anders zou zijn – beter' (Pontzen, 2000, p. 54). Toch bleef de Ziener niet lang. Wel had het, samen met de tentoonstelling Ik + De Ander, een nieuwere en humanere invulling gegeven aan ideologie en engagement. Het centrale gedachtegoed was de Ander. Deze onbekende was iemand met wie je graag in contact wilde komen. Mede door de multiculturalisering die ontstaan was door de mondialisering, bijvoorbeeld door de vele gastarbeiders uit Marokko en Turkije en de vluchtelingenstroom uit de Balkan, waren er veel 'anderen' bijgekomen. Deze moesten begrepen en omarmd worden en daar zou kunst een goede oplossing voor zijn.

Vele tentoonstellingen volgden op Ik + De Ander. Het waren pogingen om aan te tonen dat kunst als een spiegel functioneerde, van gebieden buiten de kunst, zoals religie, economie, informatietechnologie en de veranderde menselijke identiteit. Eén van de grootste aanwijsbare kritieken die geuit kunnen worden op deze vorm van engagement is dat het nooit een aanwijsbaar maatschappelijk effect heeft gehad, terwijl dat in eerste instantie wel de bedoeling was van deze kunstprojecten. Hoewel er veelal over *reality* of *real life* werd gesproken, hadden de meeste projecten helemaal niets met de werkelijkheid te doen, of alleen in beperkte mate (Pontzen, 2000). Net als bij het oude engagement kende ook dit nieuwe engagement zijn grenzen. Deze vorm van engagement verdween eind jaren negentig dan ook van het podium. Langetermijneffecten waren er nauwelijks, waardoor de hoop op een betere samenleving naar de achtergrond verdween.

- Het museum in de jaren negentig -

Een ander aanwijsbaar punt voor het ‘falen’, van onder andere het Gentse Model, is dat veel van de geëngageerde projecten niet goed functioneerden binnen de muren van het museum. Het is niet alleen dat de kunstenaar steeds meer buiten de muren van het museum wilde werken, het leek ook te maken te hebben met de ouderwetse functie van het museum die opnieuw zijn intrede deed. Musea leken zich te concentreren op datgene waar ze oorspronkelijk voor in het leven waren geroepen: het tonen van de eigen collectie waarin de verzameling centraal staat en daarnaast het zijn van een opslagplaats voor het culturele erfgoed. Het één heeft geleid tot het ander. De geëngageerde projecten hadden een hoger slagingspercentage wanneer ze zich buiten de muren van het museum manifesteerden. Daar was het makkelijker om in contact te komen met de ander, omdat nog steeds de drempel voor velen te hoog was om naar het museum te komen. Het woord ‘falen’ komt dan ook meer van de kunstcritici die liever zagen dat de kunstenaar zijn autonomie bleef handhaven. Voor de geëngageerde projecten was het beter om te werken buiten de instituties om. Dat daarnaast ook de musea geen heil meer zagen in dit soort projecten heeft eerder gezorgd voor een stroomversnelling in de verplaatsing van locatie, dan dat het gezorgd heeft voor een duidelijk falen van geëngageerde projecten. (Pontzen, 2000)

Het Gentse Model heeft het misschien niet gehaald in het nieuwe millennium, wel heeft het een nieuwe vorm van kunstbeoefening in het leven geroepen die misschien wel als de basis gezien kan worden voor het nieuwe engagement van vandaag de dag. Kunstenaars begeven zich steeds meer buiten de muren van het museum en andere kunstinstituties. Daardoor zijn ze niet gebonden aan de regels van het instituut en de haast onwrikbare architectuur van het museum. Daarbuiten zijn ze meer in contact met de ander. Daar kunnen ze de intensiteit en het gemeenschapsgevoel vinden dat ze voor ogen hebben. En daarmee is een nieuw soort engagement geboren waarin de samenwerking en reflectie op de samenleving centraal staat.

- 4. DE EENENTWINTIGSTE EEUW: EEN REALISTISCHE INSTEEL -

De jaren negentig hebben een begin gemaakt naar een meer ethische en intieme benadering van kunst, waarbij het publiek een grote rol speelde. Er is door de kunstenaars zelf een eerste poging ondernomen om kunst, en voornamelijk het publiek, niet langer in de traditionele zin van het woord te benaderen. In de eenentwintigste eeuw lijkt deze benadering ook door de kunstcritici geaccepteerd te zijn, aangezien er weinig vragen gesteld worden over hoe dit zich moet manifesteren en hoe de instituties hier een rol in kunnen spelen. Ze hebben de weg vrijgemaakt naar een meer vrijere benadering van kunst in haar algemeenheid. In de eenentwintigste eeuw is dat dan ook goed te zien, vooral binnen de geëngageerde kunstpraktijk. De definitie van Dieleman lijkt zich in deze jaren misschien nog wel het beste te vertalen. Voor de duidelijkheid zal deze nog een laatste keer helemaal benoemd worden, zodat de omslag naar de vertaling voor de eenentwintigste eeuw helder is:

“Het gaat om een kunstpraktijk die een bijdrage wil leveren aan de verbetering van de (stedelijke) leefkwaliteit in zowel sociale als fysieke zin. Het gaat om kunst die voortkomt uit de autonome interesse en ‘drive’ van individuele groepen of kunstenaars [...] Het ‘materiaal’ waarmee de kunstenaars werken zijn de mensen, de fysieke en sociale omstandigheden waarin zij leven. De artistieke uitdaging is om mensen en hun ‘omstandigheden’ te ‘lezen’, te begrijpen en te doorgronden, met als doel bij te dragen aan en verbetering van de omstandigheden (o.a. door mensen zelf die omstandigheden te laten verbeteren).” (Kraak, 2008, p. 14-15)

Het engagement in de eenentwintigste eeuw, of het engagement van nu, wordt ook wel het ‘nieuwe’ engagement genoemd. Dat komt omdat er door theoretici als Jeroen Boomgaard en René Boomkens verwijzingen worden gemaakt naar het engagement uit de jaren zestig, wat in deze benadering dus gezien wordt als het ‘oude’ engagement (Boomgaard, 2003 & Boomkens, 2003). Was dit engagement nog vooral gericht op activistisch verzet met de boodschap om de wereld beter te maken, vandaag de dag is de methode om dezelfde boodschap te verkondigen wel iets veranderd. Deze transformatie werd in de jaren negentig duidelijk. Toen al werd bijvoorbeeld het publiek betrokken bij de projecten en werd deze steeds vaker het onderwerp van het project (Pontzen, 2000). Ook traden de kunstenaars steeds meer in de openbaarheid, waardoor zij niet langer in de schaduw van hun eigen werk stonden. Het begrip

autonomie kreeg daardoor een andere invulling. Zoals ook al opgemerkt in de andere hoofdstukken is deze transformatie niet alleen door de kunstenaars zelf ingezet. Het maatschappelijke klimaat is namelijk gedurende de jaren flink aan verandering onderhevig geweest. Daardoor hebben er zich binnen het kunstcircuit bepaalde omwentelingen voorgedaan die gezorgd hebben voor een meer ‘open minded’ blik richting de kunsten an sich, voornamelijk in de eenentwintigste eeuw. Concreet gezien: er werd steeds minder kritiek geuit op kunstenaars die zich wilden afzetten van de gevestigde kunstinstituties, zoals ook al te zien viel in het project *Chambres d’Amis* van Jan Hoet (Pontzen, 2000). Daarnaast was er ook een kreet uit de maatschappij te horen die streed voor meer betrokkenheid bij de kunsten. Het publiek vond het belangrijk om een gevoel van verbondenheid te zien ontstaan, niet alleen met het kunstwerk, maar ook met de kunstenaar (Pontzen, 2000). Deze ontwikkelingen hebben er in de eenentwintigste eeuw voor gezorgd dat er een belangrijke verandering optrad binnen de geëngageerde kunstpraktijk. Steeds meer projecten manifesteerden zich buiten de muren van het museum. Buiten, in contact met de mensen, waren de kunstenaars beter in staat hun boodschap te verkondigen.

Door al deze veranderingen zagen ook de instituties in dat hun rol binnen de geëngageerde kunstpraktijk kleiner was geworden. En aangezien de geëngageerde kunst een groot aandeel heeft in het gehele kunstaanbod vandaag de dag, moest er vanuit deze instituties een tegenantwoord worden gezocht om hun eigen positie te kunnen waarborgen. In dit hoofdstuk wordt inzicht verworven over de manier waarop de geëngageerde kunst zich manifesteert in de eenentwintigste eeuw en hoe deze zich verhoudt tot de instituties. Dat betekent voor dit hoofdstuk dat er op een andere manier gekeken wordt naar de instituties dan zoals dat in de voorgaande hoofdstukken het geval was. Was er voorheen - in de jaren zestig tot en met de negentig - vooral sprake van het instituut museum, in de eenentwintigste eeuw zien we dat er andere vormen van instituties de rol van het museum proberen over te nemen. Kleinschalige initiatieven, denktanks, projectbureaus en zelfs allerlei kunstopleidingen zijn opgestaan om een beter passend aandeel te verkrijgen binnen de geëngageerde kunstpraktijk. Deze zullen allemaal in dit hoofdstuk aan bod komen. Maar voordat dat gebeurt, zullen er eerst twee grote manifestaties besproken worden die de stempel

hebben gedrukt op het engagement in Nederland in de eenentwintigste eeuw: de groepspresentatie van Nederland tijdens de Biënnale in Venetië in 2003 en Documenta 11 in Kassel van 2002.

- Documenta 11 -

Documenta is een vijfjaarlijks terugkerende evenement in Kassel (Duitsland), waar gedurende honderd dagen aandacht wordt geschonken aan de hedendaagse kunst (Enwezor, 2001). In 2002 werd Documenta 11 gehouden, de elfde editie van Documenta. Hierin werd ingespeeld op de wereldwijde problematiek rondom globalisatie en daarbij opkomende vragen over democratie en kapitalisme en dergelijke. Documenta 11 werd opgedeeld in vijf zogenaamde platforms. Elk platform stond voor een onderwerp betreffende deze grote problematiek: 1. *Democracy Unrealized*. 2. *Experiments with Truths. Transitional Justice and the Process of Truth and Reconciliation*. 3. *Creolite and Creolization*. 4. *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*. Het vijfde platform was de expositie die verbonden was aan de andere vier platforms. Binnen deze onderwerpen werden debatten, discussies en lezingen georganiseerd om de diepgaande theorie beter te begrijpen. Daaruit voortvloeiend werden kunstwerken gemaakt door kunstenaars afkomstig van vele landen. (Enwezor, 2001)

De noodzaak van de aandacht voor dit onderwerp komt volgens artistiek directeur Okwui Enwezor door het volgende:

“Almost fifty years after its founding, Documenta finds itself confronted once again with the specters of yet another turbulent time of unceasing cultural, social, and political frictions, transitions, transformations, fissures, and global institutional consolidations. If we take on board these events in all their historical significance, along with the forces that are today reshaping the values and views of our world, the prospects for contemporary art and its position in producing and explicating critical models of interpreting the features of the contemporary imagination could not be more demanding and daunting.” (Fietzek, 2002, p. 6)

Documenta 11 stond voor de grote taak om de wereld in al haar turbulentie te willen begrijpen en te doorgronden. In die zin snijdt het grote onderwerpen aan. Onderwerpen die de transformatie van de twintigste naar de eenentwintigste eeuw kenmerken. Was dat in de jaren zestig en zeventig vooral de oorlog in Vietnam, nu staat de oorlog tussen Oost en West in de belangstelling van de kunsten. Maar ook het dominante kapitalisme is een onderwerp van discussie met daarbij opkomende vragen over de sociale acceptatie en de implementatie ervan in landen waar de democratie

nog niet klaar is voor een zodanige drastische maatschappelijke norm. (Enwezor, 2001)

De kunstenaars die tijdens Documenta 11 meededen aan de tentoonstelling gingen in op deze onderwerpen om vanuit hun eigen discipline daar een reflectie op te geven. Zij werden gekenmerkt door een scherp maatschappelijk bewustzijn en een kritische houding op deze onderwerpen (Fietzek, 2002). Wat interessant is, is dat Documenta vertrekt vanuit een wetenschappelijk en theoretisch kader. Door diepgaand onderzoek te doen over deze onderwerpen, kan de problematiek rondom deze onderwerpen beter begrepen worden, waardoor ook de kunstzinnige reflectie laat zien dat het meer dan ooit weet waar het over gaat. Dat is volgens Dieleman engagement: onderzoek doen naar de problematiek van deze onderwerpen om de situatie in zijn geheel beter te kunnen begrijpen (Kraak, 2008, p.14-15). En dat allemaal gemotiveerd vanuit een autonome drive.

Documenta is wereldwijd een groot begrip in de kunstenwereld. Het is om die reden dat ook de kunstenaars die zich verbinden aan Documenta van wereldwijde afkomst zijn. Niet alleen Nederlandse kunstenaars doen mee. Het is van belang om Documenta, en vooral Documenta 11 te benoemen, omdat het een goed beeld geeft van het engagement in de eenentwintigste eeuw. Het heeft een eerste stap gemaakt naar een meer onderzoeksmatige vorm van engagement. Een goed voorbeeld daarvan komt van kunstenaar Pavel Brăila. Brăila, geboren in Moldavië en wonend in Maastricht, is een video- en performancekunstenaar. Met zijn videoproject *Shoes for Europe* (2002) schetst hij het verschil tussen oost en west Europa door middel van een treinreis die hij illegaal vastlegt op film:

“*Shoes for Europe* presents a double fantasy structure of an ever growing desire to gain access to Western Europe, the fragile island of prosperity, peace, democracy, culture, science, welfare, and civil rights. Simultaneously, with the beginning of the disintegration of the communist East in the early 1990s, the notion of Western Europe has come to signify total order, demanding the homogenization of all communicative and technological tools to neutralize distance and place. In documenting this procedure, the film meditates on questions of cyclical migration, cultural identity, and the power and the failure of cultural state policies within the context of an ever imposing capitalist economic world order.” (Fietzek, 2002, p. 46)



Afbeelding 6. Poster, designed by Manuel Reader for the installation and film Shoes for Europe Pavel Bräila.

Bräila is niet de enige kunstenaar die zich het lot van anderen aantrekt en verwoordt in kunst. Documenta 11 toont een verzameling van geëngageerde kunstenaars die zich bezighouden met de wereld, er een reflectie op geven en zelfs misschien de wereld iets beter te willen maken. Daarbij wordt er vaak eerst diepgaand onderzoek gedaan naar de problematiek rondom het onderwerp. Een interessante verzameling, die de hedendaagse kunst van begin eenentwintigste eeuw niet beter kan kenmerken.

- De Biënnale in Venetië 2003 -

De Biënnale in Venetië is net als Documenta één van de belangrijkste kunstmanifestaties ter wereld. Het weerspiegelt de situatie van de hedendaagse kunst op het moment van de manifestatie. De Biënnale bestaat uit groepsexposities van verschillende landen. In 2003 was er in Venetië ook een groepsexpositie te zien van Nederland. De titel van deze expositie was ‘*We Are The World*’ (Experimental Jetset, 2003). Een interessante expositie, omdat het veel zegt over de situatie van het engagement in Nederland. De reden dat de Biënnale beschreven wordt, heeft te maken met de overgang die het schetst tussen engagement in het museum en engagement buiten het museum. Vooral Jeroen Boomgaard beschrijft in zijn artikel *Podium van de Betrokkenheid* (2003) de interessante link tussen deze Biënnale en de benadering en implementatie van engagement in de hedendaagse kunst. Maar voordat dat gebeurt, is het interessant om eerst te kijken naar de groepsexpositie van Nederland tijdens de Biënnale in 2003. Dit borduurt namelijk voort op de ethische benadering van engagement zoals in eind jaren negentig al te zien viel, net als Documenta 11 dat ook deed.

‘*We Are The World*’, wij zijn de wereld: een duidelijke boodschap. Wij zijn verantwoordelijk voor de wereld en wij maken de wereld. ‘*We Are The World*’ was de groepsexpositie van Nederland tijdens de Biënnale in Venetië uit 2003 (Experimental Jetset, 2003). Volgens Boomgaard (2003) kan door deze titel het hedendaagse engagement niet beter gekenmerkt worden. De titel, die op zichzelf al behoorlijk vaag is, dekt de vaagheid waarmee het hedendaagse engagement tegenwoordig geladen is. Of de inhoud van de expositie ook zo vaag is, daar laat Boomgaard zich niet over uit. ‘*We Are The World*’ had als intentie om een duidelijk en optimistisch statement te maken over multiculturalisme in Nederland vandaag de dag. Daarbij stonden verschillende opvattingen over culturele diversiteit, politiek en kunst aan de basis van de uitwerking hiervan. Dat kan teruggeleidt worden naar de kunstenaars die meededen aan deze expositie, aangezien drie van de vijf niet in Nederland geboren waren. Het resultaat van deze opvattingen is een boek waarbij landen getoond worden als inktvlekken: “*By showing countries as inkblots, we wanted to suggest that the idea of*

nationality is most of all a psychological construction, comparable to the mechanisms of projection at work at the Rorschach test.” (Experimental Jetset, 2003)



Afbeelding 7. We Are The World, groepsexpositie van Nederland tijdens de Biënnale in Venetië 2003

De Biënnale uit 2003 was voor Boomgaard (2003) een ‘perfecte samenvatting van alles wat de betrokkenheid met de wereld de laatste jaren heeft opgeleverd’. Deze betrokkenheid was niet alleen bij de Nederlandse groepsexpositie te zien. Alle tentoonstellingen hadden een maatschappelijk karakter. Volgens Lex ter Braak, directeur van het Fonds voor de Beeldende Kunsten en Vormgeving en Bouwkunst, kan dat ook niet anders: *“Alle kunst is geëngageerd omdat kunstenaars zich met de wereld bezighouden”*. (Boomgaard, 2003, p. 99) Dit is een stelling die al eerder aan bod is gekomen en dient dan ook niet verder uitgediept te worden. Waarom het hier ook nog een keer genoemd wordt heeft vooral te maken met de overtuiging van Boomgaard over de vaagheid en de algemeenheid van het engagement in Nederland. Hij zegt:

“Engagement is zo algemeen geworden in vorm en inhoud dat het zich moeiteloos leent voor een prestigieus bestaan in het officiële kunstcircuit, zoals ook in andere paviljoens te zien was. Dat is opvallend, omdat engagement en instanties zoals het museum van oudsher een moeizame relatie onderhouden”. (Boomgaard, 2003, p. 99)

Wat Boomgaard mijn inziens hiermee bedoelt te zeggen is dat de relatie tussen geëngageerde kunstenaars en het museum in de eenentwintigste eeuw een andere vorm heeft aangenomen. Anders dan de rebellerende verhoudingen tussen kunstenaar

en museum uit de jaren zestig. Dat komt mede door het feit dat er nu geen overkoepelende leidraad bestaat in actie, zoals wel bij Provo het geval was:

“De basis voor veel geëngageerd handelen in de openbare ruimte is niet langer de verstoring van het systeem of de aantasting van de structuur, maar het individuele contact, of de interactie met een beperkte en duidelijke omschreven groep. De nadruk ligt op deelname aan het dagelijks leven, niet op actie die het dagelijks leven ontmaskert en de hypocrisie van de macht blootleegt”. (Boomgaard, 2003, p. 103-104)

Boomgaard vat deze veranderende vorm van het opkomende engagement in de eenentwintigste eeuw door te refereren naar het postmodernisme:

“Deze terugkeer van het engagement valt alleen maar te doorgronden met de postmoderne twijfel in het achterhoofd. Het ontbreken van een overkoepelend perspectief, de onmogelijkheid te ontsnappen aan de wereld, het bewustzijn van de bemiddeling, de keuze voor het kleine contact in plaats van grote verandering, het zijn allemaal elementen die met het postmodernisme in het leven zijn geroepen. De realistische en pragmatische houding die hiervan de basis vormt, werkt ook door in de relatie tot het museum en de kunstwereld. Waar het vroegere engagement alleen meende te functioneren door het museum te vermijden en de kunstwereld te verketteren, daar erkent de hedendaagse kunst haar afhankelijkheid van de instellingen die kunst verspreiden.” (Boomgaard, 2003, p. 104)

Kunstenaars van nu zijn zich meer dan ooit bewust dat geëngageerde kunst ook haar prijs heeft. Door buiten de muren van het museum te werken is het werk bijna niet meer te herkennen als kunstwerk. Daarvoor heeft het een platform of museum nodig. Zeker ook omdat geëngageerde kunst in de eenentwintigste eeuw meer draait om het proces dan het product. Het proces, of het in contact komen met de wereld en de mensen die hierin leven, moet begrepen worden. Vaak is dat het kunstwerk, en wordt het museum enkel en alleen gebruikt om de resultaten van dit proces te tonen. (Boomgaard, 2003)

We hebben hier dus niet zozeer te maken met een andere invulling van het begrip engagement, maar wel met een andere vorm van dit begrip. Het doel is hetzelfde gebleven, zoals Dieleman ook beschrijft: bijdragen aan de verbetering van de omstandigheden. Het proces om daar te komen is alleen veranderd. Tegenwoordig kan het engagement beter beschreven worden als kleinschalig en intiem. Het valt misschien zelfs beter te verwoorden door er een andere term aan te verbinden:

relational aesthetics. Deze term, in het leven geroepen door Nicolas Bourriaud, vertelt volgens Boomgaard het volgende:

“De hedendaagse kunst gaat over relaties tussen mensen en juist door dat te doen, verzet deze kunst zich tegen de spektakelmaatschappij volgens hem. Het is een kritiek van binnen uit, kunstenaars staan midden in de wereld, en daarbij is het grote revolutionaire model, de absolute utopie ingeruild voor micro-utopie, omdat kunstenaars zich realiseren dat directe actie gebaseerd is op een illusie van originaliteit, op het innemen van een positie buiten de wereld die niet langer houdbaar is, of zelfs regressief te noemen valt. Bij Bourriaud valt ook de basis te vinden voor het heersende engagementsbegrip: kunst is een relatie met de ander en daarmee toont het kunstwerk een relatie met de wereld.” (Boomgaard, 2003, p. 103)

Engagement heeft haar intentie niet verloren. Het doel is nog steeds hetzelfde: vanuit een autonome drive de wereld willen verbeteren. Nu de kunstenaars er in de loop der jaren zijn achtergekomen dat revolutionaire utopieën rondom deze verbetering niet haalbaar zijn, valt het engagement in de eenentwintigste eeuw meer te vatten in een micro-utopie. Daarbij wordt er nog steeds direct contact gezocht met burgers uit bijvoorbeeld achterstandswijken en dergelijke. Dichter bij de mensen staan is een aspect van dit engagement wat hier stringenter aanwezig is dan ooit tevoren. Dat betekent, zoals Boomgaard ook al verwoordde, dat het museum niet de ideale plek is om mee samen te werken. Het kan enkel gebruikt worden als plek waar de uitkomsten van het proces getoond worden. Doordat het werk in het museum het stempel van kunst krijgt, ziet de kunstenaar ook in dat het afhankelijk is van dit instituut. Waar anders kan dit werk, wat sommigen meer omschrijven als welzijnswerk (Kraak, 2008), nog herkend worden als kunst? Deze vraag is heel belangrijk om de verhoudingen tussen engagement en het instituut te kunnen schetsen. Er is hier namelijk sprake van een verschuiving in vorm van instituut. Zoals eerder al gezegd steken steeds vaker klein- en grootschalige initiatieven de kop op. Initiatieven die de rol van het museum over proberen te nemen. Om precies dat te zijn waar engagement nog steeds herkend wordt als kunst en tegelijkertijd alle opties biedt voor de kunstenaar om in contact te zijn met het publiek. Dat lijkt een perfect samenspel te zijn. Maar werkt het ook zo?

Om die vraag te beantwoorden worden er een aantal initiatieven uitgelicht en aan nader onderzoek onderhevig: opleidingen, platforms en denktanks.

- De geëngageerde opleiding -

In Nederland bevinden zich veel kunstvakopleidingen. Jonge mensen worden daar opgeleid tot kunstenaars in verschillende disciplines. Ook in deze sector is er een tendens te zien in mate van geëngageerdheid. Om niet te vervallen in een discussie over de kunstopleiding an sich, zal daar niet verder op ingegaan worden. Want zoals Dieleman al stelde: engagement komt vanuit een autonome drive. In die zin kan engagement niet aangeleerd worden door een opleiding. Het is een eigen keuze om je als kunstenaar kritisch te willen verhouden tot de wereld en om die beter te maken. Het kunstberoepsonderwijs is daarom niet de goede plek om te kijken naar hoe een instituut als school zich verhoudt tot het engagement. Dat lijkt vooral bij bacheloropleidingen zo te zijn. Daar zijn andere zaken vele malen belangrijker waar jonge kunstenaar het vak an sich aangeleerd krijgen. Brigiet van den Berg, Kris Borgerink en Yuri Veerman, pas afgestuurd grafisch ontwerp aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU), hebben zelf ondervonden hoe het is om je geëngageerd op te willen stellen binnen een bachelor kunstopleiding. Samen vormen ze het collectief isme. Met hun drieën hebben ze een project gedraaid in de Balkan – Tourisme - om daar onderzoek te doen naar burenelaties: *“The idea is to focus on a small part of a city or village as a miniature version of a society, and make a reaction, which we call a 'neighbourhood product’”*. (van den Berg, & Borgerink, & Veerman, 2008)

Ze bedachten dit plan tijdens hun opleiding. Het project zou niet kunnen integreren met de opleiding, waardoor ze zich gedurende een jaar uit lieten schrijven bij de HKU (B. van den Berg, personal communication, november 14, 2009). Op 5 mei 2008 vertrokken ze naar de Balkan met eerste bestemming Sarajevo. Daar zagen ze een stad in wederopbouw. Hoge flats die bedekt werden door immense reclames. Als reactie daarop kochten ze een eigen stuk muur, een appartementencomplex dat tijdens de oorlog midden in de vuurlinie had gestaan. Door interviews met de bewoners van het complex te houden, wilden ze een democratische muurschildering maken. Isme selecteerde uitspraken uit de interviews, de bewoners kozen er één. Uiteindelijk werd de uitspraak *“Whatever you will write on a wall people won’t care”* uitgekozen.

“The design they chose was a quote taken directly out of one of the interviews. We asked one of the girls what her opinion was about the large amount of commercial messages in her city. Her reply, 'Whatever you will write on a wall, people won't care', was a perfect summary of all our previous conclusions. It shows the indifference of both parties. On one hand, the companies that don't care about the way they permanently change the appearance of a neighbourhood, and on the other hand, most citizens who are numb to the endless amount of commercial messages surrounding them.” (van den Berg, & Borgerink, & Veerman, 2008)



Afbeelding 8. Muurschildering door isme in Sarajevo tijdens hun project Tourisme.

Hogere bachelor kunstopleidingen lenen zich niet goed voor geëngageerde kunstenaars, waardoor ook isme gekozen heeft om een jaar te stoppen met hun opleiding. Net als bij een museum, heeft ook een opleiding haar grenzen en beperkingen. Toch is er in de eenentwintigste eeuw een tendens aan te wijzen in opleidingen die zich willen onderscheiden van gewone kunstopleidingen, door zich te richten op de geëngageerde jonge kunstenaar. Vooral masteropleidingen profileren zich door een geëngageerd kunstprogramma aan te bieden. De No Academy is een dergelijke opleiding, alhoewel het niet geregistreerd staat als een geaccrediteerde opleiding. Ondanks dat het zichzelf niet als instituut beschouwt, is het wel een goed voorbeeld van een masteropleiding als tegen antwoord op de statische kunstopleidingen zoals hiervoor beschreven. De No Academy beschrijft haar zelf als volgt:

“No Academy is een “Laboratory for Art & Society”. Ze leidt studenten in de praktijk op tot social designers. Dit zijn kunstenaars/ontwerpers die in staat zijn om social design in te zetten als instrument om te komen tot nieuwe gezichtspunten bij vastgelopen maatschappelijke onderwerpen. Social design kan een belangrijke aanjager zijn voor culturele en maatschappelijke uitwisseling en reflectie. Niet binnen het keurslijf van bestaande structuren of oplossingen, maar wel door contextualisering en stimulering. Het leven in de wijken staat centraal. Hoe koppelen we kunst en design strategieën aan de "problemen" in de wijken? Wat betekent dit voor het leven in die maatschappij? Denken in bestaande kaders werkt niet meer. Er is behoefte aan nieuwe vormen van reflectie.” (No Academy, 2008)

Ondanks dat de No Academy niet direct spreekt over engagement, maar over social design, heeft het wel zeker een geëngageerd karakter. De deelnemers die zij selecteren werken gedurende negen maanden aan een project in een wijk of stad. Daarbij wordt het programma opgedeeld in een aantal te nemen stappen, waarbij de eerste paar maanden gekenmerkt wordt door een onderzoeksmatig karakter. Door een probleem in de maatschappij nader te onderzoeken, te bevragen en uiteindelijk te herformuleren wordt het probleem beter begrepen. Hierdoor valt ook de artistieke reflectie of interventie beter te implementeren in de maatschappij, omdat het door het onderzoek een heel realistische insteek krijgt. Dat is het engagement zoals ook Dieleman het al beschreef. Verdere aansluiting bij deze definitie kan gevonden worden in de samenwerking die de deelnemers van de No Academy aangaan met buurtbewoners en opdrachtgevers. (Algera et al., 2008)

De noodzaak van de No Academy komt voort uit het al eerder beschreven fenomeen van kunstopleidingen die binnen hun eigen muren niet in staat zijn om jonge kunstenaars geëngageerd te laten werken. Paul Gofferjé, coördinator en founder van de No Academy en bovendien zelf docent aan de HKU, zag in dat zijn ideologie niet geuit kon worden binnen de HKU (P. Gofferjé, personal communication, May, 2009). Daarom zette hij zelf een opleiding op waarbij dat wel kon. In het manifest van de No Academy, gepubliceerd in Volume Magazine “Architecture of Hope”, wordt de noodzaak door zowel het bestuur als de kunstenaars die zich verbonden hebben aan de No Academy uitgelegd. Annette Krauss, één van de kunstenaars/experts die de deelnemers begeleidt, schrijft in dit manifest over de kritische houding die een instituut als de No Academy moet aannemen wanneer het samenwerkt met opdrachtgevers en gemeentes. Zoals ook al eerder beschreven is bij de Situationisten, is het van groot belang om in te zien dat wederzijdse beïnvloeding haast

onmiskkenbaar aanwezig is bij alle samenwerkingsverbanden. Om toch als kunstenaar onconventioneel en autonoom te kunnen blijven werken, is het belangrijk om dit te onderkennen en er je voordeel mee te doen. Zoals Annette Krauss dit ook beschrijft:

“It is a balancing act we all encounter, and No Academy has to face the challenge that is posed by the question of how artists, with their capacities of self-organization and self-education, avoid the danger of serving educational, political and economic means to further enhance their own practice as a sophisticated mode of social control. In other words, No Academy needs to support and develop artistic practices that radically question established norms and conditions in order to experiment freely with other hybrids of art, learning and society [...] Here the challenging aspect of working within certain kinds of power structures (and that applies to the framework provided by No Academy as well as to any artistic project that works at the intersection of art and society) is that you cannot deny that you are part of these very power structures. This means you have to find a way to question them, and at best start a process of renegotiation.” (Krauss, 2009, p. 76)

De No Academy tracht met haar opleiding tussen instituut en kunstenaar in te staan. Door een platform te zijn waarin kunstenaars onconventioneel kunnen werken, zorgt het voor zo min mogelijk beïnvloeding van opdrachtgevers, gemeentes en andere institutionele spelers. Dat het zelf ook een institutioneel karakter lijkt te hebben, hoeft niet in de weg te staan van het beïnvloedingsvrije proces dat het na probeert te streven. Dat komt doordat het doel van de No Academy hetzelfde doel is als die van de geëngageerde kunstenaar: het willen verbeteren van de wereld. Door deze ideologie en autonome drive die aan de grondslag ligt van de No Academy is het zo beïnvloedingsvrij mogelijk als het kan zijn. Het erkent de beïnvloeding, maar draait deze zo om dat de kunstenaar zijn autonomie en onconventionaliteit kan behouden. Daardoor is het doel beter haalbaar en binnen handbereik, in tegenstelling tot initiatieven die deze beïnvloeding niet erkennen. De No Academy is één van de masteropleidingen die het belangrijk vindt om afgestudeerden aan een bachelor opleiding, op te leiden tot maatschappelijk kritische kunstenaars. Daarnaast telt Nederland nog een aantal masteropleidingen waarbij engagement een grote rol speelt zoals onder andere Het Sandberg Instituut van de Rietveld Academy.

- De geëngageerde platforms en denktanks -

Naast opleidingen zoals de No Academy is er in de eenentwintigste eeuw een opkomst van initiatieven te zien die de rol van het museum lijken over te nemen. Door hun onconventionele houding staan ze dicht bij de kunstenaar en werken vanuit dezelfde ideologie. Dat wil niet zeggen dat ze doelbewust de rol van het museum over willen nemen. Ze zien in, zoals Annette Krauss ook al beschreef in het manifest van de No Academy, dat beïnvloeding door opdrachtgevers en gemeentes de autonomie van de kunstenaar proberen aan te tasten. Bewust creëren ze een manier om de kunstenaar in al zijn vrijheid te kunnen laten werken. Daarnaast is een platform beter in staat om de kunstenaar in contact te laten komen met het publiek waar het zo naar verlangt. Het platform is daarom heel anders dan een museum. Is het museum enkel en alleen een plaats om kunstwerken in tentoon te stellen, een platform bezit daarnaast ook nog andere functies. Ze brengen kunstenaars in contact met opdrachten, zorgen voor een vrije werksfeer en creëren een plaats waar de kunstuitingen geëxposeerd worden en bekendheid genieten.

In Nederland is er sprake van een grote opkomst van dit soort initiatieven. Vooral in de grote steden als Amsterdam, Den Haag, Rotterdam en Utrecht steken één voor één geëngageerde initiatieven de kop op. Inmiddels grote namen als *Casco*, *Utrecht Manifest*, *Vrede van Utrecht*, *Metropolis*, *Partizan Public*, *Expodium*. *Op Trek in Transvaal*, *BAK* en *If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* regeren de markt van geëngageerde kunstprojecten. Ze zullen niet allemaal beschreven worden. Over het algemeen zijn ze namelijk allemaal met hetzelfde bezig: een platform bieden voor geëngageerde kunstenaars. Wanneer ingezoomd wordt op waar ze zich precies tot verhouden, kan gezegd worden dat er verschil in zit. Toch wordt er nu maar één platform besproken, omdat dit het principe van alle geëngageerde platforms voldoende beschrijft om ook de andere platforms beter te kunnen begrijpen.

- Expodium -

Expodium is een platform in Utrecht dat zich richt op het plegen van interventies in de stad Utrecht. Hun identiteit beschrijven zij op hun website als volgt:

“Expodium, platform voor jonge kunst gaat verder waar de Nederlandse kunstopleidingen stoppen. In het Nederlands kunstonderwijs ontbreekt het aan maatschappelijke relevantie. Kunstenaars worden opgeleid binnen de beschermende muren van het instituut met een totale focus op hun eigen praktijk. Naar onze mening dient een hedendaagse kunstenaar de capaciteit te beheersen om zich kritisch te verhouden tot zijn omgeving. Expodium laat pas afgestudeerden autonoom werken, en biedt wel een dwingende maatschappelijke context. Expodium confronteert jonge kunstenaars met actuele fenomenen in en uit het stedelijk gebied, en provoceert deelnemende kunstenaars in de stad te interveniëren, om zo een bijdrage te leveren aan de veranderende maatschappij. Als platform voor jonge kunst draagt Expodium op die manier bij aan de discussie over stedelijke ontwikkeling, in Utrecht en daarbuiten. Expodium neemt Hoog Catharijne als startpunt voor de projecten; het winkelhart van Nederland, de grootste private publieke ruimte van Nederland.” (Expodium, 2008)

Expodium bestaat in deze onderzoeksmatige vorm nog niet zo lang. Wel is het al vanaf 2003 bezig om een geëngageerde identiteit neer te zetten. Vanaf 2008 wordt het gesubsidieerd door verschillende fondsen en stichtingen. Elk jaar worden er aan de hand van een thema, een onderwerp wat aansluit bij de maakbaarheid van de stad, verschillende kunstenaars gevraagd een interventie te plegen in de stad. Het geëngageerde karakter van zowel de kunstenaars als dat van Expodium zorgt voor een dieperliggende bedoeling achter de interventie. Dat komt mede doordat aan de ene kant de kunstenaars autonoom en vrij kunnen werken aan hun interventie en aan de andere kant Expodium zorgt voor een theoretisch en diepgaand kader. Expodium regelt expertmeetings en lezingen die aansluiten bij het uitgekozen thema. Deze kunnen direct toegepast worden op de praktijk. (Expodium 2008)

Een andere reden waarom Expodium hier wordt beschreven in plaats van andere platforms, is omdat het de noodzaak inziet van een meer praktijk gebonden visie binnen kunstacademies. Zoals ook in bovenstaand quote te lezen is, gaat Expodium verder waar de Nederlandse kunstopleiding stopt. Door samen te werken met jonge pas afgestudeerde kunstenaars en het Utrecht Consortium denkt het na over de integratie van een meer praktijkgebonden visie voor kunstacademies. Utrecht Consortium bijvoorbeeld, is ontstaan uit een samenwerking tussen Expodium en de masteropleiding Visual Art and Design aan de HKU en *‘heeft tot doel de artistieke kennisproductie in relatie tot het maken van tentoonstellingen nader te onderzoeken*

en de betekenis van onderzoeksgelateerde praktijksituaties te integreren in het curriculum van de hedendaagse kunstacademies' (Expodium 2008).

Om wat concreter te worden over waar Expodium mee bezig is, is het van belang het thema te beschrijven waar ze in 2009 mee bezig zijn. Het thema *Malleability Revisited: Beyond the Interstitial Experience* gaat over het volgende:

“ In 2009 legt Expodium zich toe op het onderzoek naar de zogenaamde 'Terrains Vagues'. Deze stedelijke plekken, die gevolg zijn van de postindustriële urbanisatie, hebben een onduidelijke, onbestemde sfeer die een aantal vragen oproept. Door het inplannen van meer openbare ruimte en groenvoorzieningen en door de bouw van homogene hoogbouw ontstonden plekken waar geen eenduidige invulling voor bleek te zijn. Met de deelnemend kunstenaars richt Expodium zich op deze ondefinieerbare plekken in Utrecht. De kunstenaars doen dit door de betreffende plekken te herdefiniëren middels interventies. Expodium beschouwt deze plekken als podium voor dit project; een podium dat ruimte biedt voor nieuwe ervaringen en nieuwe connecties met stedelijkheid.” (Expodium 2008)

De deelnemende kunstenaars aan dit project zijn Isa Andreu, Maze de Boer, Christine Bruckmeier, Nikos Doulos , Anke Kuipers en Joshua Thies. Op 28 november 2009 worden de interventies van deze kunstenaars getoond door middel van een bus die de bezoeker meeneemt de stad in. Vanaf dat moment zal er tot en met januari 2010 een expositie te zien zijn in de locatie van Expodium in Utrecht. Op die manier biedt Expodium de kunstenaar zowel de expertise als een werkplek en expositieruimte.

De eenentwintigste eeuw is een tijd waarin er steeds dieper wordt nagedacht over engagement en de verhouding tot het instituut. Zowel de Biënnale als Documenta laat zien dat geëngageerde kunstenaars inzien dat ze niet kunnen werken zonder een instituut of platform op de achtergrond. Daarbij is het proces vele mate belangrijker geworden dan het uiteindelijke eindproduct. Dat proces leent zich niet voor een museum of galerie. Het eindproduct daarentegen heeft een platform nodig om te kunnen worden herkend als kunst. Daarbij helpt het platform ook mee aan de communicatie van kunstenaars naar buiten toe. Voor geëngageerde kunstenaars is het creëren van bewustzijn bij burgers een belangrijke motivatie in hun werk. Als hun werk niet geëxposeerd wordt, is er geen sprake van communicatie. Het werk blijft dan alleen voor de kunstenaar begrijpbaar en op deze manier wordt het uiteindelijke doel

van geëngageerde kunst niet gehaald: de wereld willen verbeteren. Daarvoor heeft het een publiek nodig. Een interessante ontwikkeling, omdat het de ommekeer toont in attitude van de kunstenaar richting het instituut.

- CONCLUSIE: DE GECONDITIONEERDE KIJKMACHINE VOORBIJ -

Om de verhouding tussen engagement en het museum te beschrijven, zijn er drie aspecten heel belangrijk: de ontwikkeling van engagement, de ontwikkelingen van het museum en de maatschappelijke ontwikkelingen. Vooral deze laatste hebben er voor gezorgd dat zowel engagement als het museum bepaalde veranderingen hebben ondergaan. Deze is daarom dominant te noemen in het proces van aantrekken en afstoten van engagement naar museum zoals dat in de verschillende decennia beschreven is. Een conclusie schrijven over de houding van geëngageerde kunstenaars richting het museum of instituut, kan dus ook alleen wanneer dit drieluik als overkoepelend perspectief genomen wordt.

Globaal gezien is er binnen de ontwikkeling van engagement een groei te zien van een activistisch engagement naar een micro-utopisch engagement, waarbij het publiek een steeds grotere rol is gaan spelen. De ontwikkeling van het museum van een statische of stoffige plaats waar kunst getoond wordt naar een interactieve speeltuin waarbij waarden als beleving en begrip hoog in het vaandel staan, valt vooral te wijden aan de opkomst van nieuwe media en de privatisering van musea. Het maatschappelijk perspectief is de afgelopen veertig jaar ook veranderd. Was er in de jaren zestig vooral sprake van een wereldwijd verzet tegen de gevestigde orde, toen het maatschappelijke klimaat wat rustiger was, werd ook dat veel minder. Het individualisme werd steeds minder belangrijk, waardoor mensen op zoek gingen naar verbintenis en grote, gemeenschappelijke waarden. Dit heeft voor een grotere betrokkenheid gezorgd die eind jaren negentig resulteerde in aandacht voor wereldwijde problematiek. Vandaag de dag zien we deze betrokkenheid van burgers nog steeds, bijvoorbeeld bij het protest tegen de oorlog in Afghanistan. Het verzet is misschien niet te duiden in termen van verzet en activisme, maar wel in een nieuwsgierigheid die pleit voor waarheid en oprechtheid. Mensen willen het gevoel hebben belangrijk te zijn. Ze willen invloed kunnen uitoefenen en serieus genomen worden. De mens is door de jaren heen realistischer geworden en weet dat de wereld willen verbeteren niet haalbaar is. Haar aangenamer maken wel. Zo ook de kunstenaar.

De geëngageerde kunstenaar is gedurende de afgelopen veertig jaar flink aan verandering onderhevig geweest. In de jaren zestig was hij iemand die streed voor een revolutie, waarbij niets minder dan absolute vrijheid in het vaandel stond. Uiteindelijk verdwenen deze idealen en ambities naar de achtergrond, mede doordat het maatschappelijke klimaat ervoor zorgde dat de kunstenaars gezien werden als relschoppers. Ze werden niet serieus genomen. Het postmodernisme zorgde voor de terugkeer naar andersoortige kunst en hield zich op haar manier niet bezig met de verbetering van de wereld. Toch heeft ditzelfde postmodernisme gezorgd voor een opnieuw opkomende vorm van engagement in de jaren negentig. De kunstenaar had behoefte aan een nieuwe serieusheid als gevolg van het postmodernisme. Het engagement van toen valt vooral te vatten in ethische vraagstukken en betrokkenheid bij de wereldproblematiek. Maar toch was er ook sprake van een meer micro-utopische benadering, waarbij het publiek steeds belangrijker werd. De wereld willen verbeteren leek bijna onmogelijk, waardoor veel kunstenaars zich gingen focussen op kleinschalige projecten binnen een wijk of gemeenschap. Het proces van deze projecten kwam steeds meer in de belangstelling te staan en werd uiteindelijk belangrijker dan het uiteindelijke doel. Dit procesmatige karakter werd in de eenentwintigste eeuw gekarakteriseerd door onderzoek. Veel kunstenaars verdiepten zich uitvoerig in de problematiek, waardoor de kunstzinnige reflectie een diepgaande en realistische insteek kreeg. Het mocht dan misschien niet vanuit een revolutionaire insteek uitgevoerd worden, dat maakte de kunstenaars niets uit. De haalbaarheid en intimiteit die hiermee verbonden was, werd voor de geëngageerde kunstenaar uit de eenentwintigste eeuw vele malen belangrijker. Een nieuwe vorm van engagement, die vandaag de dag zorgt voor een grote betrokkenheid.

Het museum is in al deze jaren niet heel veel veranderd. Het moge duidelijk zijn dat het activisme niet hand in hand ging met het museum. Beide partijen stonden zo ver van elkaar af dat een samenwerking niet eens in hen opkwam. Daarbij werden er door de Situationisten en Fluxus fundamentele vragen gesteld over kunst, die niet pasten bij de traditionele functie van het museum. Het engagement uit de jaren negentig heeft grotendeels het museum gebruikt als tentoonstellingsruimte van hun projecten. Toch heeft het museum een meer onconventionele houding moeten nemen, aangezien het

engagement vroeg om meer publieksparticipatie en vrijheid. Ondanks deze veranderende vorm van engagement, hebben de kunstenaars wel steeds meer het belang ingezien van het museum. Waar anders zou hun werk herkend worden als kunst? Het museum werd uiteindelijk gebruikt als expositieruimte waarin de resultaten van het onderzoek getoond konden worden. In de eenentwintigste eeuw is hier nog steeds sprake van. Daarnaast is er een opkomst van kleinschalige initiatieven waarneembaar die de rol van het museum voor geëngageerde kunstenaars steeds verder lijken over te nemen. Om de autonomie van de kunstenaar niet in gevaar te brengen en om de kunstenaar toch zoveel in contact te laten met het publiek voelen zij de noodzaak om ze daarbij te helpen.

Er is zogezegd veel veranderd in de afgelopen veertig jaar betreffende engagement, het museum en de maatschappij. Gezegd wordt dat engagement vooral opkomt bij momenten waarop de maatschappij schreeuwt om aandacht en betrokkenheid. Maar is dat wel zo? Wanneer het relatief rustig is in de wereld, zijn ook de kunstenaar minder kritisch. Toch is er al een verschuiving in onderwerp aan te duiden. Het engagement vandaag de dag ziet in dat het geen revolutionaire doeleinden hoeft te stellen, omdat deze niet haalbaar zijn. Veel meer gaat het om een micro-utopie die centraal staat in het werk van de geëngageerde kunstenaar. Dat betekent ook dat het engagement niet verdwijnt wanneer het maatschappelijke klimaat rustig is. Geëngageerde kunstenaars voelen vandaag de dag de noodzaak om een vaste rol in te nemen bij maatschappelijke problematiek. Dat komt dus mede doordat de kritiek van nu zich meer voordoet op microniveau dan op macroniveau. Maatschappelijke problemen zijn er namelijk altijd. Daarbij gaat het niet om de maatschappij die roept om betrokkenheid, maar om geëngageerde kunstenaars die roepen om erkenning. De tegenwoordig realistische insteek van deze projecten wordt vooral gewaarborgd door het onderzoeksmatige karakter van menig geëngageerd kunstenaar. Ze willen weten waar de problematiek precies om draait en hoe ze diezelfde problematiek aangener kunnen maken voor de mensen die hiermee te maken hebben. Daarbij spelen die mensen zelf ook een steeds grotere rol. Het museum heeft in dit proces weinig tot geen aandeel. Simpelweg omdat dit onderzoek zich buiten de muren van het museum manifesteert. Toch is het museum niet helemaal afgedaan. De afhankelijkheid van de

kunstenaar naar het museum toe, is essentieel wanneer het werk herkend moet worden als kunst. Tegelijkertijd werkt het museum ook als communicatiemiddel naar buiten toe. Er wordt dan meer gesproken over het creëren van een bewustzijn bij het kunstpubliek, dan om daadwerkelijke participatie. Dat laatste is namelijk al ontstaan tijdens het proces. Het museum heeft daarom ook zeker niet afgedaan. De functie voor het geëngageerd werk is alleen veranderd. We zijn, zoals al eerder gezegd, de geconditioneerde kijkmachine voorbij.

Hoe dit zich in de toekomst manifesteert is moeilijk te zeggen. De houding van de geëngageerde kunstenaar valt en staat met de maatschappelijke ontwikkelingen. Voor hetzelfde geld is de problematiek van de wereld over tien jaar minder heftig. Misschien voelen de mensen, en ook de kunstenaars, zich steeds moedelozer en keren we terug naar een postmodernistische vorm van kritiek. Toch lijkt dit drieluik van engagement, museum en maatschappij zich in de loop der jaren steeds beter op elkaar af te stemmen. Er wordt dieper en vooral meer nagedacht over de verhoudingen tussen deze drie, waardoor ook de problemen die zich in de jaren zestig en negentig voordeden niet herhaald zullen worden. Ze laten elkaar in hun waarde of bedenken vormen waarin de samenwerking op de minste kritiek stuit.

Het grote vraagstuk mijn inziens, betreft de autonomie van de kunstenaar. Hoe waarborg je deze als ze samenwerkingsverbanden aangaan met gemeentes, burgers, opdrachtgevers en zelfs met geëngageerde platforms en andere initiatieven? Engagement streeft naar autonomie en vecht daar hard voor, zoals ook al bij de Situationisten terug te zien viel. Maar de scheidslijn tussen onafhankelijkheid en beïnvloeding is dun. Ik vraag me af of de initiatieven in de toekomst misschien een te grote stempel willen drukken op de kunstenaar. Zij streven in principe dezelfde ideologie na als de kunstenaar. Maar op het moment dat deze verschilt, zelfs als dat in de kleinste details, moet de kunstenaar bemiddelen voor onafhankelijkheid en autonomie. Maar vooral bij samenwerkingsverbanden met bijvoorbeeld de overheid is het belangrijk om de autonomie te waarborgen. De kunstenaar moet zich heel bewust blijven afvragen wat zijn rol is en waar hij voor gevraagd wordt. Daarbij is er een nieuwe tendens waarneembaar die nu nog in de kinderschoenen staat. Steeds vaker bekritisieren kunstenaars de rol die zij krijgen toebedeeld in samenwerkingsverbanden.

Ze worden namelijk vaak gevraagd zich bezig te houden met bijvoorbeeld grootstedelijke problematiek waarbij ze de mogelijkheden onderzoeken om een buurt aantrekkelijker maken en waar burgers in alle vrede met elkaar samen kunnen leven. Ze worden dus pas in dit proces betrokken als alle andere instituten niet meer inzien hoe ze de situatie kunnen verbeteren. Kunstenaars strijden daarom voor een rol die al veel eerder in dit proces ingezet kan worden, bijvoorbeeld bij het ontwerp van een nieuwe buurt of stad. Door in dit ontwerpproces invloed uit te oefenen zouden problemen waar we nu mee te maken hebben voorkomen kunnen worden. Een geheel nieuwe utopie, die mijn inziens misschien wel het nieuwste engagement genoemd kan worden. Hoe dat zich in de toekomst manifesteert zullen we moeten afwachten. Er is in ieder geval een eerste aanzet waarneembaar waarbij geëngageerde kunstenaars een grotere rol claimen binnen de verbetering van de leefkwaliteit voor burgers. Hierbij wordt het instituut niet geschuwd. Liever gezegd: de samenwerking tussen kunstenaar en instituut is noodzakelijk om deze utopie werkelijkheid te doen worden.

- DISCUSSIE -

Dit onderwerp – de houding van geëngageerde kunstenaar richting het museum – is een onderwerp wat goed afgebakend dient te worden, omdat veel grijze gebieden rondom dit onderwerp onbeantwoord zijn gebleven binnen deze scriptie. Er zijn er een aantal die voor een eventuele vervolgstudie heel interessant zouden zijn, maar waarvoor hier geen ruimte is gemaakt. Als eerste is de scheidslijn in debat tussen geëngageerde kunst en kunst in de openbare ruimte heel dun. Omdat ik ervoor gekozen heb hier niet op in te gaan, lijkt het alsof ik hier niet over nagedacht heb. Toch lijkt het me interessant om in een eventueel vervolg de principes van kunst in de openbare ruimte te vergelijken met die van geëngageerde kunstprojecten. Daarbij krijgt bijvoorbeeld het museum een hele andere invulling. Dat komt mede doordat vele geëngageerde projecten zich in de openbare ruimte afspelen, zoals bijvoorbeeld ook te zien is bij de muurschildering van isme in Sarajevo. Van wie is de openbare ruimte eigenlijk? En waarom lijkt het alsof deze geclaimd wordt door commerciële instituties, terwijl deze vaak niet als bedoeling hebben om het maatschappelijke klimaat aangenamer te maken? Dat zijn interessante vragen, omdat binnen de openbare ruimte burgers makkelijker te benaderen zijn.

Daarnaast, en dit heb ik al aangehaald in mijn scriptie, is het begrip autonomie een belangrijk aspect als we het hebben over geëngageerde kunstenaars. Ik heb af en toe zijsprongen gemaakt om dit begrip niet geheel uit te sluiten, maar daardoor zijn een aantal aspecten onderbelicht gebleven. Want in hoeverre kan geëngageerde kunst in de eenentwintigste eeuw nog autonoom blijven, wanneer er zoveel samenwerkingsverbanden aangegaan worden met derden? Ondanks dat het platform de beste oplossing is tot dusver, drukt dit zelfde platform ook haar stempel op de kunstenaar, of het dat nou wil of niet. In de maanden van mijn proces is deze vraag steeds meer op de voorgrond komen te staan. In gesprekken met kunstenaars blijkt dat ook zij met dezelfde vraag zitten. Maar omdat dit onderwerp nog heel nieuw is, aangezien de opkomst van trends en andere samenwerkingsverbanden dat ook nog is, heb ik ervoor gekozen dit niet te onderzoeken. Met deze scriptie als basis zou dat wellicht een hele interessante aanvulling zijn.

Een ander en laatst discussiepunt, is dat de rol van de geëngageerde kunstenaar steeds meer erkend wordt door de institutionele wereld. Meer dan ooit worden kunstenaars ingezet bij grootstedelijke problematiek. Daarbij, en dat heb ik in de conclusie ook al benoemd, worden ze ingezet wanneer alle andere instituties niet meer weten wat ze met de situatie aan moeten. Dat is een interessant vertrekpunt voor een nieuw onderzoek. Hoe verandert de rol van de geëngageerde kunstenaar bij de samenwerking met de institutionele wereld buiten het museum om? Er lijkt sprake te zijn van een nieuwere vorm van engagement die nu nog in de kinderschoenen staat. Wellicht dat hier over twee jaar veel over geschreven is, waardoor er binnen dit onderzoek nog niet veel aandacht aan is geschonken.

Literatuurlijst

- Algera, K., Frissen, P., Herregraven, F., Janssens, F., Krauss, A., van Leeuwen, H.,...
Topcuoglu, T. (2008) *No Academy: Laboratory for art & society 2008*.
Amsterdam: No Academy Foundation.
- Boomgaard, J. (2003). Het podium van de betrokkenheid. *Nieuw Engagement: In architectuur, kunst en vormgeving in Reflect, #01*, 98-108.
- Boomgaard, J. (2006) Radicale autonomie: Kunst ten tijde van procesmanagement.
(In)Tolerantie: Vrijheid van meningsuiting in kunst en cultuur in Open, 10,
30-38.
- Boomkens, R. (2003). Engagement na de vooruitgang. *Nieuw Engagement: In architectuur, kunst en vormgeving in Reflect, #01*, 10-26.
- Bradburne, J.M. (2001). A new strategic approach to the museum and its relationship to society. *Museum Management and Curatorship, 19*, 75-84.
- Butler, C. (2000). *Postmodernisme: De kortste introductie*. Utrecht: Het Spectrum B.V.
- Fietzek, G. (ed). (2002) *Documenta_11 Platform 5: Exhibition. Short guide*. Ostfildern-Ruit: Hatje Catz Verlag Publishers.
- Franke, S. (2003). Introduction. In NAI Uitgevers (Eds.), *Nieuw Engagement: In architectuur, kunst en vormgeving* (pp. 5-7). Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Hagen, N. (2007). *Verhuismetten: gedichten*. Zwolle: IJsselprint.
- Janssen, D.J., & Koopmans, P. (2002). *Musea: Geschiedenis en recente ontwikkeling*.

In D. Janssen & P. Koopmans (Eds.), *Tentoonstellingsvormgeving* (5-13).
Eindhoven: [Z]OO Producties.

Kraak, R. (2008). *Beeld in wording: Een exploratief veldonderzoek naar de betekenis van sociaal-geëngageerde kunst in Nederland*. Retrieved from Boekman Stichting. (08-229)

Krauss, A. (2009). What do we not want to know? What are we not allowed to know? And why? *Architecture of Hope in Volume, 2009 #01*, 76.

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

Rietbroek, K. (2002). Tentoonstellingsvormgeving tussen technologische en maatschappelijke verandering. In D. Janssen & P. Koopmans (Eds.), *Tentoonstellingsvormgeving* (5-13). Eindhoven: [Z]OO Producties.

Righart, H. (1995). *De eindeloze jaren zestig: Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam: De Arbeidspers.

Websites

- Berg, van den B., & Borgerink, K. & Veerman, Y. (2008) *Tourisme: a project by isme*. Message posted to <http://www.isme.nl/index.php?/werk/tourisme/>
- Delahunt, M. (1996). *Fluxus*. Message posted to <http://www.artlex.com/ArtLex/f/fluxus.html>
- Enwezor, O. (2001). *Platform 1_Documenta 11: Democracy unrealized*. Posted to <http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/platform1/index.html>
- Experimental Jetset. (2003, June). *We are the World*. Message posted to <http://www.experimentaljetset.nl/archive/watw1.html>
- Expodium. (2008). *Expodium: Platform voor jonge kunst*. Message posted to <http://www.expodium.nl/index.php?/project/identity/>
- Gramschap (Ed.s). (1985, August). *De Revolutie van de jaren 60: PROVO IMAGE*. *Gramschap*, 45/46. Retrieved from <http://www.gramschap.nl/provo/provo2.html>
- Groen, M. (2001, August). *Actievoeren en van binnenuit het systeem veranderen*. *Ravage*, #10. Retrieved from http://www.ravagedigitaal.org/2001_2002/0110a8.htm
- GROOT Leeuwarder Monument. (2009). *Groot Leeuwarder monument: Bouw mee*. Message posted to <http://grootleeuwardermonument.ning.com/>
- Maciunas, G. (1963). *Fluxus Manifesto*. Retrieved from <http://www.medienkunstnetz.de/works/fluxus-manifest/>
- Marshall, P. (2000). *Guy Debord and the Situationists. Demanding the Impossible*.

Retrieved from

<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/73>

No Academy. (2008). No Academy: Wat. Message posted to http://www.noacademy.org/no_academy.php

Afbeeldingen

Afbeelding 1: Retrieved from:

<http://www.flickr.com/photos/friesmuseum/3921858269/>

Afbeelding 2: Retrieved from:

<http://www.guggenheim.org/bilbao>

Afbeelding 3: Retrieved from:

<http://www.medienkunstnetz.de/works/participation-tv/images/2/>

Afbeelding 4: Retrieved from:

http://www.seniorplaza.nl/6070_Politiek.html

Afbeelding 5: Retrieved from:

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=27072>

Afbeelding 6: Retrieved from:

<http://manuelraeder.co.uk/shoes.html>

Afbeelding 7: Retrieved from:

<http://www.jetset.nl/archive/watw1.html>

Afbeelding 8: Retrieved from:

<http://www.isme.nl/index.php?/werk/tourisme/>

