

Tussen droom en daad

Een onderzoek naar hindernissen in de praktijk van community-artprojecten

Berta Stößel
Studentnummer: 36 26 210
E-mail: b.stossel@students.uu.nl

Masterscriptie Kunstbeleid en -management, tracé SCO
Universiteit Utrecht, Faculteit Geesteswetenschappen,
onder begeleiding van dr. Eugène van Erven

December 2011

Berta Stössel || Van droom naar daad

Met dank aan Rik voor zijn inhoudelijke en taalkundige steun, zijn geweldige humor en gastvrijheid. En aan de rots in de branding, mijn Elwin.

Overzicht

Inleiding	4
Hoofdstuk I Aanzicht	
1.1 Probleemstelling & onderzoeksvraag	6
1.2 Community art: Relational, engaged & applied	7
1.3 Community art: Dialogical & site-specific	13
1.4 Van theorie naar praktijk	17
1.5 Tussentijdse evaluatie	20
Hoofdstuk II Focus	
2.1 Inleiding casus	22
2.2 Onderzoeksmateriaal	25
2.3 De kunstenaars	34
2.4 Kritische distantie	39
Hoofdstuk III Uitzicht	
3.1 Terugkoppeling en analyse	41
3.2 Conclusies	49
3.3 Aanbevelingen	53
Bronvermelding	56
Bijlagen	
1 Projectplan 'Entree!'	
2 Onderzoeksrapport 'Entree!'	
3 Projectimpressie in foto's	

Inleiding

‘Zulke uitvoeringen bieden de mogelijkheid om een beetje utopia te zien, iets dat nog niet helemaal bestaat in de wereld, behalve als mogelijkheid.’¹

Deze scriptie gaat over een ideaal. Hoe leven mensen samen in een bepaalde leefomgeving? Is het mogelijk om in te grijpen in een bepaald leefpatroon? Waar zitten de snijvlakken tussen mijn leven en dat van mijn burens? Ik zou willen dat idealen daadwerkelijk kunnen slagen en niet meteen beperkingen en cynisme oproepen. Nu zijn idealen nog geen concepten, maar hebben zij wel al invloed op ons denken en doen. Idealen staan aan het begin van een proces dat uitmondt in een verbetering van de samenleving, op welke wijze dan ook. Dat althans is de inzet. Om concreter te spreken focus ik mij hier op zo een ideaal. Hoe de vertaling daarvan verloopt, maakt veel duidelijk. De titel van mijn onderzoek grijpt terug op een gedicht van Willem Elsschot die dit probleem aan de kaak stelt: ‘Tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren [...]’.²

Op plekken waar mensen in een kleine ruimte met elkaar samenleven heb je onvermijdelijk te maken met opvattingen over hoe dat moet. De inrichting van de leefomgeving is een van de zaken die mensen het meest raakt. Het gezinsleven speelt zich binnenshuis, maar ook buitenshuis af; sociale contacten en werk maken deel uit van deze omgeving. Tegelijkertijd delen wij onze leefomgeving met andere mensen die andere opvattingen huldigen over hoe ‘onze buurt’ eruit zou moeten zien. Om vreedzaam samen te kunnen leven, moeten zij in ieder geval bereid zijn om na te denken over de inrichting van hun leefomgeving.

Misschien kan kunst processen van verandering in gang zetten, de omgang tussen mensen bevorderen, de gevels een mooier aanzicht geven... Gedachten als deze vormen precies de voedingsbodem voor ‘wijkgerichte kunstprojecten’³, die een sociaal-artistiek karakter hebben. Het gaat tenslotte over de inbreng van mensen. Dit is het sociale aspect. Het artistieke staat voor de toepassing van kunst. Doordat de meeste vakliteratuur Engelstalig is, houd ik vast aan het begrip ‘community art’.

Maar hoe deze projecten in de praktijk functioneren, leerden mij pas de stages bij Kunstbedrijf Arnhem en Vrede van Utrecht, twee organisaties die zich bezighouden met kunst in de wijken. Alhoewel ik zowel in Arnhem als in Utrecht met community art bezig was,

¹ Cohen-Cruz, Jan. (2010) *Engaging Performance: Theatre as Call and Response*. London [etc.]: Routledge: 16. Dit citaat is een vertaling.

² Elsschot, Willem. (1910) *Het Huwelijk*. <http://www.let.rug.nl/vannoord/huwelijk.html> (8 november 2011).

³ Trienekens, Sandra; Willemien Dorresteijn & Dirk Willem Postma (e.a.). (2011) *Culturele interventies in krachtwijken*. Amsterdam: SWP: 17.

verschilden mijn takenpakket en de opzet van de projecten. Zo kreeg ik bij Kunstbedrijf Arnhem toegang tot een aantal projecten op organisatorisch gebied. Bij Vrede van Utrecht verdiepte ik mij binnen één project in onderzoek en productiewerk. Door mijn ruime takenpakket kon ik bij dit laatste project vanuit meerdere perspectieven kijken. Dit maakt het dan ook als casus geschikt voor mijn scriptie. In het volgende zal ik kort weergeven hoe mijn betoog is opgebouwd.

In eerste instantie formuleer ik een probleem dat ik in mijn casus ben tegengekomen. Het heeft mij verbaasd dat de opkomst van de deelnemers aan het project verschilde van de verwachtingen van de initiatiefnemers. In de beginfase van het project ben ik meegenomen in het enthousiasme van de organisatoren, dat later maar beperkt gedeeld werd door de mensen tot wie het project zich richtte. Een ideaal project bleek in de werkelijkheid nogal op oud zeer te stuiten. Hieruit resulteert mijn onderzoeksvraag.

Deze is alleen binnen een bredere context te beantwoorden. Aan de hand van de vakliteratuur over community art, wil ik ook de wetenschappelijke relevantie aantonen. Ik zet mijn betoog op met behulp van Bourriaud, die de cultuurhistorische ontwikkelingen schetst die tot het fenomeen community art hebben geleid. Cohen-Cruz en Preston & Prentki, denkers vanuit de toegepaste kunstwetenschap, verschaffen een ruime blik op de thematiek en helpen mijn gedachten op weg. Cohen-Cruz bijvoorbeeld spreekt voornamelijk over 'community based theatre', maar als toonaangevend auteur op dit gebied zijn haar inzichten ook op andere kunstdisciplines toepasbaar. Omdat de casus van mijn scriptie een project omvat waarmee kunstenaars en bewoners samen aan de kunstzinnige vormgeving van hun woonomgeving werkten, spits ik het vervolgens toe op community art in de openbare ruimte. Hierbij betrek ik de literatuur van Kester en Kwon. Beiden presenteren diverse politieke en ethische aspecten die doorgaans onderbelicht blijven. Met de auteurs Trienekens, Dorresteyn & Postma maak ik daaropvolgend een overgang van de theorie naar de praktijk. Ik sluit dit gedeelte af met een tussentijdse evaluatie, waarin ik mijn eigen positie formuleer ten aanzien van de besproken auteurs.

Aansluitend op de theoretische overdenkingen met betrekking tot de denktraditie over community-artprojecten, presenteer ik mijn casus. Deze benoemt het raamwerk van het beeldend kunstproject 'Entree!' waar ik zelf actief aan mee heb gewerkt. In de volgende stap richt ik mij op het tekstuele verslag van dit project, het eindrapport van 'Entree!'. Hierin staan de verschillende stadia van het onderzoek beschreven. Na het cijfermateriaal te hebben toegelicht, focus ik mij verder op het kwalitatieve onderzoeksmateriaal. Daarin staan met name de kunstenaars centraal. Op dit punt aangekomen is het tijd voor het stellen van kritische kanttekeningen bij de gehanteerde onderzoeksaanpak.

Na het cijfermateriaal geduid te hebben, keer ik uiteindelijk terug naar de eerder genoemde theoretici, maar leg aan het einde van deze scriptie nu meer de nadruk op de specifieke tendensen die mijn casus te boven gaan. Deze spiegel ik aan de inbreng van eerder genoemde kunstenaars om zo mijn casus te kunnen analyseren.

Ten slotte vat ik mijn betoog samen, trek conclusies en doe een poging tot aanbevelingen voor verder onderzoek, een 'uitzicht' dus. Het spreekt namelijk voor zich dat ik diverse (sub)vragen binnen de beperkte omvang van deze scriptie buiten beschouwing heb moeten laten. Een aantal van deze onderzoeksvragen vraagt echter nadrukkelijk om nadere studie.

Hoofdstuk I Aanzicht

1.1 Probleemstelling en onderzoeksvraag

Tijdens mijn stages bij Kunstbedrijf Arnhem en Vrede van Utrecht en mijn vrijwilligerswerk raakte ik steeds meer geïnteresseerd in doelen en effecten van community-artprojecten. Dit onderwerp kent vele facetten. Zo verschillen in vele gevallen de doelen van beleidsmakers, initiatiefnemers en kunstenaars. Ook de doelgroep heeft vaak een eigen motivatie om wel of niet mee te doen en binnen deze groep kunnen onderling de meningen ook verschillen. Een enkele keer leidt dit zelfs tot het einde van een project. Bijvoorbeeld tijdens de tweede editie van het uiterst warm ontvangen huiskamertheater in een zogenaamde Arnhemse krachtwijk, nam een kunstenaar het initiatief om met twee inwoners van de wijk in zee te gaan. Deze twee wilden uiteindelijk de multiculturele en multidisciplinaire aanpak van het project naar hun hand zetten. Zij vonden dat de nadruk moest liggen op Frans Bauer en goedkoop bier. Er ontstond getouwtrek over het concepteigendom en de uitvoering ervan; steeds meer partijen raakten verstrikt in een strijd die geen oplossing bracht. In de praktijk bleken zulke onvoorziene factoren het verloop te frustreren.

In mijn casus⁴ nam de kwestie van doelen en effecten een andere loop dan het Arnhemse project. Het heeft mij echter wel verbaasd dat de opkomst van de deelnemers aan het project achterbleef bij de verwachtingen van de initiatiefnemers. Het was mij onduidelijk of het aantal deelnemers daadwerkelijk laag was of dat de verwachtingen van de initiatiefnemers onrealistisch waren. Dit gold ook voor het procesverloop in zijn geheel. Veel community-artprojecten kampen naar mijn idee met een lage opkomst, zonder dat iemand de oorzaak kan achterhalen. Hier tegenover staat dat de 'kwalitatieve opbrengst', dus de

⁴ Zie hoofdstuk II.

intensiteit van het effect bij een kleine groep mensen, juist groot kan zijn en het is dus maar de vraag of kwantiteit alleen het zaligmakende criterium zou moeten zijn.

Het meten en vastleggen van effecten van community-artprojecten is niet eenvoudig en kan zelfs het procesverloop frustreren. Zo voelden bewoners van Overvecht, de statistisch interessante probleemwijk van mijn casus, zich bijvoorbeeld overvraagd en dit bemoeilijkte het verzamelen van data voor het onderzoek. Vervolgens kijk ik naar verschillende oorzaken die het resultaat van community-artprojecten beïnvloeden, en in welke mate. Hoe pakt het uit en waarom? Ik heb daarom de volgende onderzoeksvraag geformuleerd:

Welke factoren liggen in de praktijk ten grondslag aan het behalen van doelen die community-artprojecten nastreven?

Met deze vraag in mijn achterhoofd kijk ik eerst ter oriëntatie naar enkele (kunst-) theoretische invalshoeken over community art en kunst in de publieke ruimte.

1.2 Community art: Relational, engaged & applied

Relational art

De keuze om mijn theoretische onderbouwing te beginnen met Nicolas Bourriaud is snel gemaakt. Door de auteurs bij wie ik later te rade ga, wordt hij vaak genoemd als belangrijke denker, die op het ontstaan van community art reflecteert. Deze paragraaf heeft dan ook een meer inleidende functie. Als curator en kunstcriticus behandelt Bourriaud in zijn boek *Relational Aesthetics* (2002) de cultuurhistorische ontwikkelingen van de artistieke activiteit, de rol van de hedendaagse kunstenaar en daarmee de verandering in de rol van het kunstwerk. Vanuit een filosofische invalshoek probeert hij deze ontwikkelingen te duiden en erachter te komen wat de uitdagingen van hedendaagse kunst zijn. Veel critici passen volgens hem nog steeds ouderwetse beoordelingscriteria toe. Maar originaliteit is niet langer een doorslaggevend kwaliteitscriterium voor hedendaagse kunst.⁵ Om dit te illustreren, schetst Bourriaud de lijnen achter het denken over artistiek gedrag.

Het moderne politieke tijdperk heeft zijn oorsprong in de Verlichting, die gelijkheid als een van de kernwaarden huldigde. Vooruitgang in termen van arbeidsomstandigheden, technologieën en vrijheden, diende een betere maatschappij. In de twintigste eeuw bestaat er naast een rationele wereldvisie een filosofie van spontaniteit en irrationaliteit, die daaruit voortkomt en er een reactie op is. De algemene rationalisering en onderwerping van

⁵ Bourriaud, Nicolas, transl. by Simon Pleasance & Fronza Woods. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du réel: 7.

technieken doen emancipatieprocessen vloeiender verlopen, maar reduceren de rol van de mens in het veranderingsproces. De twintigste-eeuwse avant-garde valt binnen deze traditie van een veranderende cultuur. Hedendaagse kunst zet deze strijd van de avant-garde voort door experimentele, kritische en participatieve modellen te ontwikkelen, ingegeven door haar voorgangers en filosofen uit de Verlichting.⁶

De rol van het kunstwerk is niet langer om een utopische realiteit te vormen, maar om zelf een manier van leven te zijn. De aandacht van de hedendaagse kunst is, met andere woorden, verschoven. Het gaat niet langer om de verhouding tussen mens en God, wat ondermeer de complete fysieke wereld omvat en evenmin over de verhouding tussen mens en delen van de fysieke wereld. Het zwaartepunt ligt nu bij kunst die ontstaat binnen een gebied van intermenselijke relaties en in dit aspect van Bourriaud's werk ligt dan ook het verband met community art.⁷

Relationele kunst baseert zich op relaties tussen mensen en wil deze representeren, reproduceren of veroorzaken.⁸ Daarom vertrekt deze vorm van kunst niet vanuit een onafhankelijke, besloten plaats (het atelier, bijvoorbeeld), maar vanuit menselijke relaties en hun sociale context.⁹ Deze benadering heeft te maken met het ontstaan van een wereldwijde grootstedelijke cultuur die bijna alle culturele fenomenen raakt. De razendsnelle toename van sociale uitwisseling en individuele mobiliteit zijn hier een goed voorbeeld van. Het kunstwerk past zich aan deze ontwikkeling aan en laat steeds meer tendensen van verstedelijking zien. De stad heeft zijn intrek genomen als tastbaar symbool voor de maatschappij, waarin ontmoeting tussen kijker en beeld centraal staat.¹⁰

Dit kenmerkt hedendaagse relationele kunst; het creëert vrije ruimtes, die verschillen van het ritme van ons dagelijks leven en voorgeschreven wijzen van communiceren. Het plannen van deze ruimtes werkt juist averechts. Bovendien versterkt de mechanisatie van maatschappelijke functies dit effect, zowel in letterlijke als figuurlijke zin. Machines voeren taken uit die mensen beroven van mogelijkheden voor uitwisseling en plezier. Hedendaagse kunst krijgt een politieke taak als deze relaties problematiseert. Dit vraagt dus ook om andere dan esthetische criteria, zoals de analyse van samenhang in vorm, de symbolische waarde van de weerspiegelde wereld en de daarin gereflecteerde intermenselijke relaties.

Het concept van de participerende beschouwer is daarbij een constante binnen het artistieke veld. Het is aan deze beschouwer om ambivalente werken van betekenis te voorzien, die moeilijk alleen als sculptuur, installatie, performance of sociaal activisme

⁶ Bourriaud (2002): 12.

⁷ Bourriaud (2002): 28.

⁸ Bourriaud (2002): 113.

⁹ Bourriaud (2002): 18.

¹⁰ Bourriaud noemt deze kunstvorm 'inter-subjectivity', waarin het samenzijn en de collectieve uitwerking van betekenis centraal staan (Bourriaud 2002: 15).

geduid kunnen worden.¹¹ Relationele kunstwerken hebben volgens Bourriaud meer dan puur esthetische consumptie te bieden. De kunstenaar richt zich op de relaties en mogelijkheden van ontmoeting die zijn werk bij het publiek teweeg zal brengen. In deze zin is het mogelijk om van een gemeenschapseffect in hedendaagse kunst te spreken.¹²

Naast de esthetische kant heeft community art dus nog een andere dimensie. Bourriaud geeft een meer abstracte invulling aan dit relationele aspect dat van de beschouwer een participatieve rol verlangt. Cohen-Cruz gaat een stap verder: de grens tussen deelnemer en publiek is niet meer duidelijk omlind in 'geëngageerde' kunst.

Engaged art

Jan Cohen-Cruz is op het gebied van community art auteur van een aantal internationale standaardwerken en was mede daardoor uitgenodigd om in 2011 als 'scholar-in-residence' te fungeren tijdens de vijfde editie van het International Community Arts Festival in Rotterdam. Het meest actuele werk van deze internationale expert is *Engaging Performance: Theatre as Call and Response* uit 2010, een analyse en werkboek tegelijk. 'Engaging' moet hier in twee betekenissen van het woord begrepen worden: als werkwoord en als bijvoeglijk naamwoord. Als werkwoord duidt 'engaging' de reactie aan van kunstenaars op urgente sociale vraagstukken: zij engageren hun kunst als respons op een dringende maatschappelijke behoefte. In de tweede, bijvoeglijke betekenis van 'engaging' gaat het om de potentie van de kunstactiviteit om deelnemers en publiek te raken, om mensen te stimuleren tot engagement.¹³ Het uitgangspunt is hierbij niet dat kunst op zichzelf voor sociale verandering zorgt, maar dat die wel een belangrijke rol in dit soort processen kan spelen.

Een begin voor de latere analyse van mijn casus is het krachtenveld van een community-artproject. Cohen-Cruz analyseert een aantal relaties: tussen de gegeven omstandigheden en de gemeenschap, tussen de doelgroep en de kunstenaar, tussen de kunstenaar en zijn artistieke principes en tussen andere (lokale) partners die bij het werk betrokken zijn.¹⁴ Deze verhoudingen bepalen de keuze voor een specifieke artistieke methode of techniek, immers elke relatie en situatie vraagt om een andere aanpak. Een community-artproject is altijd geworteld in de al aanwezige plaatselijke materiële en immateriële omstandigheden.¹⁵

Door het maken van geëngageerd werk wordt men niet minder kunstenaar dan door

¹¹ Bourriaud (2002): 19-20.

¹² Bourriaud (2002): 28-29.

¹³ Cohen-Cruz (2010): 1.

¹⁴ Cohen-Cruz (2010): 193.

¹⁵ Cohen-Cruz (2010): 193-194.

het maken van conventioneel werk, bepleit Cohen-Cruz. Ook de kunstenaars in mijn casus houdt dit vraagstuk bezig. Natuurlijk spelen de esthetische vaardigheden van de kunstenaar een grote rol, maar andere elementen zijn van even groot belang, zoals actieve betrokkenheid. 'Wat geëngageerde kunst onderscheidt van de mainstream is geen gebrek aan techniek - veel geëngageerde kunst heeft dat in overvloed - maar juist de actieve betrokkenheid van de kunstenaar met de mensen die het diepst door de thematiek geraakt zijn'.¹⁶ Cohen-Cruz vervolgt: '[...] het gaat bij [community art] dus om esthetiek en iets anders, dat net zo belangrijk is'.¹⁷ Kunst kan begrepen worden als het zaadje in de wijk.¹⁸ Vele zaadjes dragen bij aan de leefbaarheid van de stad. Maar niet ieder project is zomaar replicabel naar een andere situatie of wijk. De variërende omstandigheden vragen om reflectie en theoretisering. Deze taak speelt in mijn casus een bijzondere rol met betrekking tot de bewonersparticipatie.

Een voorbeeld voor het revitalisatieproces van wijken dat de leefbaarheid van een stad ten goede komt, is het Syracuse-project in de staat New York. Eén van de initiatieven van dit project richt zich op de reeds aanwezige kunstactiviteit in een achterstandsbuurt in deze stad om de wijk te revitaliseren, vergelijkbaar met mijn casus, waar kunst op dezelfde manier als middel wordt ingezet. De achterliggende gedachte is dat iedereen cultuur heeft, onafhankelijk van leeftijd en economische status.¹⁹ De uitdaging van het Syracuse-project is om het aanvankelijke enthousiasme om te zetten naar een substantiële steun van de kunsten en gemeenschapsverbondenheid. Een eerste vereiste is het loslaten van het idee dat het maken van kunst alleen toekomt aan geprivilegieerde, geschoolde personen.²⁰ Ten tweede kan kunst goed gekoppeld worden aan betekenisvolle locaties in de wijk, die op hun beurt weer kunstenaars aan kunnen trekken. Als kunst op deze manier in het dagelijks leven geïntegreerd kan worden, ontstaan weer nieuwe, stedelijke samenwerkingspartners en kunnen verschillende subculturen uit de wijk zich manifesteren. In dergelijke initiatieven moet echter altijd een balans tussen initiators, instanties en lokale gemeenschap worden gevonden. Alleen gelijkwaardige samenwerking genereert effecten op lange termijn.

Geëngageerde kunst wil tegenwoordig vooral democratie nieuw leven inblazen door de relaties tussen mensen en zij die maatschappelijk beleid bedenken en uitvoeren gezonder te maken.²¹ Een uitgangspunt die in de doelstellingen van mijn casus duidelijk terugkomt. De toename van actieve participatie door het samenbrengen van persoonlijke ervaring en

¹⁶ Cohen-Cruz (2010): 9. Dit citaat is een vertaling.

¹⁷ Cohen-Cruz (2010): 11. Dit citaat is een vertaling.

¹⁸ Cohen-Cruz introduceert de metafoor van de ecologie: bij geëngageerde kunst gaat het om het hele ecologische systeem waarin een zaadje voor het maken van kunst is geplaatst (Cohen-Cruz 2010: 195-196).

¹⁹ Cohen-Cruz (2010): 152.

²⁰ Cohen-Cruz (2010): 154.

²¹ Cohen-Cruz (2010): 196.

professionele expertise is in welke vorm dan ook het doel van veel toegepaste kunst, waarbij de samenwerking tussen partners uit verschillende sectoren een vereiste is. Hierdoor, zo betoogt Cohen-Cruz, ontstaat een nieuwe manier van denken, die niet alleen praktische, maar ook boeiende artistieke resultaten oplevert. Kunstenaars krijgen zo de kans tot het ontwikkelen van nieuwe artistieke mogelijkheden, maar ook om een sociaal groeiproces in gang te zetten. 'Deze kunst kan ons helpen in te zien dat dezelfde situatie verschillende kanten heeft die elkaar niet uitsluiten.'²²

Applied art

Net als bij Cohen-Cruz ligt de intentie van projecten, zoals die in *The Applied Theatre Reader* (2009) worden besproken, bij zelfontwikkeling, welzijn en sociale verandering. Prentki & Preston presenteren nieuwe casestudies van zesentwintig toonaangevende auteurs uit het werkveld van 'applied theatre'. Met dit containerbegrip doelen de redacteuren op een brede theatrale praktijk; deze ontstijgt het conventionele theater en baseert zich rechtstreeks op verhalen van gewone mensen, die soms zelf bij de uitvoering worden betrokken. Prentki & Preston plaatsen kritische kanttekeningen bij de term 'toegepast'. Het woord 'applied' kan namelijk de indruk wekken dat er ook pure kunst bestaat die alleen zichzelf dient en naast (of boven) een toegepaste vorm staat die wordt ingezet om een concreet probleem op te lossen.²³

Daadwerkelijke participatie van een groep mensen is volgens Prentki & Preston in de praktijk problematisch, zoals ook uit mijn casus blijkt. In het beste geval vervult kunst een rol in het actief betrekken van mensen bij de verrijking van hun kennis, houding en gedrag. Het is moeilijk om tot daadwerkelijke participatie te komen vanwege de vele agenda's, de conflicterende machtsverhoudingen en concurrerende ideologische interesses van betrokken partijen. Aan de ene kant hebben mensen zo hun eigen redenen om zich aangetrokken te voelen om mee te doen aan een bepaald project, maar tegelijkertijd bestaat er het gevaar dat zij worden gebruikt ten behoeve van de verborgen agenda's van opdrachtgevers.²⁴ Het kan bijvoorbeeld zijn dat er een bepaald aantal deelnemers nodig is om fondsenwerving veilig te stellen. Of een politieke partij wil met een grootschalig participatief kunstproject zijn imago oppoetsen. Voor een project dat oprechte participatie beoogt, is de sleutel tot succes dan ook dat kunstenaars zo sensitief, wederkerig en vakkundig mogelijk te werk gaan *met* de deelnemers.

Om de verschillen in werkwijzen binnen mijn casus nader te onderzoeken is het onderscheid dat Prentki en Preston maken tussen verschillende gradaties van participatie

²² Cohen-Cruz (2010): 198. Dit citaat is een vertaling.

²³ Prentki, Tim & Sheila Preston (ed.). (2009) *The Applied Theatre Reader*. London [etc.]: Routledge: 10.

²⁴ Prentki & Preston (2009): 127-128.

binnen community- artprojecten belangrijk. Bij projecten *voor* een gemeenschap komt het kunstwerk nog met weinig inbreng van de doelgroep tot stand. Bij projecten *met* een gemeenschap denkt de doelgroep mee met het creatieve proces. Een project *door* de gemeenschap ten slotte ontstaat door een initiatief van de gemeenschap, die daarbinnen ook een rol speelt. In de verschillende stadia van de totstandkoming van het werk verschilt de participatiegraad uiteraard.²⁵ De artistieke en methodologische keuzes bepalen immers of het werk *voor*, *over* of (samen) *met* de gemeenschap spreekt.

Naast het begrip participatie theoretiseren Prentki & Preston ook concepten als representatie en transformatie, die binnen de analyse van mijn casus een cruciale rol hebben. Representatie is een krachtig communicatie-instrument dat nooit neutraal is. Het middels kunst of anderszins vertegenwoordigen van kwetsbare - of door de dominante hegemonie gemarginaliseerde - groepen of individuen heeft daarom altijd ethische en politieke consequenties, benadrukken de auteurs.²⁶ Daarbij is het van belang om te beseffen dat de kunstenaar bij het stem-geven aan een bepaalde groep zelf altijd een zekere mate van macht bezit.²⁷ Het spreken vanuit deze autoritaire positie namens een machteloze, kwetsbare of onbeholpen ander, blijft ethisch gezien dubieus.²⁸ De daadwerkelijke politieke kracht van toegepaste kunst begint dan ook bij het ethische bewustzijn van de kunstenaar. Prentki & Preston wijzen dan ook op het belang dat alle partijen hun intenties zo transparant mogelijk aan elkaar presenteren - om het altijd op de loer liggende gevaar van manipulatie, misinterpretatie en simplificatie te vermijden. In het ideale geval komen de buitenstaanders niet om iets te onderwijzen, te geven of over te brengen, maar om samen met de lokale mensen iets over hun wereld te leren in de vorm van dialoog. Dit idee gaat er vanuit dat de onderdrukte groep zelf het best in staat is om hun situatie te wijzigen.²⁹ Met dit gegeven in mijn achterhoofd kan ik de intenties van de kunstenaars in mijn casus duiden.

Een laatste notie van Prentki & Preston, die voor mijn casus interessant kan zijn, gaat over het onderzoek doen naar community-artprojecten. Transformatie roept volgens hen ook de noodzaak tot het meten van veranderingen op. Het verschil tussen een oorspronkelijke

²⁵ Prentki & Preston (2009): 10.

²⁶ Prentki & Preston (2009): 65.

²⁷ Het voorbeeld van de documentairemaker verduidelijkt dit gevaar. Deze gebruikt in eerste instantie het medium om zijn eigen beeld van de wereld weer te geven. In een volgend, participatiever stadium laat hij/zij het subject voor de camera op de visie van de documentairemaker reageren en zo delen ze het auteurschap. In de meest participatieve toepassing ontstaat de film in coproductie, waarbij het gezichtspunt van mensen zichtbaar wordt die normaliter ongezien blijven. In sommige gevallen nemen zij zelf de camera ter hand (Prentki & Preston 2009: 66-67).

²⁸ bell hooks problematiseert dit verder in hoofdstuk 12 'Choosing the margin as a space of radical openness' (Prentki & Preston 2009: 80-85).

²⁹ Prentki & Preston (2009): 304.

visie en wat er in de praktijk van terecht is gekomen, kan worden vastgelegd. Maar veel projecten zijn maar van korte duur en dragen dus slechts beperkt bij aan een mogelijke verandering op lange termijn. Ligt er geen concreet meetbaar doel ten grondslag aan een project, maar gaat het bijvoorbeeld meer om het stimuleren van zelfvertrouwen bij een gemeenschap, dan wordt het al veel moeilijker om te bepalen of een transformatie op langere termijn geslaagd is.

1.3 Community art: dialogical & site-specific

Dialogical art

Waar Prentki & Preston de knelpunten van participatie, representatie en transformatie benadrukken, onderzoekt Grant Kester in *Conversation Pieces* (2004) verder de creatieve invulling van dialoog en uitwisseling binnen community art. De door hem genoemde case-studies, onttrekken zich aan de mainstreamkunstwereld door hun provocatieve aannames over de relaties tussen kunst en de grotere sociaal-politieke context.³⁰ Kester gebruikt de term 'dialogical' om het speciale karakter van community-artprojecten te beschrijven.³¹ De nadruk ligt niet langer op het herkennen van betekenis aan de hand van een fysiek object, maar ontstaat in een proces van dialoog en samenwerking. De (kunst)consument wordt – (kunst)deelnemer en heeft op deze manier invloed op het eindproduct. Kester wijst op de noodzaak van een verschuiving van de methodologie binnen de kunstkritiek en levert hier zelf met dit boek een bijdrage aan. Met conventionele maatstaven zijn 'dialogical projects' immers niet te meten. Daarom pleit Kester voor een multidimensionale benadering. Visuele ervaring blijft belangrijk, maar het voorafgaande of navolgende dialogische proces is even belangrijk.³²

Net als Prentki & Preston wijst Kester op de problematische kwestie van representatie, waarvan in mijn casus uitdrukkelijk sprake is.³³ De kunstenaar wil begrijpen, maar deelt niet dezelfde ervaringen als zijn of haar deelnemers. In dit soort ondernemingen is sprake van een complexe dynamiek van politieke en symbolische representatie; of de kunstenaar slaagt erin de stem van een gemeenschap te zijn of hij/zij gebruikt zijn autoritaire positie op het gevaar af dat de gemeenschap nooit helemaal aan het woord komt.³⁴ De

³⁰ Kester, Grant (2004) *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, California, [etc.]: University of California Press: 9.

³¹ Het concept van 'dialogical art' is afkomstig van de Russische literatuurcriticus Mikhail Bakhtin, waarnaar de auteur verwijst (Kester 2004: 10).

³² Kester (2004): 10-11.

³³ Kester verwijst in deze samenhang naar Pierre Bourdieu en zijn essay 'Delegation and Political Fetishism', waarin hij het proces van politieke representatie analyseert (Kester 2004: 147).

³⁴ Kester (2004): 148.

machtspositie van de kunstenaar bestaat in de toegang die hij/zij heeft tot kanalen als media, sponsors en fondsen en de ambachtelijke expertise die hij of zij op een kunstvakopleiding heeft ontwikkeld. Wederzijdse empathie, transparantie en vertrouwen tussen kunstenaar en de gemeenschap in kwestie is cruciaal om deze onvermijdelijke machtspositie niet verstorend te laten zijn. Alleen dan is het mogelijk om buiten eigen ervaringen om te denken en een medelevende, wederkerige relatie met anderen op te bouwen. Dit impliceert dat er ook een bewustzijn ontstaat van onderlinge sociale verschillen. Een dominante cultuur die ongelijkheid in stand houdt, kan zo mogelijkwijs worden doorbroken. Mits de kunstenaar de inbreng van de gemeenschap juist vertaalt, komt ook zijn eigen wereldbeeld in beweging. Idealiter worden zowel de kunstenaar als de deelnemer door de dialogische relatie verrijkt.

Het beeld van de kunstenaar als heroïsch figuur die het primitieve tot kunst verheft, is volgens Kester verouderd. In mijn casus echter hebben sommige kunstenaars dit idee nog niet helemaal afgelegd. 'Dialogical' esthetiek kenmerkt zich juist door openheid en luisteren en door te accepteren dat hij/zij afhankelijk is van de deelnemer. De kunstenaar baseert zich op lokale kennis die in collectieve interactie geworteld is, in plaats van op een universeel standaardoordeel. Spreken is net zo belangrijk als luisteren naar de inzichten van anderen. Daarom kan deze kunstenaar begrip ondersteunen, uitwisseling bevorderen en een proces van empathische identificatie op gang helpen. Op deze manier kunnen grenzen tussen jezelf en de ander worden opgeheven. Maar in 'dialogical projects' liggen altijd complexe relaties tussen empathie en ontkenning, dominantie en dialoog en tussen ego en de ander op de loer.³⁵

Voor mijn doeleinden is Kester ook relevant als hij ingaat op de ethische dilemma's van kunstenaars die ernaar streven om gemarginaliseerde groepen een stem te geven, omdat dit een belangrijk aspect van mijn casus is. Hij opent een andere invalshoek dan Prentki & Preston door op het problematische begrip 'gemeenschap' te wijzen. Wie een herdefinitie van dit begrip zoekt, stuit op problemen met begrenzingsen tussen individuen en collectieven.³⁶ Zo kan 'gemeenschap' zowel positief als negatief zijn. Aan de ene kant werken gedeelde ervaringen bindend en neutraliseren zij gevoelens van isolatie en angst jegens anderen. Aan de andere kant bestaat een gemeenschap bij gratie van verschillen met anderen. Kester roept ter illustratie een aantal prangende vragen op. Hoe kunnen we een collectieve identiteit vormen zonder de uitgesloten groep als zondebok aan te wijzen? Is het mogelijk om een dialoog op gang te brengen zonder delen van onze individuele identiteit op te offeren? Welke gevolgen heeft het voor de kunstenaar als hij/zij de veilige zelfexpressie inruilt voor engagement?³⁷ Deze vraagstukken helpen de politieke en ethische complexiteit

³⁵ Kester (2004): 110 en 118.

³⁶ Bijvoorbeeld naties, religies en etniciteiten (Kester 2004: 15).

³⁷ Kester (2004): 8.

van community-artprojecten te verklaren. Kwon stelt naast het begrip 'gemeenschap' ook de 'plek' ter discussie en maakt nog meer dan Kester de vertaalslag naar relationele kunst in de openbare ruimte.

Site-specific art

In haar boek *One Place After Another* (2004) verkent Miwon Kwon de relatie tussen het kunstwerk en zijn 'site' (plaats). Zij verzet zich tegen het ongefundeerde gebruik van de term 'site-specific'; mainstreamkunstinstituten gebruiken dit begrip om een nieuwe categorie kunstwerken, tentoonstellingen, publieke kunstprojecten, festivals en installaties aan te duiden. Volgens haar is dit een strategie van de heersende cultuur om sociaal bewuste, politiek gerelateerde kunst in te kapselen. Recente kunstontwikkelingen, die vaak 'site-', 'context-' of 'community-specific' genoemd worden, vergen een herdefiniëring van de relatie tussen kunst/kunstenaar en 'site'. Kwon doet dit vanuit een ruimtelijk-cultureel perspectief. 'Ideeën over kunst, architectuur en stedelijk design worden verbonden met theorieën over de stad, sociale en publieke ruimte en de ander.'³⁸

Het begrijpen van 'site' als veel meer dan alleen een geografische plek is een belangrijke conceptuele stap om de publieke rol van kunst en kunstenaar genuanceerd te kunnen beschouwen. De transformatie van 'site' van een vaste locatie naar een meer nomadisch model³⁹ heeft gevolgen voor kunstobject, kunstenaar en kunstinstituut. Modernistische vragen aangaande originaliteit, authenticiteit, uniciteit en auteurschap komen erdoor in een nieuw licht te staan. Dit geldt ook voor conventionele ideeën over maken, verkopen, exposeren, etc. De rol van de kunstenaar verschuift zo steeds meer van maker van een esthetisch object naar cultureel-artistiek dienstverlener. Deze stap is bijzonder interessant in het licht van mijn casus. Al eerder wezen auteurs in dit hoofdstuk op de veranderde rol van de kunstenaar, maar Kwon doet dit op een meer concrete manier.

De praktijk van de kunstenaar in 'site-specific art' (of community art) is door het toenemend belang van kunstinstituten ingrijpend veranderd. Meestal nodigt een dergelijk instituut de kunstenaar uit om een werk te maken binnen hun kader (qua beleid, smaak, financiën etc.). De kunstenaar maakt niet langer objecten in zijn atelier, maar werkt in opdracht. De opdrachtgever, bijvoorbeeld een museum of stad, bepaalt de randvoorwaarden voor het maken van het werk. De kunstenaar verleent dus vooral 'esthetische service'. Waar hij/zij vroeger bezig was met fysieke handelingen als rollen, snijden en splitsen, moet hij/zij nu onderhandelen, coördineren, onderzoek doen, organiseren en interviewen: zijn rol

³⁸ Kwon (2004): 2-3. Citaat van: Deutsche, Rosalyn. (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press. Dit citaat is een vertaling.

³⁹ Kwon gebruikt deze term om de bewegelijkheid van het model aan te geven. Verwante woorden zijn 'transporteerbaar' en 'plekloos' (Kwon 2004: 11, 29).

verschuift van maken naar faciliteren.⁴⁰

Net als Prentki & Preston en Kester wijst Kwon op de kwestie van empowerment,⁴¹ die ik later aan mijn casus zal koppelen. Veel inspanningen van community art richten zich tegen uitsluitende tendensen. Deze projecten proberen de sociale zichtbaarheid en politieke positie van gemarginaliseerde groepen te versterken door hen bijvoorbeeld te ondersteunen bij de totstandkoming van culturele representaties. Maar de participatie van echte mensen kan ook resulteren in verdere stigmatisering van reeds gemarginaliseerde groepen. Zij kunnen namelijk het object worden van de hedendaagse begeerte naar authentieke verhalen en identiteiten. In de lijn van dit sociaal exotisme kunnen kunstenaars (on)bedoeld meegezogen worden in wat Kwon 'kolonisatie van verschillen'⁴² noemt. De initiatiefnemers van zulke projecten koersen vaak op veronderstellingen over publieke toegankelijkheid, sociale relevantie en empowerment van deelnemers. Maar, zo toont Kwon aan, community art kan juist ook ongelijke machtsverhoudingen versterken, groepen aan de rand van de maatschappij vastzetten en ten slotte de scheiding tussen kunst en het dagelijks leven vergroten.

Niet zelden wordt de identiteit van een gemeenschap opgehangen aan een probleem dat gerelateerd is aan sociale kwesties, zoals geweld, seksisme, racisme, homofobie. Ook in mijn casus is er bewust gekozen voor een zogenoemde krachtwijk met een duidelijk omlind begrip van 'de bewoners'. Maar de term gemeenschap, die Kwon omschrijft als een onstabiel collectief lichaam zwevend tussen individu en maatschappij,⁴³ is een buigzaam, vaak ondoordacht gehanteerd begrip. Een kwestie waarop Kester eerder heeft gewezen. Het duikt op bij debatten over opleiding, gezondheidszorg en huisvesting. De elasticiteit van het begrip komt tot uitdrukking in de multifunctionele inzetbaarheid. Zo kan politiek beleid onder het mom van zelfredzame gemeenschap de uitkering van sociale voorzieningen legitimeren. Tegengesteld hieraan kan er ook juist naar het solidaire karakter van een gemeenschap worden verwezen.

Elk type gemeenschap vraagt van de kunstenaar een andere rol en daardoor ontstaat telkens weer een andere vorm van samenwerking. Het is niet gezegd dat een samenwerking met een lokale kunstenaar succesvoller of betekenisvoller is dan met een kunstenaar die van buiten komt, ook al heeft eerstgenoemde het voordeel van de thuiswedstrijd. Het draagvlak en de verankering van het project is van meer factoren afhankelijk. Vaak kan juist het perspectief van een buitenstaander een waardevolle, want frisse bijdrage aan een

⁴⁰ De esthetica van administratie is verschoven naar de administratie van esthetica (Kwon 2002: 51).

⁴¹ De term 'empowerment' gebruikt de auteur wanneer een groep in staat gesteld wordt om binnen de maatschappij een plek te veroveren. Ik blijf deze Engelse term gebruiken omdat het niet met één werkbare term vertaald kan worden.

⁴² Kwon (2004): 139

⁴³ Kwon (2004): 112.

gemeenschappelijk probleem leveren, omdat hij of zij geen partij is.⁴⁴ Natuurlijk speelt de relatie met een groep mensen, een specifieke wijk of stad een cruciale rol bij de logistieke en creatieve samenwerkingsmogelijkheden. Maar elk afzonderlijk geval heeft te maken met de steeds wisselende balans in de driehoek tussen kunstenaar, geldschieter (of opdrachtgever) en gekozen gemeenschap.

Alhoewel binnen mijn casus de meeste kunstenaars niet uit de wijk komen, is de rol die zij in deze driehoek vervullen steeds verschillend. Kwon merkt op dat als de kunstenaar van buiten de stad komt, de sponsor fungeert als bemiddelaar en bron van informatie en leiding. Vaak blijft deze rol intact, zelfs als er een goede verstandhouding tussen kunstenaar en gemeenschap is ontstaan. Een lokale kunstenaar daarentegen zal eerder zelf de rol van bemiddelaar tussen sponsor en gemeenschap willen overnemen. Deze kunstenaar wordt in zo een geval eerder met de gemeenschap geïdentificeerd, terwijl de kunstenaar van buitenaf eerder aan de sponsor wordt gelinkt. De lokale kunstenaar vervult de rol van spreekbuis voor de gemeenschap of is vertaler tussen kunstwereld en gemeenschap. Op deze manier ontstaat er een duale identiteit: hier kunstenaar, daar bewoner en spreekbuis namens hen. Een dergelijke gespletenheid kan een gevoel van isolatie en vervreemding oproepen.⁴⁵ Dit kan voor de kunstenaar zelf een loyaliteitsprobleem opleveren. Staat hij aan de kant van de sponsor of de gemeenschap? Een vraag die in de praktijk, en specifiek in mijn casus, verschillend wordt beantwoord.

1.4 Van theorie naar praktijk

Nadat ik mij in het voorafgaande op de theoretische invalshoeken van een aantal auteurs heb gefocust, wil ik nu meer ingaan op de praktijk van community-artprojecten. Dit moet een geleidelijke overgang naar mijn casus bieden. In *Culturele Interventies in krachtwijken* (2011) laten de auteurs Trienekens, Dorresteyn & Postma (en anderen) zien op welke manier culturele interventies in stedelijke vernieuwingsprocessen geïntegreerd kunnen worden. Hun onderzoek is praktijkgericht, omdat het zich baseert op drie culturele interventies in Amsterdamse zogenoemde krachtwijken. Zij proberen de verbindende meerwaarde van culturele interventies aan te tonen die het contact en de ontmoeting tussen verschillende groepen op gang kunnen brengen. Dit is de beleidsmatige dimensie van het boek. Om bewoners daadwerkelijke inspraak te geven, is er een nieuwe, multidisciplinaire werkwijze nodig, benadrukken de auteurs. Initiatiefnemers van culturele interventies pleiten dan ook voor meer flexibiliteit in de planvorming door interactie met de wijken en diens gebruikers. Op

⁴⁴ Kwon (2004): 135.

⁴⁵ Kwon (2004): 136-137.

deze manier kan de leefbaarheid van de stad vergroot worden.⁴⁶ Deze visie is een reactie op de heersende van-bovenafbenadering en kan in de toekomst een mentaliteitsverandering teweegbrengen. Drie Nederlandse ontwikkelingen zijn hierbij van belang: de sociologisering van het cultuurbeleid, de opkomst van community art en de lancering van de Wijkaanpak,⁴⁷ waarin begrippen als ‘cultuur’, ‘wijk’ en ‘participatie’ met elkaar verbonden worden en de gemeenschap steeds meer inspraak krijgt in de besluitvorming.

Daarbij is de kwestie van empowerment essentieel voor mijn casus. Bij community art, of wijkgerichte kunstprojecten,⁴⁸ ligt de nadruk op de kracht van een buurt. Vaak gaat het dan om zogenoemde aandachtswijken, waar het verbeteren van de leefbaarheid essentieel is. Community-artprojecten kunnen positief bijdragen aan ‘sociale cohesie, buurtbinding, publieke familiariteit en zachte burgerschapsvaardigheden’ alsmede thematieken zoals ‘empowerment of economische reactivering’.⁴⁹ Op deze manier richten zij zich zowel op het individuele niveau als op het metaniveau van een wijk of stad. De projecten stimuleren persoonlijke empowerment, door bijvoorbeeld werkgelegenheid te verschaffen of deelnemers te voorzien van praktische vaardigheden. Daarnaast leveren zij een bijdrage aan gemeenschappelijke empowerment door het ontwikkelen van sociale vaardigheden en het opbouwen van een netwerk; vaardigheden die vervolgens in de maatschappij worden ingezet om gemeenschappelijke doelen te verwezenlijken. Alhoewel kunstenaars van community-artprojecten samenwerken met lokale instanties en corporaties vertegenwoordigen zij deze niet. Zo onttrekken zij zich niet alleen aan bestaande machtsstructuren in de wijk, maar kunnen zij deze juist bevragen.

Binnen mijn casus zijn de doelen en belangen van de sponsor van groot belang. Woningcorporaties spelen binnen stedelijke vernieuwing een steeds belangrijker rol, niet alleen door vastgoedbeheer, maar ook door hun wettelijke taakuitbreiding. Uit het onderzoek van de auteurs onder woningbouwcorporaties in Amsterdam blijkt dat er voor het grootste gedeelte wordt geïnvesteerd in kunst in de openbare ruimte, bijvoorbeeld de verfraaiing van een gebouw, met weinig tot geen inspraak van bewoners.⁵⁰ Dat er getalsmatig weinig community-artprojecten in de cijfers terugkomen, is ook terug te voeren op slechte documentatie. Het merendeel van de kunstprojecten wordt binnen krachtwijken ingezet. De verschillende doelstellingen van deze projecten zijn door hun diffuse formulering vaak niet

⁴⁶ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 14.

⁴⁷ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 15.

⁴⁸ ‘Professionele kunstenaars gaan een vaak langdurige relatie aan met een buurt en de bewoners om gezamenlijk – in een proces van relatieve wederkerigheid en gelijkwaardigheid – te komen tot een artistiek resultaat’ (Trienekens, Dorresteyn & Postma 2011: 17).

⁴⁹ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 20.

⁵⁰ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 47-48.

meetbaar. De hoofdthema's hiervan zijn verfraaiing van de openbare ruimte en het faciliteren van ontmoetingen tussen buurtbewoners. Verder hebben veel doelstellingen te maken met het thuisgevoel, zoals het stimuleren van de identificatie met de buurt of verbetering van het buurtimago. Hierdoor zou de wijk beter verzorgd worden door de bewoners. Daarnaast richten veel projecten zich direct op de leefbaarheid, maar ook indirect door de verloedering van een wijk tegen te willen gaan of de veiligheid te willen vergroten. Deze doelstellingen staan meestal los van de fysieke ontwikkelingen in een buurt.⁵¹ De doelen en beoogde effecten, door de corporatie geformuleerd, leggen de verantwoordelijkheid neer bij de bewoners. Het functioneren van de eigen organisatie blijft meestal buiten beeld. Ook wordt community art helaas maar al te vaak ingezet als een extraatje in tijden van grote veranderingen, maar is zelden een integraal onderdeel van stadsvernieuwing.

De Amsterdamse corporaties baseren hun kunstvisie vaak op een onderbuikgevoel en niet op onderzoek naar effecten en inzet van dergelijke projecten.⁵² Het beleid ten opzichte van kunst staat niet vast en meestal is er geen apart budget voor, maar wordt er per gebied naar bestedingsmogelijkheden gekeken. Toch is er in de laatste jaren bij corporaties een toenemende belangstelling waarneembaar voor kunst in de openbare ruimte en participatieve kunstprojecten. Per corporatie verschilt de rol die voor bewoners is weggelegd, de mate van interactie en inspraak. Voor de één staat kwaliteit centraal, voor de ander een maatschappelijk doel.⁵³

Belangrijk voor mijn casus zijn ook de knelpunten⁵⁴ die voortkomen uit de ervaring van de Amsterdamse corporaties aangaande kunstprojecten. Het is vaak moeilijk om bewoners te betrekken, zeker als het niet alleen gaat om een inspraakprocedure als dekmantel voor participatie. Het kan problematisch zijn om uiteenlopende doelgroepen aan te trekken en een 'blanke' sfeer te doorbreken. Vaak kunnen bewoners zich daarnaast niet identificeren met een kunstwerk doordat kunstenaar, corporatie en bewoners afwijkende smaken en verwachtingen hebben. Binnen de corporatie is het al even moeilijk om de directie te overtuigen van een project zonder effectmeting, naast de gebruikelijke bureaucratische obstakels. De relatie tussen kunstenaar en corporatie is evenzeer ingewikkeld. Door onduidelijke afspraken kan het gebeuren dat kunstenaars vanuit hun atelier werken en met een onverwacht eindproduct komen. Of dat zij blijven praten met de buurt zonder dat dit verwerkt wordt in een kunstwerk. In een optimaal proces moet dan ook eerst de onvrede van bewoners in kaart worden gebracht, alvorens een creatief participatieproject zinvol kan zijn, aldus de auteurs.

⁵¹ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 50-51.

⁵² Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 51.

⁵³ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 52.

⁵⁴ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 53-56.

Dat bewoners overvraagd kunnen worden, is een duidelijk probleem binnen mijn casus. Aan de vrijblijvende inzet en ongerichtheid van vele projecten kleven volgens de auteurs niet te onderschatten risico's. Zo kunnen sommige wijken overspoeld worden door culturele projecten.⁵⁵ Bewoners zijn daarnaast makkelijker te binden als hun daadwerkelijke inspraak in veranderingen binnen hun woonomgeving wordt geboden. Onder woningbouwcorporaties heerst vooral een kennisbehoefte naar de kunstwereld, de rol van partijen in het proces en de legitimering voor het investeren in kunst in de vorm van bewijsmateriaal.⁵⁶

De participatiegraad is een veelvoorkomend probleem, zo ook binnen mijn casus. Participatie is nog vaak verdeeld in 'raadgever en deelnemer/ontvanger'. 'De uitdaging is om manieren te vinden waardoor bewoners ook regisseur worden en een rol krijgen in strategiebepaling of vormgeving van de interventies'.⁵⁷

1.5 Tussentijdse evaluatie

Wat betekenen al deze bovenstaande inzichten nu voor mijn eigen onderzoek? Bourriaud schetst de ontwikkelingen die tot 'relationele' kunst hebben geleid. Deze opvatting sluit namelijk aan bij een aantal cultuurhistorische noties. Intermenselijke relaties zijn de sleutel tot het begrijpen en duiden van relationele kunst. Maar vooral helpt Bourriaud mij als fundament en raamwerk waarbinnen ik andere auteurs in mijn eigen gedachtegang kan plaatsen. Hoewel de boeken van Cohen-Cruz en Prentki & Preston vooral theater als referentiekader hanteren, is hun uitleg op alle denkbare community-artprojecten toepasbaar. Cohen-Cruz gebruikt de term 'engaging' om het werken met sociale vraagstukken binnen community art aan te duiden. Zij biedt een handvat voor hoe we actoren in het krachtenveld van community art kunnen begrijpen en hoe kunstenaar, partners en gemeenschap zich tot elkaar zoal kunnen verhouden. Deze complexe verhoudingen zijn ook mijn vertrekpunt.

Cohen-Cruz geeft mij een eerste idee van community art in een grotere context, waarbij kunst als middel functioneert. Ook wijst zij op het vaak voorkomende vooroordeel dat community art geen artistiek hoogwaardige kunst zou zijn. Zij probeert hier een tegenwicht te bieden. Prentki & Preston introduceren de term 'applied' om het interactieve karakter van community art aan te duiden: zij problematiseren de grens tussen deelnemer en publiek. Zij verdiepen daarbij kernbegrippen als representatie, participatie en transformatie, die stuk voor stuk lastige vragen oproepen. Wanneer is een deelnemer representatief? Wanneer is een

⁵⁵ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 57.

⁵⁶ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 59.

⁵⁷ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 152.

kunstenaar bezig anderen dubieus te representeren? Wanneer is er sprake van participatie en in welke gradatie? Wie transformeert wie? De auteurs wijzen bij al deze zaken op gevaren als verborgen agenda's, misinterpretatie en simplificatie.

In de derde paragraaf verschuift mijn aandacht van de algemene processen binnen community art richting kunst in de openbare ruimte en hoe kunst met zijn omgeving communiceert. Zo geeft Kester de voorkeur aan de term 'dialogical' en hanteert hij een voor mij relevanter referentiekader van kunstprojecten. Kester onderzoekt ook de relatie van kunst en zijn sociaal-politieke context nauwkeuriger dan de andere auteurs. Hij onderstreept de daarmee verbonden ethische dilemma's van de kunstenaar. Tevens problematiseert hij de representatie van een gemeenschap, die nooit volledig homogeen is. Empathie biedt in zijn visie nieuwe kansen voor de relatie tussen kunstenaar en gemeenschap.

Miwon Kwon levert de meest bruikbare inzichten voor mijn latere betoog. Zij onderzoekt de relatie van het kunstwerk tot de plek en noemt dit 'site-specific'. Het concept van de plek, vanaf nu 'site', overstijgt het geografische denken en vertaalt zich uiteindelijk naar gemeenschap, die zij omschrijft als een los netwerk van sociale relaties. De rol van de kunstenaar heeft zij de afgelopen dertig jaar zien veranderen van maker naar dienstverlener. Dit kan ontaarden wanneer de kunstenaar voor de doeleinden van beleidsmakers wordt ingezet, een notie die ik in de onderstaande casus verder zal uitdiepen. Kwon gebruikt hier de driehoek van kunstenaar, sponsor en gemeenschap om de potentieel hachelijke positie van de kunstenaar te verduidelijken. Dit is een handig analyse-instrument voor mijn eigen onderzoek.

Binnen de projecten die zij bespreekt, koppelt Kwon veronderstellingen over empowerment en sociale relevantie aan hun sociaal-politieke context en laat zien dat een community-artproject ook het sociale isolement van een reeds gemarginaliseerde groep kan versterken en dat cultuurparticipatie niet per se tot actiever burgerschap hoeft te leiden. Evenals andere auteurs beschouwt zij een gemeenschap als een buigzaam politiek begrip, dat wel degelijk ruimte voor misbruik biedt. Deze kanttekening is bijzonder interessant in het kader van mijn scriptie waarin ik mij met doelen en effecten van community art bezighoud. Waar Kester een begin maakt om de impact van community art op een breder cultureel en politiek level te benadrukken, gaat Kwon een stap verder door een nieuw concept van gemeenschap te introduceren.

Ten slotte zorgen Trienekens, Dorresteyn & Postma voor de overgang van theorie naar praktijk, omdat ik in het volgende hoofdstuk mijn casus bespreek. Zij schetsen de beleidsmatige processen die tot community art projecten in Nederland hebben geleid en focussen zich op de zogenoemde krachtwijken. Juist in deze wijken krijgt de thematiek van empowerment een extra lading. Voor mij is daarnaast de positie van woningbouwcorporaties een belangrijke factor en hoe zij kunst als middel inzetten, omdat in mijn casus de corporatie

maar beperkt aan het woord is. Belangrijk zijn ook de inzichten van de auteurs over participatie belangrijk. Om herhaling te voorkomen, heb ik ervoor gekozen om sommige van hun noties in mijn lopend betoog te verwerken.

Hoofdstuk II Focus

2.1 Inleiding casus

De organisatie Vrede van Utrecht organiseerde in opdracht van woningcorporatie Mitros van november 2010 tot en met mei 2011 het project 'Entree!'⁵⁸ in de wijk Overvecht in Utrecht. In dit project stonden 23 portieken van 4-hoogwoningen in de Gagel en de Vechtzoom centraal. Samen met de bewoners transformeerden vijf kunstenaars de portieken, waarbij het de bedoeling was dat de bewoners de kunstenaars inspireerden tot het maken van een ontwerp voor hun portiek.⁵⁹

Binnen 'Entree!' werkten veel partijen samen. Vrede van Utrecht was verantwoordelijk voor de productie van de randprogrammering en de oplevering van de portieken, evenals de coördinatie en monitoring van de bewonersparticipatie. Voor de selectie en begeleiding van de kunstenaars had Vrede van Utrecht een extern artistiek leider ingeschakeld. Voor de productie van het overkoepelende eindfeest nam Mitros zelf een externe eventmanager in de arm.

Vrede van Utrecht maakte binnen het project gebruik van partners waar het eerder mee had samengewerkt. Zo ondersteunde de welzijnsorganisatie Cumulus Welzijn bij de bewonersactivering en hielp zij bij de organisatie van een gedeelte van de randprogrammering. Het UCK (Utrechts Centrum voor de Kunsten) en het Doe Mee Centrum Overvecht waren mede betrokken bij de invulling van de randprogrammering. Onafhankelijk hiervan was Bewonersgroep de Vechtzoom betrokken bij de activering van de buurt.

Mitros is een grote woningcorporatie in Utrecht met 400 medewerkers en een bestand van 30.000 woningen.⁶⁰ Kernwoorden die Mitros in haar externe communicatie gebruikt zijn

⁵⁸ De naam van het project wordt eigenlijk cursief aangeduid, maar voor het schrijfgemak laat ik dit detail achterwege.

⁵⁹ Kho, Mira & Saar van der Spek. (2010) *Entree! Offerte voor een culturele invulling van 23 portieken in de Vechtzoom en de Gagel*. Utrecht: Vrede van Utrecht: 0. Ik duid dit document in de lopende tekst voor de duidelijkheid aan met 'projectplan Entree!'. De paginanummering begint in dit document bij 0.

⁶⁰ Mitros. (2008) *Waardevol Wonen. Ondernemingsstrategie 2008-2012*.

<http://www.mitros.nl/Over%20Mitros/Folders/Mitros-OndrnmngsstrtgWaardevolWonen-08-13.pdf> (10 oktober 2011): 23.

'betrokken' en 'betrouwbaar'. Samen met andere maatschappelijke partners wil de corporatie stabiele wijken met een prettig woon- en leefklimaat creëren. Mitros onderscheidt prachtwijken, overgangswijken en aandachtswijken. Overvecht behoort in hun indeling tot de laatste categorie. Aandachtswijken zijn volgens deze definitie 'wijken met een zwakke sociaal-economische positie (veel werkloosheid en veel lage inkomens), een groot aantal goedkope en deels gedateerde huurwoningen en een verloederde woonomgeving.'⁶¹ Voor een deel zijn dit de zogenoemde Vogelaarwijken met een voor alle partners urgente problematiek.⁶² Door middel van gerichte aandacht en herstructurering (wijkstrategie) probeert Mitros in deze wijken het 'principe van sociale stijging' toe te passen en zo van aandachtswijken prachtwijken te maken.

Vrede van Utrecht is een organisatie zonder winstoogmerk. De stichting wil de internationale reputatie van Utrecht als stad en regio van kennis en cultuur versterken met een aansprekend cultureel programma met het oog op 2013⁶³ en 2018⁶⁴. De werkwijze moet een duurzaam effect hebben en de lokale en regionale culturele infrastructuur versterken. De rol die Vrede van Utrecht voor zichzelf hierbij ziet, is het 'stimuleren, faciliteren en initiëren op speciale momenten'.⁶⁵ Het wijkprogramma, voorheen Kunst in mijn Buurt, is het programma van Vrede van Utrecht bestemd voor de wijken van de stad.⁶⁶ Het wil bewoners competentier maken door middel van kunst en cultuur en gelooft dat kunst een belangrijke bijdrage kan leveren aan de samenleving.⁶⁷ Op deze wijze stimuleert het programma persoonlijke empowerment en draagt het tegelijkertijd bij aan gemeenschappelijke empowerment; aangeleerde sociale vaardigheden en toenemende contacten helpen uiteindelijk om gemeenschappelijke doelen te bereiken.⁶⁸

Overvecht is een grote naoorlogse wijk met veel hoogbouw aan de noordkant van Utrecht. Het aandeel werkzoekenden en huishoudens met bijstand liggen hier duidelijk boven het stedelijk gemiddelde. Hetzelfde geldt voor het aantal geweldsincidenten. De bewoners van Overvecht zijn relatief slecht te spreken over hun eigen buurt en de sociale

⁶¹ Mitros (2008): 13-14.

⁶² Toenmalig minister van Wonen, Wijken en Integratie Ella Vogelaar benoemde in 2007 veertig Nederlandse krachtwijken, die extra investeringen kregen (Trienekens, Dorresteyn & Postma 2011: 18). Sindsdien worden de termen 'krachtwijk', 'aandachtswijk' en 'Vogelaarwijk' vaak door elkaar gebruikt.

⁶³ In 2013 is de sluiting van de Vrede van Utrecht 300 jaar geleden.

⁶⁴ In 2018 vindt de verkiezing van de culturele hoofdstad van Europa plaats.

⁶⁵ Vrede van Utrecht 2013. (2011) 'Missie Vrede van Utrecht'.

<http://www.vredevanutrecht2013.nl/Home/Organisatie/missie.aspx> (23 november 2011).

⁶⁶ 'Entree!' is het enige project dat het wijkprogramma in die tijd zelf produceerde.

⁶⁷ Vrede van Utrecht 2013. (2011) 'Wijkprogramma'.

<http://www.vredevanutrecht2013.nl/Home/Programma/Lopende-projecten/wijkprogramma.aspx> (23 november 2011).

⁶⁸ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 34.

cohesie hierbinnen.⁶⁹ De bevolkingssamenstelling is ongeveer 50-50 autochtonen en 'nieuwe Nederlanders' met een voornamelijk Turkse of Marokkaanse achtergrond. Er wonen voornamelijk gezinnen en ouderen.⁷⁰ De doelgroep van 'Entree!' waren bewoners van een aantal flatportieken in de Gagel en Vechtzoom in Overvecht, rond 230 huishoudens.

Onder leiding van een artistiek coördinator⁷¹ en met inspraak van bewoners werden in de voorbereidende fase van 'Entree!' vijf kunstenaars geselecteerd. Elsbeth Struijk van Bergen is fotografe en portretteerde bewoners. Deze portretten kwamen in de portieken te hangen. Stortplaats van Dromen⁷² is een trio dat kunst van tweedehandsspullen maakt. Zij creëerden daaruit een installatie met praktisch nut. André Pielage werkte vanuit het thema 'natuur'. Hij vergrotte de nerven van een populierblad uit en gaf deze vorm. BALTA (Annemarie Durand) werkte met het onderwerp 'weer'. In haar ontwerp had ieder portiek een ander seizoen als onderwerp, vormgegeven met kleurcontrasten en poëzie. Valerie van Leersum,⁷³ ten slotte werkte met de routes die bewoners dagelijks aflegden. Deze verwerkte zij in een landkaart samen met persoonlijke uitspraken van de bewoners over hun leven.

Iedere kunstenaar hield zich bezig met één of twee flatgebouwen en maximaal zeven portieken. Door één kunstenaar te laten werken aan verschillende bij elkaar gelegen portieken zouden er hopelijk contacten tussen gebruikers van de portieken onderling ontstaan. Het eindbeeld wilde dan ook eenheid in verscheidenheid tonen. De stijl van een kunstenaar moest ook dóórlopen in verschillende portieken, maar door de invloed van de bewoners zou het ontwerp in elk portiek toch weer verschillend zijn. De realisatie van het ontwerp kon al dan niet in samenwerking met de bewoners plaatsvinden. Ter afsluiting van het project vond in mei 2011 een eindfeest plaats waarbij de portieken onthuld werden en bezichtigd konden worden door mensen uit de wijk en daarbuiten.

In het projectplan van 'Entree!' staat omschreven hoe kunst en participatie in het project gecombineerd worden:

'We willen zoveel mogelijk bewoners op een positieve manier bij samen wonen en de beleving van hun woonomgeving betrekken. Daarnaast willen we de bewoners een rol geven in de ontwerpfase en het uitvoeringsproces van de entree van hun eigen woning. Hierdoor krijgen

⁶⁹ Gemeente Utrecht, afdeling bestuursinformatie. (2011) *WijkWijzer 2011. De tien Utrechtse wijken in cijfers*. <http://www.utrecht.nl/images/BCD/Bestuursinformatie/publicaties/2010/WijkWijzer2010.pdf> (10 oktober 2011): 8.

⁷⁰ Gemeente Utrecht, afdeling bestuursinformatie. (2011) *Utrecht Monitor 2011*. <http://www.utrecht.nl/images/BCD/Bestuursinformatie/publicaties/2011/UMonitor2011.pdf> (23 november 2011): 22.

⁷¹ Iris Dik (<http://www.irisdik.nl/>).

⁷² Stortplaats van Dromen bestaat uit Rikkert Paauw, Loes Glandorf en Jet van Zwieten.

⁷³ Zij werkte samen met haar stagiaire Sanna Martha aan het project, die ik hier ook even genoemd wil hebben.

de bewoners een volwaardige en actieve rol in het proces als gesprekspartner en medewerker. Het gevoel dat ze zelf en met elkaar kunnen meebeslissen over de vormgeving van hun woonomgeving geeft bewoners kracht. Het geeft hen het gevoel dat ze er toe doen, dat ze invloed hebben en door onze manier van werken hebben ze dat ook echt. Ze staan aan de wieg van de plannen voor hun eigen portiek. Tegelijkertijd komen ze in aanraking met een culturele en creatieve manier van denken. Dat maakt bewoners competent en creatiever.⁷⁴

De gekozen aanpak komt voort uit de vier geformuleerde hoofddoelen van 'Entree!'. Zo wil het plan bewoners betrekken bij de inrichting van hun directe leefomgeving en vervolgens bewoners met elkaar in contact brengen om gezamenlijke verantwoordelijkheid te creëren. Het derde doel is het versterken van culturele competenties en creatieve vaardigheden van bewoners. Ten slotte moeten de woningen en de directe woonomgeving een kwalitatieve impuls krijgen.⁷⁵

Als resultaat verschaft het project Mitros en Overvecht positieve publiciteit en verbetert toekomstige samenwerking tussen woningcorporatie en bewoners, onder andere bij renovatie en vernieuwingstrajecten.⁷⁶

2.2 Onderzoeksmateriaal

Eigen inbreng

Voordat ik mijn onderzoeksmateriaal ga inventariseren, wil ik kort mijn eigen bijdrage aan het onderzoek uitleggen. Vanaf het begin van mijn stage bij Vrede van Utrecht was ik geïnteresseerd in het meten van doelen en effecten van community-artprojecten. Om meer zicht op de meetinstrumenten te krijgen, bestond mijn onderzoekstaak uit meerdere opdrachten. De meeste tijd zat ik in de monitoring van de bijeenkomsten tussen kunstenaars en bewoners, waarvan ik verslag deed. Op twee momenten zochten mijn begeleider en ik direct contact met bewoners. De eerste keer deelden wij op ongeveer twee derde van het project een vragenlijst op bewonersavonden uit. De tweede keer vergaarden wij na afloop van 'Entree!', door middel van deur-tot-deurgesprekken met bewoners, materiaal voor een 1-meting. Aan het eind van het project interviewden wij alle kunstenaars aan de hand van een door mijn begeleider gemaakte doelenradar. Daarnaast hielden wij na afloop van het project een evaluatiegesprek met de projectleider van 'Entree!'.

Door verschuivende deadlines en de beperking van mijn stageperiode heb ik alleen

⁷⁴ Kho & Van der Spek (2010): 1-2.

⁷⁵ Kho & Van der Spek (2010): 0.

⁷⁶ Kho & Van der Spek (2010): 0. Dit resultaat is mede ingegeven door de wettelijke taakuitbreiding, die woningbouwcorporaties sinds de jaren negentig ook verantwoordelijk stelt voor het betrekken van bewoners bij hun beleid (Trienekens, Dorresteijn & Postma 2011: 46-47).

het onderdeel tussentijdse monitoring van het eindrapport geschreven. Dit onderdeel was gebaseerd op de gespreksverslagen. Hier probeerde ik het proces van de kunstenaars zo objectief mogelijk weer te geven en te analyseren aan welke doelen de kunstenaars per activiteit hebben gewerkt. Aan andere onderdelen van het eindrapport heb ik vooral bijgedragen door het verzamelen van gegevens.

Onderzoeksopzet

Op het moment dat ik deze scriptie schrijf, is alleen de eerste versie van het onderzoeksrapport 'Entree!' beschikbaar, daterend van 12 juli 2011.⁷⁷ Het onderzoek werd uitgevoerd in opdracht van het wijkprogramma van Vrede van Utrecht door Siera Wiersma, zelf medewerker van deze afdeling. Het rapport geeft inzicht in het werkproces van het project aan de hand van de vier hoofddoelen van 'Entree!'. Daarnaast gaat het rapport in op vragen rondom bewonersparticipatie en wil het komende projecten hierover adviseren.

Wiersma wijst er nadrukkelijk op dat er geen antwoord gegeven kan worden op de vraag naar het effect van 'Entree!' op de sociale cohesie van de gehele wijk. Het is hooguit mogelijk om een eventuele invloed van het werkproces aan toegenomen sociale cohesie te koppelen, maar dit blijft noodzakelijkwijs beperkt tot de betrokken portieken. Zij zijn het enige meetpunt. Door verschillende onderzoeksmethodes in te zetten, probeert Wiersma een zo compleet mogelijk beeld van verschillende factoren te geven die in het project een rol hebben gespeeld. Zij wijst op de beperkingen van dit soort praktijkonderzoek, dat zich nooit in een steriel onderzoekslaboratorium afspeelt. Er is zowel kwalitatief als kwantitatief onderzoek verricht. Kwalitatieve gegevens kwamen door observaties, interviews en met behulp van de doelenradar tot stand. De eindmeting (1-meting) genereerde kwantitatieve gegevens.⁷⁸ De onderzoeksgegevens in deze paragraaf koppel ik aan de evaluatie van de projectleider, om het cijfermateriaal meer diepte te geven.⁷⁹

Totale participatie

In totaal zijn er 80 huishoudens met 'Entree!' bereikt. Dit is 29% van het totaal aantal huishoudens.⁸⁰ In werkelijkheid ligt dit percentage volgens Wiersma iets hoger, omdat bijvoorbeeld meerdere gezinsleden van hetzelfde huishouden hebben meegedaan, de gegevens van sommige deelnemers niet zijn verwerkt en een deel van het totaal aantal woningen leegstaat. Er zijn alleen huishoudens opgenomen als zij minimaal bij 1 bijeenkomst aanwezig zijn geweest, ook al was dat alleen de eerste bijeenkomst of de veegactie. Niet

⁷⁷ Wiersma, Siera. (2011) *Onderzoeksrapport Entree!* Utrecht: Vrede van Utrecht.

⁷⁸ Wiersma (2011): 2 en 5.

⁷⁹ De informatie is afkomstig uit het hoofdstuk 'Eindevaluatie Femke Broeren' (Wiersma 2011: 66-69).

⁸⁰ Zie voor de kritiek op deze getallen de paragraaf 'Kritische distantie' aan het eind van dit hoofdstuk.

iedere kunstenaar had hetzelfde aantal portieken en dus huishoudens onder zijn/haar hoede. Om op een later moment de participatiegraad per kunstenaar te duiden, is het van belang ook het aantal portieken in het achterhoofd te houden. Elsbeth Struijk van Bergen heeft 9 van de 26 huishoudens in haar 3 portieken bereikt, Stortplaats van Dromen 25 van de 43 huishoudens in hun 5 portieken, André Pielage heeft 16 van de 49 huishoudens in zijn 7 portieken bereikt, BALTA 11 van de 26 huishoudens in haar 4 portieken, en Valerie van Leersum ten slotte is bedeed met 19 van de 32 huishoudens in haar 4 portieken.⁸¹

Realistisch bekeken kon je volgens projectleider Femke Broeren maar de helft van de portieken bereiken, waarvoor verschillende redenen te noemen zijn. Ziekte en ouderdom, maar ook de keuze om het project en de communicatie eentalig te houden. Maar anders had er altijd een tolk aanwezig moeten zijn en dit was in verband met de verschillende aanpak van vijf kunstenaars onrealistisch. Om bewoners met een andere culturele achtergrond over de streep te trekken, was er meer tijd nodig geweest. Maar in zekere zin moet volgens Femke natuurlijk iedereen over een drempel stappen.⁸²

Een andere drempel, waarop de projectleider wijst, is dat Mitros nog niet goed genoeg beseft dat hun slechte imago de communicatie met bewoners tegenwerkt. De corporatie staat bekend om het niet nakomen van haar beloftes en deze reputatie bleek een sta-in-de-weg bij het opbouwen van een vertrouwensband tussen de kunstenaars en de bewoners. Volgens Femke had het slagen van het project geen topprioriteit bij de woningcorporatie. Het doel van de corporatie om zich te profileren, had dan ook ondergeschikt moeten zijn aan de doelen van 'Entree!', bepleit de projectleider.⁸³

Buiten deze redenen om vindt zij het moeilijk om de gebrekkige deelname te verklaren. Volgens haar gaat het om kwaliteit, niet om kwantiteit, maar blijft het frustrerend als er weinig mensen komen, vooral als zij zonder verklaring afhaken. Zo zijn er bij BALTA gezinnen geweest die op den duur niet meer kwamen en onbereikbaar bleven. Vooral de Manilladreef⁸⁴ was moeilijk doordat veel deuren gesloten bleven. Volgens de projectleider kon André Pielage hiermee goed uit de voeten, omdat hij autonoom werkte dan de andere kunstenaars. Het is maar de vraag of Stortplaats van Dromen de sfeer van deze straat had kunnen veranderen, aldus Femke. De deelnemers van de sieradenworkshop kwamen wel uit de Manilladreef. Er zou vooral meer tijd nodig zijn geweest om de activiteiten te spreiden en meer vertrouwen bij bewoners te kweken. Uiteindelijk zijn volgens haar vooral mensen

⁸¹ De informatie van deze alinea is afkomstig uit het hoofdstuk 'Overzicht totale participatie' (Wiersma 2011: 47-49).

⁸² De informatie over de eentaligheid van het project is afkomstig uit een aanvulling op de evaluatie per mail door Femke Broeren.

⁸³ Wiersma (2011): 69.

⁸⁴ Bij het ophangen van posters in deze straat moest ik mij bij een bewoner legitimeren.

bereikt die toch al iets met kunst hadden.⁸⁵

1-meting

In de week na het eindfeest van 'Entree!' zijn de bewoners van de opgeknapte portieken ondervraagd door middel van een korte vragenlijst, die bij hen aan de deur is afgenomen. Er werd op verschillende dagen en dagdelen aangebeld. Uiteindelijk hebben 108 huishoudens gereageerd; in elk portiek kwam er van minimaal drie huishoudens respons. Deze reacties zijn door de onderzoekers als positief of negatief geïnterpreteerd. Het rapportcijfer dat bewoners aan het eindresultaat moesten koppelen, was hierbij een indicatie. Daarnaast is er naar hun deelname aan activiteiten en bijeenkomsten gevraagd, zodat er verbanden met het resultaat konden worden gelegd. Ook stelden de onderzoekers de vraag of de bewoners het eindresultaat als kunst beoordeelden om uitspraken over het versterken van creatieve competenties te kunnen doen. Voor de beoordeling van hun verbondenheid met de leefomgeving moesten bewoners ten slotte een algemeen oordeel over hun wijk geven.

De uitkomsten van de 1-meting zijn overwegend positief (gemiddeld 80%), maar de score verschilt per kunstenaar. Bij Stortplaats van Dromen waren alle respondenten positief over het eindresultaat (100%). Bij BALTA en Elsbeth Struijk van Bergen waren het er veel minder (rond 53%). Dat kan te maken hebben met het gegeven dat bij Elsbeth een deel van het folie in één van de portieken al enkele dagen na het aanbrengen losgekomen of vernield was. Na Stortplaats van Dromen komt Valerie van Leersum (86%), gevolgd door André Pielage (85%) qua positieve reacties. De 37 respondenten die betrokken zijn geweest bij het ontstaan of de uitvoering van het kunstwerk zijn iets vaker positief over het eindresultaat dan niet actief betrokkenen. Degenen die desondanks negatief zijn, hadden meestal een ander resultaat verwacht naar aanleiding van hun eigen inbreng (zoals de *moodboards* of foto's). Hierbij valt op dat de motivatie voor het eindoordeel van de bewoners vermoedelijk te maken heeft met smaak, vakmanschap, verwachtingen, thematiek en sympathie. Zo is het oordeel over de kunstenaar André Pielage bijvoorbeeld vaak gebaseerd op een waardering van zijn vakmanschap.

Op de vraag waarom bewoners niet deel hebben genomen aan 'Entree!' kwamen verschillende redenen naar voren. Deze lopen uiteen van geen interesse, geen tijd in verband met werk of andere activiteiten, tot gezondheidsredenen, ouderdom, taalbarrière of onvoldoende informatie. Van de 37 bewoners die wel in meer of mindere mate bij de realisering van het eindproduct betrokken zijn geweest, vonden maar 8 bewoners dat zij niet goed genoeg gehoord zijn in het proces. Hiervan vond 1 persoon het contact met de kunstenaar vervelend. Uit interviews met de projectleider en de kunstenaars komt

⁸⁵ Wiersma (2011): 68.

daarentegen juist het beeld naar voren dat bewoners in hun betrokkenheid misschien wel overvraagd werden. Dit is mij ook uit tientallen telefoongesprekken met bewoners gebleken. Een mogelijke verklaring voor dit verschil kan zijn dat bewoners tijdens deur-tot-deurgesprekken niet helemaal openhartig durfden te zijn.⁸⁶

In het onderzoeksrapport en de 1-meting is er tevens aandacht besteed aan de tevredenheid van de bewoners over hun leefomgeving en wijk. De uitkomsten hiervan waren uiteenlopend, moeilijk te verklaren en boden weinig houvast voor mijn betoog. Vandaar dat ik deze achterwege laat.

Doelenradar

Bij wijze van experiment heeft Wiersma geprobeerd om het effect van de werkwijze van de vijf kunstenaars door middel van een doelenradar in kaart te brengen. In zekere zin werken de kunstenaars namelijk in een vergelijkbare situatie aan een zelfde soort opdracht, al zijn er natuurlijk verschillen tussen alle portieken. De doelenradar baseert zich op de vooraf gestelde doelen van 'Entree!' en is geïnspireerd op de projectscan van Sikko Clevinga.⁸⁷ Het is niet de bedoeling om met deze radar kunstenaars op hun aandeel binnen het project te beoordelen, benadrukt Wiersma. Zo zijn de betrokkenheid van bewoners en de indruk die een werk achterlaat erg persoonlijk en moeilijk in cijfers uit te drukken. Daarnaast zijn blijvende resultaten pas na een langere tijd meetbaar.

De doelenradar is dan ook vooral een middel om processen en fases binnen een sociaal-artistiek project zichtbaar te maken. Hier zij vermeld dat de sociaal-culturele doelen voorafgaand aan het project werden geformuleerd, maar dat er geen eisen op het vlak van aantallen en cijfers aan de kunstenaars zijn gesteld. De uitkomsten van de doelenradar zijn gebaseerd op observaties tijdens bewonersbijeenkomsten en activiteiten, enquêtes en interviews. Het meetmoment van de radar is het eindfeest van 'Entree!' op 18 mei 2011. Omdat toen nog niet alle kunstwerken waren opgeleverd en de impact op lange termijn nog onduidelijk was, is het doel van de kwalitatieve impuls van de woningen hier buiten beschouwing gelaten. In de radar kan iedere kunstenaar per doel een bepaald percentage scoren. Dit leidt tot een mate van betrokkenheid op de schaal die kan variëren van passieve tot superactieve betrokkenheid.⁸⁸ Uit de doelenradar blijken de volgende resultaten.⁸⁹

⁸⁶ De informatie is afkomstig uit het hoofdstuk '1-meting' (Wiersma 2011: 6-24).

⁸⁷ Deze scan is ontwikkeld door Sikko Clevinga, Tamara Metze, Jan Brouwer e.a. om community-artprojecten te meten.

⁸⁸ In het onderzoeksrapport is een verklaring van de percentages opgenomen (Wiersma 2011: 26).

⁸⁹ Op deze plek schrijf ik nog één keer de volledige doelen uit: 1. Het betrekken van bewoners bij de inrichting van de directe (eigen) leefomgeving. 2. Bewoners via kunst en cultuur meer met elkaar in contact brengen en gezamenlijke verantwoordelijkheid creëren. 3. Bewoners culturele competenties en creatieve vaardigheden bijbrengen. 4. Kwalitatieve impuls van de woningen en de directe woonomgeving.

Elsbeth Struijk van Bergen scoort 100% bij het betrekken van bewoners bij de inrichting van hun directe leefomgeving (minimaal 1 huishouden per portiek heeft meegedaan bij de uitvoering), 60% bij bewoners met elkaar in contact brengen en gezamenlijk verantwoordelijkheid creëren (gemiddeld minimaal 2 huishoudens per portiek hebben meegedaan bij een programmaonderdeel van 'Entree!') en 70% bij het versterken van culturele competenties en creatieve vaardigheden (bij minimaal 2 huishoudens per portiek is thuis gefotografeerd). Haar kunstwerken zijn opgeleverd.

Stortplaats van Dromen scoort 90% bij de inrichting van de leefomgeving (op 1 portiek na minimaal 1 huishouden bij uitvoering kunstwerk), 90% bij bewoners met elkaar in contact brengen (op 1 portiek na is er overall iemand verantwoordelijk voor het kunstwerk) en 80% bij culturele competenties versterken (gemiddeld 3 huishoudens per portiek betrokken bij realisatie of workshop). Hun kunstwerken zijn opgeleverd.

André Pielage scoort 20% bij de inrichting van de leefomgeving (gemiddeld minimaal 2 huishoudens waren bij bijeenkomsten van 'Entree!'), 40% bij bewoners met elkaar in contact brengen (gemiddeld minimaal 2 huishoudens namen deel aan de programmering van 'Entree!') en 40% bij culturele competenties versterken (gemiddeld minimaal 2 huishoudens aanwezig bij bijeenkomsten over 'Entree!'). Hij heeft nog niet alle portieken opgeleverd.

BALTA scoort 60% bij de inrichting van de leefomgeving (aantallen lopen uit elkaar, maar gemiddeld hebben zo'n 3 huishoudens meegedacht over het kunstwerk), 40% bij de bewoners met elkaar in contact brengen (gemiddeld minimaal 2 huishoudens hebben deelgenomen aan programmering 'Entree!') en 60% bij culturele competenties versterken (gemiddeld minimaal 2 huishoudens hebben deelgenomen aan maakproces of workshop). Zij heeft alle kunstwerken opgeleverd.

Valerie van Leersum scoort 100% bij de inrichting van de leefomgeving (minimaal 1 huishouden per portiek actief deelgenomen aan uitvoering kunstwerk), 100% bij bewoners met elkaar in contact brengen (per portiek is 1 persoon verantwoordelijk voor het beheer) en 80% bij het versterken van culturele competenties (minimaal 3 huishoudens waren bij het maken van foto's betrokken bij maakproces). Haar kunstwerken zijn opgeleverd.⁹⁰

Volgens projectleider Femke Broeren was het doel van bewoners betrekken (doel 1) te hoog gegrepen. Er werd verwacht dat mensen makkelijker uit hun huizen zouden komen waardoor het contact onderling makkelijker op gang zou komen (doel 2). Het was moeilijk om in te schatten wanneer mensen wel of niet kwamen; het nabellen of aanbellen sorteerde hier geen direct effect. De projectleider schat in dat vooral het kunstbegrip meer inhoud heeft gekregen (doel 3). Ook zijn bewoners anders gaan kijken naar alledaagse dingen. Van

⁹⁰ De informatie is afkomstig uit het hoofdstuk 'Doelenradar' (Wiersma 2011: 25-30).

actieve cultuurparticipatie had zij meer verwacht; die is vooral bij een select groepje sterk toegenomen. Haar ideaalbeeld is dat portieken in de toekomst schoner worden en dat mensen meer verantwoordelijkheid voor de gezamenlijke ruimte aan de dag leggen (doel 4).

Tussentijdse monitoring kunstenaars

In het volgende hoofdstuk van het onderzoeksrapport wordt ingegaan op het proces van de kunstenaars vanuit het perspectief van de bewoners aan de hand van verslagen en observaties van bijeenkomsten van medewerkers van Vrede van Utrecht. Vanuit dit perspectief is naar de doelen van 'Entree!' gekeken. Idealiter zou het effect van het project overeen moeten komen met de oorspronkelijke doelen. Ik bespreek hier per kunstenaar kort de contactmomenten en het werken aan de doelen.

Elsbeth Struijk van Bergen had een kennismakingsbijeenkomst met alle kunstenaars, een eerste introductiebijeenkomst, een presentatie van het schetsontwerp aan Mitros en Vrede van Utrecht, een portiekcafé met presentatie van het schetsontwerp aan de bewoners, een fotoworkshop voor kinderen en de onthulling van de portieken op het eindfeest. Alle bijeenkomsten waren eenmalig. Zij heeft vooral aan de doelen leefomgeving (doel 1) en culturele competenties (doel 3) gewerkt. Bewoners zijn beperkt met elkaar in contact gekomen, voornamelijk tijdens de fotoworkshop (doel 2). De kwalitatieve impuls van de woningen (doel 4) is evenzeer beperkt gebleven, omdat er tijdens de oplevering al een raamfolie is vernield.

Stortplaats van Dromen kwam bijeen met alle kunstenaars, organiseerde een Transpar Café (workshop spullenreparatie), plaatste prikboarden, zette een inzamelactie voor tweedehandsspullen op touw, presenteerde het schetsontwerp aan Mitros en Vrede van Utrecht en daarna aan de bewoners, met een afsluitende onthulling van de portieken tijdens het eindfeest. Het Transpar Café en de presentatie van het schetsontwerp vonden meerdere keren plaats. Stortplaats van Dromen heeft aan alle 4 doelen gewerkt. De bewoners zijn betrokken (doel 1) door middel van prikboarden waarop het werk gepresenteerd werd in de desbetreffende fase en door hen de mogelijkheid te bieden op bepaalde ontwerpen te stemmen. Zij hebben bewoners met elkaar in contact gebracht (doel 2) doordat zij meewerkten aan de uitvoering van het werk en het onderhoud van bijvoorbeeld de planten op zich namen. Culturele competenties (doel 3) zijn versterkt tijdens de betrokkenheid bij de realisatie van het werk en ten slotte is er een kwalitatieve impuls (doel 4) ontstaan doordat de functie van de portieken voor een deel beïnvloed werd door het werk.

André Pielage had een kennismakingsbijeenkomst met alle kunstenaars, een deur-tot-deur-kennismaking, een fotoworkshop, een presentatie van het schetsontwerp aan Mitros en Vrede van Utrecht, een presentatie van het schetsontwerp aan de bewoners, het verzamelen van muntjes bij bewoners en de onthulling van de portieken tijdens het eindfeest.

Alle bijeenkomsten waren eenmalig. Hij heeft vooral aan het versterken van culturele competenties (doel 3) gewerkt door middel van een fotoworkshop in het park en de eerste bewonersbijeenkomst. Daarnaast heeft hij bewoners indirect betrokken bij de inrichting van hun leefomgeving (doel 1) door hen mee te nemen naar het park. Hierbij kwamen bewoners beperkt met elkaar in contact (doel 2). De kwalitatieve impuls (doel 4) kon niet bepaald worden, omdat de door hem ingerichte portieken op het meetmoment nog niet af waren.⁹¹

BALTA had een kennismakingsbijeenkomst met alle kunstenaars, een eerste introductiebijeenkomst met de bewoners, het maken van *moodboards*, een presentatie van het schetsontwerp aan de bewoners, een presentatie van het schetsontwerp en de onthulling van de portieken tijdens het eindfeest. De eerste introductiebijeenkomst en het maken van *moodboards* vonden meerdere keren plaats. Zij heeft vooral tijdens het maken van de *moodboards* bewoners met elkaar in contact gebracht (doel 2). De culturele competenties zijn hier maar beperkt versterkt (doel 3), vooral omdat bewoners de link tussen de *moodboards* en het eindontwerp niet zagen. Zij zijn beperkt betrokken bij de inrichting van hun leefomgeving (doel 1) tijdens de bespreking van de thematiek van de kunstwerken op de bewonersbijeenkomsten. Door de oplevering van de werken en het stuken van een extra muur per portiek is er een kwalitatieve impuls ontstaan (doel 4).

Valerie van Leersum belegde een kennismakingsbijeenkomst met alle kunstenaars, deelde camera's en plattegronden uit, bekeek de foto's met bewoners, presenteerde haar schetsontwerp aan Mitros en Vrede van Utrecht en vervolgens aan de bewoners en onthulde ten slotte de portieken tijdens het eindfeest. Het bekijken van de foto's vond meerdere keren plaats. Zij heeft net als Stortplaats van Dromen aan alle doelen gewerkt. Bewoners zijn betrokken bij de inrichting van hun leefomgeving (doel 1) door foto's te maken van hun dagelijkse route, die samen met hun uitspraken terugkomen in het kunstwerk. Zij zijn meer met elkaar in contact gekomen (doel 2) tijdens de bespreking van de foto's en doordat er per portiek een beheerder werd aangewezen. Culturele competenties zijn versterkt (doel 3) tijdens het maken van de foto's en de kwalitatieve impuls (doel 4) is terug te zien in de volledige aanpak van de portieken.

Tussentijdse monitoring randprogrammering

Naast de activiteiten van de kunstenaars zijn er in het kader van kennismaking en randprogrammering van 'Entree!' verschillende activiteiten georganiseerd door Vrede van Utrecht in samenwerking met haar partners. Tijdens de eerste kennismaking in november 2010 valt op dat de portieken relatief schoon zijn, ook al denken bewoners er anders over. Veel autochtone bewoners klagen over viezigheid die 'de nieuwe bewoners' zouden

⁹¹ In september 2011 zijn de portieken van André Pielage alsnog opgeleverd.

veroorzaken. Met 'nieuwe bewoners' doelen zij op allochtonen. Zij voorspellen dat alles wat in de portieken opgehangen wordt binnen korte tijd vernield en gestolen zal worden. Veel bewoners vinden 'Entree!' in principe een mooi initiatief, maar geloven niet in de uitvoering of willen zelf niet meedoen. Bij oudere bewoners kunnen het gezondheidsredenen zijn, anderen vinden dat eerst de viezigheid aangepakt moet worden. Soms willen bewoners alleen meedoen als de rest ook meedoet. Een aantal mensen doet de deur niet open voor vreemden of adviseert om nooit vóór 11 uur aan te bellen.

Tijdens de eerste bewonersavonden in de Vechtzoom en de Gagel in november 2010, wil na aanvankelijke scepsis meer dan de helft van de aanwezigen meedenken en meedoen met het kunstwerk. In de Vechtzoom willen bewoners dat er eerst iets aan het onderhoud van de portieken wordt gedaan door Mitros (schoonmaak, schilderwerk, tegels enzoverder). Kunst komt voor hen na het opknappen. Sommige bewoners wantrouwen Mitros en denken dat er te weinig geld beschikbaar is om alles aan te pakken. Uit de reacties blijkt verder dat weinig mensen in aanraking gekomen zijn met andere dan figuratieve vormen van kunst. Iedereen houdt tijdens deze avond zijn jas aan, alsof niemand van plan is lang te blijven.

In maart 2011 vond er in het kader van de randprogrammering een succesvolle veegactie in de Vechtzoom plaats. Deze actie heeft bijgedragen aan het met elkaar in contact brengen van bewoners en het creëren van gemeenschappelijke verantwoordelijkheid; er namen ongeveer 30 mensen deel. Uit de gesprekken tijdens deze dag blijkt dat veel bewoners enthousiast zijn over het ontwerp van hun portiek 'zolang het maar geen kunst is'.

In april 2011 is er in samenwerking met het UCK een sieradenworkshop georganiseerd die thematisch aansloot bij het ontwerp van André Pielage. Ondanks dat er maar 3 bewoners deelnamen was de kwalitatieve opbrengst van de activiteit hoog. Tijdens de expositie van het eindfeest werden foto's van deze sieraden tentoongesteld. Ook in april vond de avond Ontdek je wijk! plaats op een historische locatie in Overvecht. Meerdere sprekers vertelden over de historie van de wijk vanuit verschillende invalshoeken. Ook hier was de opkomst van bewoners vrij laag (7), maar was het enthousiasme onder de aanwezigen hoog en ontstond er een discussie over gezamenlijke verantwoordelijkheid in de wijk.⁹² Het latere mailcontact met een aanwezige bewoner over deze avond bracht een opmerkelijk kritiekpunt naar voren. Zij had de avond als 'boeiend' en 'plezierig' ervaren, maar vond het jammer dat de bewoners van Overvecht als 'die mensen' werden benoemd en op deze manier 'die anderen' werden.⁹³ Dit geeft al duidelijk de moeilijkheid van 'representatie' aan, waaraan ik in mijn laatste hoofdstuk aandacht besteed.

⁹² De informatie is afkomstig uit het hoofdstuk 'Tussentijdse monitoring' (Wiersma 2011: 31-46).

⁹³ Wiersma (2011): 45.

2.3 De kunstenaars

Motivatie kunstenaars

De psycholoog Kurt Lewin (1890-1947) introduceerde de veldtheorie, waarin hij cognitieve processen plaatst in hun sociale omgeving. 'In een "veld" zijn afzonderlijke krachten en spanningen werkzaam die aanzetten tot activiteit. [...] Aan de hand daarvan kan worden bestudeerd hoe de krachten en verhoudingen in een groep werken'.⁹⁴ Met andere woorden: hoe verhoudt een mens zich tot anderen binnen een krachtenveld? Door dus één van de spelers van dit veld te kiezen, zeg je onvermijdelijk ook iets over alle andere spelers en hun onderlinge verhouding.

Een andere benadering die dit idee bevestigt, is de actor-netwerk theorie (ANT). Deze veronderstelt dat alles constant in beweging is en in relatie tot elkaar bestaat.⁹⁵ Het uitgangspunt van ANT is de stelling dat niemand alleen handelt. Omgevingsfactoren (actoren) zijn onderdeel van een netwerk en maken weer deel uit van een grotere overkoepelende infrastructuur van netwerken. De één is niets zonder de ander. Actoren kunnen menselijk en niet-menselijk zijn, al is dit in de praktijk problematisch. In dit conceptuele kader verdient elke actor gelijke aandacht, waardoor concrete mechanismen van het netwerk zichtbaar worden. Het gaat hierbij altijd om flexibele processen waarin je actoren over hun ideeën aangaande onderlinge relaties ondervraagt. ANT gaat niet van een eindproduct uit, maar van samenwerking en vergelijkt daarom momenten binnen een proces.

Zowel de veldtheorie als de actor-netwerk theorie zijn relevant voor community-artprojecten. Ook daar is het proces net zo belangrijk als het eindproduct en vaak zelfs nog belangrijker. Ik benader het onderzoeksmateriaal vanuit de invalshoek van de kunstenaars. Een mens of actor verhoudt zich volgens ANT of de veldtheorie altijd tot zijn omgeving en netwerk.⁹⁶ Door de kunstenaars te analyseren, zeg ik daarom ik daarom tegelijkertijd iets over alle andere actoren en hun onderlinge relaties. Daarnaast is het meest interessante

⁹⁴ Kivits over Lewin in: Kivits, Tonja. (1992) *Geschiedenis van de Psychologie. De ontwikkeling van de geesteswetenschappen vanaf de Grieken tot heden*. Utrecht: Spectrum/Aula : 134.

⁹⁵ Grondleggers van deze theorie zijn Bruno Latour, Michel Callon en John Law. Ik baseer mij hier op de teksten van Callon en Naafs. Callon past de actor-netwerk-theorie (ANT) toe op een concrete casus, namelijk de domesticatie van sint-jakobsschelpen. Naafs gebruikt de uitgangspunten van de grondleggers op theatrale praktijken:

Callon, Michel. (1986) 'Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay', in: John Law (ed.), *Power, Action and Belief. A New Sociology of Knowledge?* London: Routledge & Kegan Paul: 196-233.

Naafs, Jochem. (2010) *Weet het (nog) niet. Over relaties in het transdisciplinaire maakproces*. Utrecht: Hogeschool voor de Kunsten Utrecht: 28-38.

⁹⁶ Ook Trienekens, Dorresteijn & Postma maken gebruik van een actor- en procesanalyse. Zij kennen aan elke actor een mate van rol/invloed en van belang toe (Trienekens, Dorresteijn & Postma 2011: 83-84).

kwalitatieve materiaal afkomstig uit de interviews met de kunstenaars. Per slot van rekening hebben zij het proces van 'Entree!' het intensiefst van alle actoren van binnenuit meegemaakt.

Ordering interviews

De volgende interviews⁹⁷ zijn rond een aantal thema's⁹⁸ geordend. Op deze manier breng ik de uitspraken van de kunstenaars terug naar hun belangrijkste noties die ik in het laatste hoofdstuk aan de theorie verbind om zo conclusies te trekken. De thema's kunnen uiteraard niet helemaal los van elkaar gezien worden, maar zijn verweven met elkaar. Het thema 'emancipatie en transformatie' houdt verband met vragen over empowerment en het spreken namens een gemeenschap. De rol van de kunstenaar als facilitaire dienstverlener is een tweede aandachtspunt, waarbij begrippen als 'autonoom' en 'relationeel' terugkomen. De machtsverhouding van de sponsor heeft betrekking op de relatie met de kunstenaar, maar ook met de bewoner. Naast deze verhoudingen kan het tot een overvraging van bewoners komen, die in het uiterste geval tot een 'community art moeheid' kan leiden. De transparantie van de initiatiefnemers van een project is daarnaast een belangrijke stap om wantrouwen onder bewoners weg te nemen. Op deze manier is daadwerkelijke participatie mogelijk. Er zijn echter enkele aspecten die van invloed zijn op de participatie(graad), zoals de eentaligheid van een project of tijdgebrek. Ten slotte speelt het communicatiegebrek bij kunstenaars en bewoners een rol. Beide groepen kunnen onbekend zijn met de achterliggende (theoretische) principes van community art.

Elsbeth Struijk van Bergen

Fotografe Elsbeth Struijk van Bergen trekt het transformatieve karakter van community art in twijfel. Zo vraagt zij zich af of het nuttig is om kunstzinnig met mensen te werken die er niet op zitten te wachten. Hieruit blijkt dat zij moeite heeft met haar rol als facilitair dienstverlener.

Door het vele administratieve werk voelde zij zich soms een communicatiebureau. Zij had graag meer tijd gehad om foto's te maken. Veel bij mensen langsgaan en bellen, slokte haar privéleven op en stond in haar beleving niet in verhouding met de betaalde vergoeding. Vrede van Utrecht vroeg daarnaast haar betrokkenheid bij de randprogrammering. Uiteindelijk was het maken en bewerken van foto's maar een klein onderdeel van Elbeths werk; de meeste tijd zat in het werken met bewoners. Zij concludeert daarom dat zij geen

⁹⁷ De informatie van de interviews is afkomstig uit het hoofdstuk 'Proces interviews kunstenaars' (Wiersma 2011: 50-65).

⁹⁸ De thema's zijn 1.Emancipatie/transformatie. 2.Rol kunstenaar als dienstverlener. 3.Machtsverhouding sponsor. 4.Bewoners: Moeheid/overvraging. 5.Transparantie proces. 6.Participatie. 7.Communicatiegebrek bewoners/kunstenaars.

type voor community art is.

Daarnaast ervoer zij de communicatie in het project als moeilijk. Zo zorgden vele externe partijen en factoren voor onvoorspelbare problemen. Een voorbeeld was de onderhoudsafdeling van Mitros. Het was lang niet duidelijk wat er precies gestuukt en geschilderd zou worden in de portieken, waardoor zij vertraging opliep. Bovendien kostte het haar veel energie om bewoners te doen begrijpen waar zij mee bezig was, ook al vereiste dit van hun kant geen voorkennis of bijzondere vaardigheid.⁹⁹

Stortplaats van Dromen

Stortplaats van Dromen worstelde ook met hun rol. Voor hen was het zoeken naar de opdrachtgever: Vrede van Utrecht of Mitros; uiteindelijk besloot Stortplaats om de bewoners als opdrachtgever te beschouwen. Omdat zij naar eigen zeggen niet autonoom, maar vooral dienstverlenend te werk gingen, zagen zij het product niet als kunst. Een volgende keer geven zij graag iets meer hun eigen visie.

Het ontwerperstrio stuitte aanvankelijk op veel scepsis bij de bewoners. Dit hing samen met de reputatie van Mitros. De kunstenaars werden als verlengstuk van Mitros gezien en kampten met de verstoorde machtsverhouding tussen de sponsor en de bewoners. Later zijn de prikborden van Stortplaats op verzoek van de bewoners door Mitros aangekocht. Volgens de bewonerscommissie hebben zij de borden zelf gekocht en strijkt Mitros met de eer van het project waarvoor zij gelobbyd hebben. Stortplaats betreurt deze verstoorde verhouding. Door schimmige pr van de woningbouwcorporatie is het volgens Stortplaats zelfs lastig om te achterhalen of het initiatief voor het hele project bij een aantal bewoners of bij Mitros zelf lag.

In het verleden waren bewoners al vaak naar bewonersavonden geweest, waardoor er een 'inspraakmoehheid' is ontstaan. Zo gaven bewoners aan dat zij bij een schilderbeurt in de portieken alleen tussen twee lelijke kleuren konden kiezen. Zij ervoeren dit niet als daadwerkelijke inspraak. Daarnaast werden bewoners volgens Stortplaats overvraagd, ook buiten het project om door verschillende instanties, zoals door medewerkers van de Gemeente Utrecht, die hen wilden motiveren deel te nemen aan activiteiten of inspraak op wijkniveau te leveren.

Pas met het plaatsen van de prikborden als 'charmeoffensief' haalden zij veel bewoners over om alsnog te participeren. Via de borden konden mensen op sfeerbeelden, kleuren en ontwerpen stemmen. Daardoor kregen zij het gevoel dat hun mening ertoe deed. Open vragen, via een vraagformulier, werkten niet, maar door te laten stemmen op plaatjes en stellingen kwam Stortplaats erachter wat de bewoners wilden. Hulp bij het klussen diende

⁹⁹ Wiersma (2011): 54-58. Interview met Elsbeth Struijk van Bergen. (10 mei 2011) Utrecht.

vaak het doel van betrokkenheid, niet het sneller werken. Zo konden mensen alleen planten kiezen als er ook een beheerder aanwezig was. Toch vonden de kunstenaars het lastig dat mensen niet om een participatieproject hadden gevraagd. Stortplaats hoopt wel dat de anonimiteit een stuk minder zal zijn nu bewoners hebben meegedacht en mee-ingericht.

Op het communicatieve vlak moest Stortplaats naar eigen zeggen ook obstakels overwinnen. Zo was het tijdrovend om de juiste aanspreekpartners te vinden en om mensen op eenzelfde lijn te krijgen. Stortplaats had graag in het begin beter geïnformeerd willen worden over de inhoud van een participatieproject.¹⁰⁰

André Pielage

Beeldend kunstenaar André Pielage wilde een aantal transformatieve doelen halen. André hoopt dat mensen voelen dat het werk van henzelf is en dat zij er zorg voor willen dragen. Door zijn kunstwerk zou het respect voor de woonomgeving onder bewoners groeien en hopelijk doorwerken in respect voor elkaar en in de vorm van zelfrespect.

Zijn zienswijze komt voort uit een autonome benadering. Hij stapte naar eigen zeggen volledig blanco in het project. Alhoewel hij zijn rol als 'dienend' zag, wilde hij zijn kwaliteiten als kunstenaar inzetten om een inspirerende omgeving voor bewoners te creëren. Door verschillende graden van abstractie¹⁰¹ te laten zien, kunnen volgens hem ook bewoners die minder aan abstracte kunst gewend zijn, het proces herleiden. Volgens André is het werk daarom ook enigszins educatief. Verder had hij graag vaker ervaringen uitgewisseld met de andere kunstenaars, omdat hij vermoedt dat zij meer ervaring en affiniteit met community art hadden. Voor hem was het allemaal vrij nieuw.

Ook hij noemt het tijdsaspect van het project in verband met participatie. Als het project langer had mogen duren, had hij meer contact kunnen opbouwen. Dan was het misschien mogelijk geweest om samen met de bewoners eurocentmuntjes op de muur te plakken.¹⁰²

BALTA

Voor beeldend kunstenaar BALTA (Annemarie Durand) spelen processen van transformatie en emancipatie een belangrijke rol. Zij vond het een interessant project, alhoewel het volgens haar altijd de vraag is of je contact met bewoners kunt krijgen; of het lukt om iets

¹⁰⁰ Wiersma (2011): 61-65. Interview met Stortplaats van Dromen. (17 mei 2011) Utrecht.

¹⁰¹ Op de muur hangt een uitvergroete geabstraheerde weergave van de nerfstructuur van een vergaan blaadje uitgevoerd in eurocentmuntjes, op het raam is de structuur van een licht geabstraheerde versie van het hele blad in folie aangebracht en het originele blaadje hangt in een perspexdoosje aan de muur (Wiersma 2011: 50-51).

¹⁰² Wiersma (2011): 50-51. Interview met André Pielage. (16 mei 2011) Utrecht. Dit interview is aangevuld met informatie uit het mailcontact. De eurocentmuntjes slaan terug op het ontwerp van André (zie voetnoot 101).

over hen te vertellen en daardoor de manier van omgaan te veranderen. Zij begon het proces niet met de instelling 'u vraagt wij draaien', maar wilde ervoor zorgen dat bewoners anders naar elkaar en zichzelf gingen kijken. Haar werk moest een sleutel zijn om contact op gang te brengen en te verbeteren. Zij voelde zich geroepen om te bewijzen dat kunst mensen kan helpen om grip op hun leven te krijgen, ook in de zogenoemde prachtwijken. Door haar werk is naar eigen zeggen elk portiek zijn anonimiteit kwijtgeraakt en misschien voelen bewoners zich nu meer verbonden met hun portiek en elkaar. Wellicht zien zij zelfs het positieve effect van elkaar te groeten. Wie elkaar groet, slaat elkaar tenslotte minder snel de hersens in, bepleit BALTA.

De rol waarin zij zichzelf zag, is vergelijkbaar met die van André Pielage. Zo had haar werk meerdere betekenislagen, maar iedereen zou er iets uit kunnen halen. Het engagement ligt voor haar in de betrokkenheid van de mensen bij de totstandkoming van het werk. De door BALTA ingehuurde schilder kreeg te horen dat bewoners het werk geen kunst vonden, omdat zij een tekst kregen terwijl zij een 'landschapje' verwachtten. Bewoners die de bijeenkomsten bijwoonden, waren over het algemeen wel positief. En bij de presentatie van het schetsontwerp was uiteindelijk iedereen tevreden.

Bij de kwestie rondom participatie betwijfelt BALTA of bewoners daadwerkelijk creatiever zijn geworden. Zij heeft elke bewoner tenslotte maar twee avonden gezien, waarvan iedereen maar op één avond aan het werk is gezet. Door de korte duur van het project kun je geen wonderen verwachten, benadrukt zij.

Valerie van Leersum

Valerie van Leersum heeft meer moeite met transformatieve processen. Zij vindt de verhoudingen binnen zo een project heel spannend en vraagt zich af: 'Hoe idealistisch is dit? Hoe Nederlands is dit? Wie wil dit voor wie?'¹⁰³

Ook worstelde zij met haar rol als facilitair dienstverlener. 'Entree!' was voor haar een behoorlijk sociaal project; van elke werkdag was zij wel anderhalf uur aan het kletsen. Door in de portiek bezig te zijn, kwam zij ook in contact met mensen die niet naar bijeenkomsten kwamen. Valerie werkte voor het eerst in iemands leefomgeving, waardoor zij veel persoonlijke situaties meekreeg. Dit is volgens haar de reden dat het project voor veel bewoners heel gevoelig ligt. Valerie vond het belangrijk om autonoom te blijven en, ondanks alle wensen, iets nieuws te laten zien. Zodra zij fysiek aan de slag ging, wilde zij dan ook niets meer aan het werk veranderen. Na een intensief voortraject trok zij zich even terug om tot een ontwerp te komen.

De verstoorde machtsverhouding tussen bewoners en sponsor zat haar dwars.

¹⁰³ Wiersma (2011): 60.

Tijdens de deur-tot-deurkennismaking klaagden veel bewoners over het woonongemak en niet nagekomen beloftes van Mitros en namen daardoor afstand tot de kunstenaars. Een bewoner verwoordde: 'Er wordt voor ons besloten dat er meer betrokkenheid van bewoners onderling moet zijn, maar hoe kun je dat van bovenaf beslissen? Ik zit er niet op te wachten.'¹⁰⁴

Daarnaast werden zij en de bewoners door Vrede van Utrecht overvraagd. De randactiviteiten bijvoorbeeld, zoals de schoonmaakacties, maakten het erg intensief. Bewoners klaagden dat zij de hele tijd gebeld werden en iemand vroeg aan Valerie: 'Is het nou echt zo belangrijk voor jullie dat ik kom?'¹⁰⁵ Dit riep bij de kunstenaars ook de vraag op of er niet inbreuk op de privacy van bewoners gepleegd werd.

Toch probeerde Valerie de participatie te doen slagen door mogelijkheden te bieden om aan te sluiten bij het creatieve proces. Door in eerste instantie tassen met een plattegrond en een wegwerpcamera uit te delen, konden mensen nog nadenken of zij het wilden doen. Een aantal mensen voorspelde dat het werk zou worden vernield in verband met vandalisme. Daardoor ontstond het idee van beheerders. De beheerders werden door Valerie gekozen met het oog op plaatselijke sociale verhoudingen. Hun namen kwamen naast het werk te hangen en zij werden voorgesteld aan de wijkbeheerder.¹⁰⁶ Door middel van sociale controle zou op deze manier vandalisme tegengegaan worden en de relatie met het kunstwerk worden versterkt.¹⁰⁷

2.4 Kritische distantie

Op dit punt wil ik graag enkele kanttekeningen ten opzichte van het onderzoeksmateriaal plaatsen. Dit doe ik vanuit mijn gezonde verstand, omdat ik met mijn achtergrond te weinig vertrouwd ben met bepaalde onderzoekstechnieken. Zonder al te technisch te willen inzoomen op het materiaal kan ik niet aan de verleiding weerstaan om enkele opvallende punten met een kritisch oog te bezien.

Zoals Wiersma beschrijft, gaat het om praktijkonderzoek en stonden bepaalde onderzoeksmethodes soms een succesvol verloop van het project in de weg. Zo zijn wij bijvoorbeeld op bepaalde momenten door kunstenaars of bewoners zelf in het onderzoek erop gewezen dat zij overvraagd werden. Dit is één reden waarom wij niet altijd genoeg gegevens konden verzamelen. Daarnaast heb ik bepaalde resultaten uit het onderzoeksrapport niet opgenomen in deze scriptie. Deels omdat zij voor mijn betoog er niet

¹⁰⁴ Wiersma (2011): 59.

¹⁰⁵ Wiersma (2011): 59.

¹⁰⁶ Wiersma (2011): 58.

¹⁰⁷ Wiersma (2011): 58-60. Interview met Valerie van Leersum & Sanna Martha. (11 mei 2011) Utrecht.

toe doen, maar deels ook omdat zij mij bevreedden. Zoals Wiersma terecht opmerkt, zou er voorafgaand aan 'Entree!' een 0-meting onder bewoners worden gehouden. Dit is om diverse redenen beperkt gebeurd, waarna zij de conclusie trekt dat deze 0-meting niet representatief is. Toch vult Wiersma de 0-meting aan met onderzoeksgegevens uit de Monitor Krachtwijken van de Gemeente Utrecht van 2009. Deze cijfers geven een beoordeling weer van bewoners van heel Overvecht over hun wijk. Wiersma maakt zelf al een kanttekening bij het samenvoegen van de gegevens, maar trekt toch conclusies over het effect van 'Entree!'.¹⁰⁸ Dit lijkt mij vanwege verschillen qua omvang en respondenten en wat de houdbaarheid van de gegevens betreft, vertekenend.

Daarnaast is een aantal gegevens zeer afhankelijk van de interpretatie van de onderzoekers, zowel bij kwantitatief als ook bij kwalitatief onderzoek. Dit geldt natuurlijk ook voor het door mij geschreven hoofdstuk 'Tussentijdse monitoring', waarin ik conclusies verbind aan persoonlijke observaties tijdens momentopnames van het project. Vaker bleek dat ik het verloop van een bewonersavond anders zag dan een tweede observant. Ook de antwoorden uit de 1-meting door bewoners zijn vatbaar voor verschillende interpretaties. Zo is er bijvoorbeeld de vraag gesteld of de bewoners het werk kunst vonden om op deze manier conclusies te trekken over het versterken van culturele competenties door 'Entree!'. Deze vraag heeft alles te maken met het kunstbegrip van bewoners en daarom is het lastig om aan de hand van antwoorden conclusies te trekken. Aan de andere kant was ik betrokken bij de totstandkoming van de vragenlijst. Daarom weet ik hoe moeilijk het is om zowel met open vragen te werken, als ook de antwoorden vergelijkbaar te houden.

De doelenradar¹⁰⁹ roept bij mij ook een aantal vragen op. Zo zijn de doelen niet SMART geformuleerd en daarom moeilijk te meten. Wiersma heeft daarom zelf een methode ontwikkeld om de doelen te toetsen. Elke kunstenaar kon per doel van 'Entree!' een percentage scoren. Op deze manier zou hun werkwijze en aandachtsgebied duidelijker worden. Doordat er bijvoorbeeld een x aantal huishoudens hebben deelgenomen aan bijeenkomsten, scoort een kunstenaar een bepaald percentage bij het doel om bewoners te betrekken bij hun leefomgeving. Mij is niet helemaal duidelijk wat de woordcombinatie 'gemiddeld minimaal' inhoudt, die veelvuldig bij de uitleg van percentages wordt gebruikt. Een keuze voor één van de twee begrippen lijkt mij logischer, maar misschien dat het binnen het statistische begrippenkader wel duidelijk is omlijnd. Daarnaast worden de begrippen 'gemiddeld', 'minimaal' of 'gemiddeld zo'n' naast elkaar gebruikt, wat de helderheid niet ten goede komt.

Verder vraag ik mij af hoe de totale participatie¹¹⁰ is berekend. Wiersma geeft aan dat

¹⁰⁸ Wiersma (2011): 21-22.

¹⁰⁹ Wiersma (2011): 25-30.

¹¹⁰ Wiersma (2011): 47-49.

er in totaal 80 huishoudens, dus 29% hebben deelgenomen aan 'Entree!'. Ervan uitgaande dat er in 23 portieken, dus bij 230 huishoudens¹¹¹ kunstwerken zijn gerealiseerd, zouden 80 huishoudens dus 35% van het totaal zijn. Om op 29% te komen, moet Wiersma uit zijn gegaan van 275 huishoudens. Dit getal kan ik niet herleiden. Bij de opsplitsing van de participatie per kunstenaar is het totaal aan huishoudens (geparticipeerd plus niet geparticipeerd) ook altijd lager dan het aantal huishoudens dat daadwerkelijk in een portiek woont.¹¹² Ook al kan ik de redenering niet volgen, houd ik in mijn scriptie de 29% aan om verwarring te voorkomen.

Ten slotte ontbreekt in het onderzoeksrapport het perspectief van Mitros. Bewoners en kunstenaars worden belicht, maar de opdrachtgever en sponsor niet. Dit levert een eenzijdig beeld van het project 'Entree!'. Hopelijk wordt er in de definitieve versie van het onderzoeksrapport ook aandacht besteedt aan een evaluatie met Mitros. In het laatste hoofdstuk van mijn scriptie ga ik dieper in op dit punt.

Hoofdstuk III Uitzicht

3.1 Terugkoppeling en analyse

Duiding cijfermateriaal

Voor de overzichtelijkheid wil ik eerst het cijfermateriaal uit het onderzoek verduidelijken. Van de beoogde 230 huishoudens zijn in totaal 80 huishoudens bereikt, dat wil zeggen dat zij bij minimaal 1 bijeenkomst van 'Entree!' aanwezig waren. Gezien de inspanningen die verricht zijn om bewoners bij het project te betrekken, zou dit als een vrij lage opkomst geduid kunnen worden. Natuurlijk speelde er een aantal factoren mee, zoals de eentaligheid van het project en gebiedspecifieke omstandigheden, zoals leegstand en gezondheidsredenen. Volgens de projectleider kon het project in realistisch opzicht dan ook maar de helft van de portieken bereiken. Per kunstenaar verschilt uiteraard het aantal bereikte huishoudens en hadden ook niet alle kunstenaars evenveel portieken onder hun hoede. Elsbeth Struijk van Bergen, BALTA en André Pielage hebben minder dan de helft van de huishoudens bereikt. André zit weliswaar ruim onder de helft, maar had wel de meeste portieken van alle kunstenaars. Elsbeth en BALTA namen ieder evenveel, maar in totaal wel het laagste aantal

¹¹¹ Wiersma (2011): 3.

¹¹² Een voorbeeld: Valerie heeft 4 portieken. Elk portiek bestaat uit 10 huishoudens, dus zou het totaal van Valerie (geparticipeerd plus niet geparticipeerd) op 40 huishoudens neerkomen. Er staan echter maar 32 huishoudens (Wiersma 2011: 48). Dezelfde telling geldt voor de andere kunstenaars.

portieken onder handen. Stortplaats van Dromen en Valerie van Leersum bereikten meer dan de helft van de portieken, waarbij Stortplaats op André na de meeste portieken inrichtte.

Bij de randprogrammering van 'Entree!' was vooral de veegactie een succes. Bij de andere activiteiten kwamen maar weinig bewoners opdagen, ondanks uitnodigingen per brievenbus en posters die er in de portieken bekendheid aan gaven. Bij weinig aanmeldingen werden bewoners ook opgebeld om hen nog over te halen om te komen. De sieradenworkshop trok drie deelnemers en bij de historische avond over Overvecht waren er zeven bewoners vertegenwoordigd. De activiteiten Pimp je Balkon en de Modeworkshop gingen vanwege te weinig aanmeldingen niet door. Gezien deze ontwikkelingen heb ik mij afgevraagd waar deze lage opkomst mee te maken heeft en of het mogelijk geweest was om meer bewoners te enthousiasmeren. De projectleider gaf aan dat de verwachting aan het begin van het project was dat mensen makkelijker hun huizen uit zouden komen. Dit is duidelijk een aanname die niet gestoeld is op ervaringen uit andere projecten of vooronderzoek in de wijk Overvecht.¹¹³

Door deze veronderstelling kwam ook het tweede doel in het gedrang, namelijk het contact tussen bewoners op gang brengen. Er was vaak geen peil op te trekken wanneer mensen wel of niet kwamen, aldus de projectleider. Het nabellen vertoonde geen zichtbaar effect. De actieve cultuurparticipatie, vooral een doel van Vrede van Utrecht, was dus maar voor een select groepje weggelegd. Ging het om kwaliteit of kwantiteit? Volgens de projectleider was vooral meer tijd nodig geweest om vertrouwen op te bouwen en mensen met weinig interesse in kunst te bereiken. Persoonlijk denk ik dat de korte tijdsduur van 'Entree!' één aspect was die tot de lage opkomst leidde. De aanpak van de individuele kunstenaar bleek een ander aspect die een enorm verschil kon maken voor de participatiegraad. Bij de randprogrammering speelde mee dat er niet is gekeken naar de interesses van bewoners, maar dat er werd aangesloten bij de onderwerpen van de kunstenaars. Volgens mij was de veegactie een groot succes, omdat er een probleem werd aangepakt waarover veel mensen het eens waren, namelijk de verloedering van de wijk. Maar misschien is het ook niet de taak van een culturele stichting om niet-culturele activiteiten te organiseren. In elk geval is het bewustzijn dát dit soort problemen spelen een belangrijke stap voor de start van een sociaal-artistiek project.

In het licht van de relatief lage deelname zijn de overwegend positieve reacties van bewoners naar aanleiding van het eindproduct verrassend. De 1-meting is onder 108 van de in totaal 230 huishoudens gehouden, waarvan 37 huishoudens actief bij de projecten betrokken waren. Gemiddeld 80% van de ondervraagden was positief over het resultaat van

¹¹³ De participatie kan vergroot worden door bewust en actief de buurt op te zoeken, de bewoners naar hun behoeften te vragen en daarop in te spelen (Trienekens, Dorresteyn & Postma 2011: 151).

'Entree!'. Negatieve reacties hadden vaak ook te maken met verschil in smaak of een gebrek aan waardering voor iemands vakmanschap. Stortplaats van Dromen scoorde in deze 1-meting het hoogst (100%), dicht gevolgd door Valerie van Leersum (86%) en André Pielage (85%). Elsbeth Struijk van Bergen en BALTA konden iets meer dan de helft van de ondervraagden overtuigen (rond 53%). Vooral André springt hier in het oog: Hij heeft een relatief autonoom proces geleid, maar weet de bewoners desondanks te overtuigen.

Een groot gedeelte van het onderzoeksrapport richt zich op de effecten van 'Entree!' naar aanleiding van de vier hoofdoelen, die ik eerder heb genoemd. Bij deze doelen wordt ervan uitgegaan dat bewoners niet genoeg betrokken zijn bij hun woonomgeving en te weinig contact met elkaar hebben. De initiatiefnemers veronderstellen daarnaast dat het versterken van culturele competenties bij bewoners een positieve invloed kan hebben op hun leven en op hun betrokkenheid bij hun directe leefomgeving. Het enige onomstreden doel is dat de woningen een fysieke impuls moeten krijgen, dat wil zeggen verbeterd worden. Vanuit Vrede van Utrecht werd de kunstenaars geadviseerd om hun activiteiten laagdrempelig te houden en veel persoonlijk contact te leggen om de doelen te kunnen halen. De projectleider geeft aan dat de bewoners tijdens de eerste bijeenkomst veel over kunst verteld werd om actief aan culturele competenties te werken. Om de kwalitatieve impuls van de leefomgeving te garanderen, spraken alle kunstenaars met de afdeling onderhoud van Mitros.

De uitkomsten van de doelenradar richten zich alleen op de korte termijn en zijn gebaseerd op kwantitatief en kwalitatief materiaal. De kunstenaars waren van tevoren op de hoogte van de doelen, maar er werden geen eisen qua scores aan hen gesteld. Volgens de doelenradar scoorden Valerie van Leersum en Stortplaats van Dromen gemiddeld het hoogst bij de drie doelen,¹¹⁴ namelijk overal bijna 100%. Ook Elsbeth Struijk van Bergen zit ruim boven de helft, gevolgd door BALTA. André Pielage zit onder de helft en heeft op het moment van het eindfeest als enige nog niet alle portieken opgeleverd. Ook de tussentijdse monitoring bevestigt dit beeld. Stortplaats en Valerie hebben aan alle doelen gewerkt. Elsbeth volgt met twee doelen, gevolgd door BALTA en André met één doel.

Terugkoppeling theorie

De interviews met de kunstenaars en de projectleider verhielden het cijfermateriaal. Door de terugkoppeling naar de auteurs uit mijn eerste hoofdstuk zal ik nu de casus analyseren.

In eerste instantie is het nuttig om de actoren in het krachtenveld van community art en hun complexe verhoudingen in kaart te brengen. Cohen-Cruz benoemde eerder de actoren kunstenaar, maatschappelijke partners en gemeenschap die in de grotere context van

¹¹⁴ Het vierde doel is bij de doelenradar buiten beschouwing gelaten vanwege langetermijneffecten.

community art een rol spelen, waarbinnen kunst als middel wordt ingezet. Kwon gebruikt de driehoek van kunstenaar, sponsor en gemeenschap om de gecompliceerde positie van de kunstenaar te duiden. Bij 'Entree!' is naast deze actoren ook Vrede van Utrecht met zijn partners van de partij, in de arm genomen door woningcorporatie Mitros in verband met hun expertise op cultureel gebied. In principe koppelden de kunstenaars terug naar Vrede van Utrecht en deze hield op haar beurt Mitros op de hoogte. In het onderzoeksrapport ontbreekt deze terugkoppeling naar Mitros. Uit navraag bij Vrede van Utrecht bleek dat er tot op heden nog geen officiële evaluatie met Mitros heeft plaats gevonden. Volgens de projectmedewerker Saar van der Spek was Mitros wel tevreden en trots op het resultaat. 'Veel mooier dan de Oranjerivierdreef' wordt volgens haar wel gezegd. Het beheer van de portieken wordt aan Mitros overgedragen. De corporatie maakt momenteel een plan waarmee zij de bewoners blijvend bij de portieken wil betrekken.¹¹⁵

Wie de kunstenaars als opdrachtgever beschouwden, verschilde nogal. Elsbeth Struijk van Bergen vond dat er veel externe partijen voor problemen zorgden. Voor Stortplaats van Dromen werden uiteindelijk de bewoners de opdrachtgever. Valerie van Leersum vindt de verhoudingen binnen zo een project heel spannend en vraagt zich af: 'Hoe idealistisch is dit? Hoe Nederlands is dit? Wie wil dit voor wie?' Dit zijn vraagstukken die Prentki & Preston dieper behandelen. Volgens hen werpen begrippen als representatie, participatie en transformatie altijd een aantal vragen op. Wanneer is een deelnemer representatief? Hoe verwerkt een kunstenaar de inbreng van een buurtbewoner? Wanneer is er sprake van participatie? Wie transformeert wie? In de vragen van Valerie komt dit allemaal terug. Zij realiseerde zich dat zij in de persoonlijke leefomgeving van de bewoners te werk ging en probeerde er zo integer mogelijk mee om te gaan. Zij investeerde veel in persoonlijke contacten en realiseerde zich goed dat zij in de directe leefomgeving van bewoners te werk ging. Door de verstoorde verhouding tussen Mitros en de bewoners twijfelde zij eraan of het project het gewenste effect zou hebben. Ook de intensieve bevraging van bewoners zat haar dwars. Desondanks probeerde zij de bewoners zoveel mogelijk te betrekken bij het proces en het beheer. Aangezien het opdrachtgeverschap door veel kunstenaars verschillend wordt ervaren, krijgen de genoemde vragen nog meer gewicht. Hoe kan Stortplaats van Dromen de bewoners transformeren als zij hun opdrachtgever zijn? En wie representeren zij in dit geval?

Stortplaats en Valerie geloven niet dat zij in de positie zijn om bewoners te transformeren, maar kiezen beiden een andere weg. Stortplaats probeert door middel van

¹¹⁵ Deze informatie blijkt uit een mail die Saar van der Spek mij op de vraag naar een evaluatie met Mitros stuurde. Op de Oranjerivierdreef in Utrecht Overvecht initieerde woningcorporatie Bo-Ex in 2010 een vergelijkbaar kunstproject, waarbij bewoners een keuze uit ontwerpen van kunstenaars konden maken (<http://www.boex.nl/boex/nieuws/2/99/>).

gelijkwaardige deelname de bewoners te representeren. Daardoor werken zij vooral met bewoners en minder voor Mitros en Vrede van Utrecht. Juist door deze werkwijze scoren zij uiteindelijk hoog bij de doelen van 'Entree!'. Valerie betrok de bewoners op een andere manier, maar schermde tegelijkertijd haar artistiek werk ook meer voor hen af dan Stortplaats. Zij voelde dat zij de opdracht had om bewoners te transformeren, maar vond dit niet haar taak. Ook zij kon zich losmaken als onderdeel van Mitros, al zag zij zich niet als representant van de bewoners. In sommige gevallen werd zij wel hun spreekbuis doordat zij de overvraging aan de kaak stelde. André en BALTA hadden minder moeite om bewoners te transformeren. Alleen Elsbeth staat ertussen in: ook zij twijfelt aan de mogelijkheid om bewoners te transformeren, maar wil wel graag haar autonome positie behouden.

De rol waarin de kunstenaars zichzelf binnen mijn casus zagen, verschilde. Kwon wijst op de veranderende rol van de kunstenaar van maker naar dienstverlener. Hierin schuilt het gevaar dat hij/zij voor promotiedoeleinden wordt ingezet ten gunste van bijvoorbeeld een woningcorporatie. Meerdere kunstenaars werden door bewoners als verlengstuk van Mitros gezien. Alhoewel geen van de kunstenaars expliciet aangaf zich door de promotie van Mitros gebruikt te voelen, was dit impliciet natuurlijk wel het geval. Vooral de kunstenaars die het meest dienstverlenend te werk gingen, zoals Stortplaats en Valerie, moesten een grote barrière overwinnen. Elsbeth Struijk van Bergen vond dat vooral het administratieve werk het artistieke deel ondersneeuwde en niet in verhouding stond tot de vergoeding. Ook volgens Stortplaats van Dromen stond het budget niet in verhouding tot het werk en was het lastig om de juiste aanspreekpartner te vinden. Zij zagen zich dan ook meer als dienstverlener ten opzichte van de bewoners. André Pielage zag zich zichzelf weliswaar in een dienende rol, maar gebruikte zijn kwaliteiten als kunstenaar vooral om een inspirerende omgeving voor bewoners te creëren. Respect voor de woonomgeving zou hopelijk doorwerken in respect voor elkaar. BALTA ziet zichzelf ook meer als betekenisgever, een vertaler van de werkelijkheid. Haar werk zou een sleutel zijn om grip op hun leven te krijgen. Zij hoopt dat bewoners zich door haar werk meer verbonden voelen met hun portiek en daardoor met elkaar.

Voor Valerie van Leersum was 'Entree!' een sociaal project met veel bewonerscontactmomenten. Door in de portiek te werken, zag zij veel persoonlijke situaties. Volgens Valerie ligt het project daarom gevoelig. Zij vond het belangrijk om ondanks alle wensen autonoom te blijven en iets nieuws te laten zien. De veranderende rol van de kunstenaar richting dienstverlener wordt dus vooral door Elsbeth, Stortplaats en André als zodanig ervaren. Maar bij André verwijzen bepaalde uitspraken meer naar een traditionele interpretatie van het kunstenaarschap, hetgeen wij in mindere mate ook bij BALTA en Valerie terugzien. Deze drie kunstenaars zien zich meer als betekenisgever of autonoom

kunstenaar. BALTA en André willen zelfs de houding en het gedrag van bewoners door hun werk veranderen. Deze kunstenaars lijken bang om hun autonomie te verliezen. Misschien dat ook zij het vooroordeel delen, waarop Cohen-Cruz wijst, namelijk dat community art geen artistiek hoogwaardige kunst zou zijn.

In de verschuiving van maker naar dienstverlener schuilt volgens Kwon het gevaar dat een kunstenaar voor promotiedoeleinden wordt ingezet. In het geval van mijn casus kregen kunstenaars vooral te maken met de slechte reputatie van Mitros. Het is inderdaad de vraag of een cultureel project niet meer is dan een 'troostpleister', in plaats van een daadwerkelijke verbetering van de woonomgeving.¹¹⁶ De bewoners van de 23 portieken van 'Entree!' wachten nog steeds op de beslissing van Mitros omtrent de sloop of renovatie van hun flats. Op bewonersavonden ging het gerucht dat zij met het project aan het lijntje gehouden werden omdat Mitros niet in een grootscheepse renovatie wilde investeren. Mede daardoor stuitte Stortplaats van Dromen aanvankelijk op veel scepsis onder bewoners. De kunstenaars werden als verlengstuk van Mitros gezien. Toen zij praktisch aan de slag gingen, veranderde de houding van de bewoners en kregen zij veel contact. Valerie van Leersum kampte ook met de slechte reputatie van Mitros. Door niet nagekomen beloftes van de corporatie namen bewoners afstand tot haar. Mitros beseft volgens projectleider Femke Broeren nog niet goed genoeg dat hun slechte imago de communicatie tegenwerkte. Om het project te doen slagen, had het doel om zichzelf te profileren ondergeschikt moeten zijn aan de doelen van 'Entree!', bepleit zij. In plaats van een kunstproject in het leven te roepen, was het belangrijker geweest om als eerste stap binnen en buiten de organisatie redenen voor hun slechte reputatie op te sporen. In een tweede stap lijkt het mij belangrijk dat bewoners op de hoogte zijn van de sloop- en renovatieplannen van hun buurt. Pas na deze stappen is een kunstproject als 'Entree!' zinvol.

De opdracht van de kunstenaars riep de nodige vragen op. Prentki & Preston verwijzen naar het interactieve karakter van community art, waarbij de grens tussen deelnemer en publiek verdwijnt. Door middel van hun kernbegrippen representatie, participatie en transformatie is het interessant om naar de opdracht van mijn casus te kijken. Verborgene agenda's, misinterpretatie en simplificatie zijn mogelijke gevaren die Prentki & Preston in deze context noemen. Elsbeth Struijk van Bergen vroeg zich af of bewoners wel op een kunstzinnig project zaten te wachten. Er waren veel negatieve veronderstellingen onder bewoners, vooral over de vernielzucht in de buurt. Bij haar project wilden mensen niet geportretteerd worden, zodat zij haar oorspronkelijke plan niet uit kon voeren. Bovendien verliep de communicatie met veel bewoners stroef. Elsbeth ziet zich dan ook niet als community-

¹¹⁶ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 46.

arttype, omdat zij liever veel zeggenschap over haar werk houdt. Hoewel zij graag met mensen werkt, is zij liever niet van hun input afhankelijk.

Stortplaats van Dromen vond het ook lastig dat de mensen niet om een participatieproject hadden gevraagd. Een aantal portieken deed pas mee toen zij de ontwikkeling bij de burens zagen. Zij waren in het begin niet op de hoogte van dit project. De bewoners werden volgens hen overvraagd, ook buiten het project om. André Pielage zag zijn werk als les in abstracte kunst voor de bewoners. Het heeft daarom voor hem een educatief karakter. BALTA vroeg zich af of je contact met bewoners kunt krijgen. Zij wilde de manier van omgaan tussen bewoners veranderen. Op deze manier hoopte zij dat de bewoners anders naar zichzelf zouden kijken. Haar instelling was niet 'u vraagt wij draaien'. BALTA is niet ontevreden over het aantal deelnemers, ook al waren sommigen actiever dan anderen.

Valerie van Leersum had er moeite mee dat zijzelf en bewoners door Vrede van Utrecht overvraagd werden. Zo werd het project mede door alle randactiviteiten wel erg intensief voor haar en vroegen bewoners zich af waarom zij tot elke prijs aanwezig moesten zijn. Dit kon volgens Valerie leiden tot te veel inbreuk op de privacy van bewoners. Het is dan ook niet verwonderlijk dat een bewoner zich stoorde aan de veronderstelling dat er te weinig contact tussen bewoners onderling zou zijn.¹¹⁷ Valerie betwijfelt dan ook of het effect van 'Entree!' de esthetische vooruitgang van de portieken overstijgt.

Een aantal kunstenaars zette dus de nodige vraagtekens bij de opdracht. De gewenste participatie van bewoners riep vooral bij Elsbeth, Stortplaats en Valerie veel vragen op bij de aannames achter deze doelstelling. Uitspraken van bewoners laten zien dat zij het niet eens zijn met een beslissing van bovenaf. Met andere woorden: zij zitten niet te wachten op een transformatie door Mitros en Vrede van Utrecht. Al eerder bleek dat zij Mitros wantrouwen en een verborgen agenda vermoeden. André en BALTA schrijven zichzelf een educatieve rol toe, waarvan het eveneens zeer de vraag is of bewoners er wel op zitten te wachten. De relatie tussen kunstenaar en sociaal-politieke context is ingewikkeld en leidt niet zelden tot dilemma's. Dit lijkt echter niet het geval bij André en BALTA.

Vaak gaat men uit van een zogenaamde uniforme gemeenschap, zoals dé bewoner van de aandachts-, kracht- of prachtwijk. Er wordt verondersteld dat deze gemeenschap bepaalde problematische kenmerken vertoont en dus 'behandeld' moet worden. Dit is volgens meerdere auteurs een simplistische benadering van een gemeenschap, wat dan ook blijkt uit reacties van bewoners. Zo voelde een bezoeker tijdens een activiteit van 'Entree!'

¹¹⁷ Het contact met buurtgenoten is een belangrijke factor voor het thuisgevoel van bewoners. Maar vaak beleven bewoners hun buurt veel positiever dan mensen van buiten dezelfde buurt (Trienekens, Dorresteyn & Postma 2011: 126).

zich letterlijk 'de ander'.¹¹⁸ Dit heeft alles te maken met veronderstellingen over empowerment en hoe een gemeenschap door niet genuanceerd denkende beleidsmakers tot een zogenoemde probleemgroep kan verworden. Ook Kwon pleit voor een veel buigzamer begrip van 'gemeenschap'.

Prentki & Preston verwijzen naar het interactieve karakter van community art, waarbij de grens tussen deelnemer en publiek verdwijnt. Zij onderscheiden verschillende gradaties van participatie: *voor*, *met* of *door* een gemeenschap. Tijdens het proces van 'Entree!' werd duidelijk dat elke kunstenaar een eigen idee had om bewoners erbij te betrekken. Elsbeth Struijk van Bergen had te kampen met een tegenvaller: iemand trok zich op een laat moment terug uit het proces. Dan staat de input van Elsbeth en de output van bewoners niet meer in verhouding tot elkaar, aldus de projectleider. Elsbeth wilde wel *met* de bewoners werken, maar in de meeste portieken werd het vooral een project *voor* bewoners. Waar niemand geportretteerd wilde worden, fotografeerde Elsbeth uiteindelijk het interieur van bewoners. Misschien was het te hoog gegrepen om de bewoners tot het permanente onderwerp van haar werk te willen maken. Buiten de fotoworkshop was er voor bewoners geen manier om op een andere, meer 'passieve' manier aan het proces deel te nemen.

Stortplaats zat op het snijvlak van *met* en *door* de bewoners werken. De doelgroep dacht volop mee over het creatieve concept en er kwam veel initiatief vanuit de bewoners. Vooral de prikborden, die later door Mitros zijn aangekocht, werkten goed om ideeën van bewoners in kaart te brengen. Zij hielden het resultaat open en investeerden veel in gesprekken met bewoners, waarbij zij vooral keuzes voor een bepaald ontwerp aangaven omdat open, tekstuele vragen niet werkten. Een aantal mensen is uiteindelijk mee gaan klussen. Om gesprekken te bevorderen, hebben zij beheerders in dienst genomen die kwetsbare elementen in het werk zoals planten, verzorgen. Stortplaats heeft dan ook met opzet niet gekozen voor een dichtgetimmerd ontwerp, omdat zij hopen dat bewoners zich verantwoordelijk zullen voelen.

André Pielage liet het idee afhangen van wat bewoners hem lieten zien, met name tijdens de fotoworkshop over structuren en patronen. De inbreng kwam van een kleine groep bewoners, die alleen bij de workshop en het verzamelen van munten betrokken werden. Hij werkte dus vooral *voor* de bewoners. De hoop van André is dat bewoners het werk zullen adopteren en er verder zorg voor gaan dragen, al heeft hij geen beheerders in dienst genomen, zoals Stortplaats of Valerie. Een kanttekening hierbij is dat André in een nogal gesloten straat werkte, waar andere kunstenaars waarschijnlijk meer moeite zouden hebben gehad. Misschien dat André door zijn autonome werkwijze met de sfeer van de straat nog

¹¹⁸ Zie hoofdstuk II van mijn betoog.

wel het best uit de voeten kon, suggereerde de projectleider.

In het proces van BALTA was er vooral veel contact bij bewonersavonden die zij bij mensen thuis organiseerde. Haar thema 'weer' stond vast, maar de bewoners kwamen met de 'seizoenen'. De kunstenaar werkte in het begin veel *met* de bewoners, maar na het maken van de *moodboards* was het toch vooral een proces *voor* hen. Naar eigen inzicht had BALTA de bewoners goed voorgelicht, maar desondanks verwachtten mensen een landschap en geen tekst. Bij de presentatie van het schetsontwerp kwamen bijna alle bewoners opdagen en toonden zich verrast en tevreden. Toen Valerie van Leersum in de portieken begon te bouwen, werd het koele contact met de bewoners warmer, ook al voorspelden bewoners vernieling van het werk. Daarom heeft Valerie uiteindelijk in elk portiek een beheerder gezocht met een meer symbolische functie. De naam van deze beheerder kwam tactisch naast het werk te hangen met het oog op sociale controle binnen de portiek. Vanaf het moment dat zij fysiek aan het werk ging, wilde zij niets meer aan het ontwerp veranderen. Vanaf dat moment konden bewoners zien hoe hun input vertaald werd. Door de verwerking van de routes en uitspraken van bewoners werkte Valerie aanvankelijk *met* de bewoners; tijdens de uitvoering waren zij dus echter minder betrokken.

Kester noemt empathie als mogelijke uitkomst in de relatie tussen kunstenaar en gemeenschap. Ook een aantal bij 'Entree!' betrokken kunstenaars geeft tips over de ingrediënten van een ideaal community-artproject. Volgens Stortplaats van Dromen zijn een open blik, veel tijd, geduld, flexibiliteit en een beetje stoïcijn zijn belangrijk. Volgens André Pielage is er vooral meer tijd nodig om contact op te bouwen. Dan hadden bewoners bij hem ook muntjes kunnen plakken. André had graag met de andere kunstenaars gepraat omdat hij vermoedde dat zij meer affiniteit en ervaring met community art hebben. Valerie van Leersum noemt tijd en een beetje lef. De projectleider noemt ook een aantal aanvullende ingrediënten voor een ideaal project. Bewoners moeten nieuwsgierigheid en een open blik meebrengen. Creatief denkvermogen (al dan niet bewust) en verantwoordelijkheidsgevoel ten opzichte van de omgeving zijn ook belangrijk. Kunstenaars moeten beschikken over goed ontwikkelde sociale vaardigheden, geduld, oprechte interesse en een open houding. Dan heeft elk project volgens haar een kans van slagen.¹¹⁹

3.2 Conclusies

'Tussen droom en daad staan wetten in de weg en praktische bezwaren', schreef Willem Elsschot in 1910. Deze scriptie gaat over de moeilijkheid om een ideaal om te zetten naar de

¹¹⁹ Wiersma (2011): 69.

praktijk. Idealen hebben invloed op ons handelen en monden in het beste geval uit in een verbetering van de samenleving. Maar het is makkelijker gezegd dan gedaan om een ideaal uit te voeren. Het ideaal van de één is nog niet het ideaal van de ander. Zodra het de persoonlijke levenssfeer betreft, lopen de opvattingen mijlenver uiteen. Maar wanneer mensen bereid zijn om over de grenzen van hun leefomgeving na te denken, kunnen verrassende dingen ontstaan.

Community art speelt in op deze veranderingsprocessen, zoals in dit onderzoek duidelijk is geworden. De inbreng van mensen speelt in uiteenlopende vormen een essentiële rol. Maar in de complexe praktijk van community art is een plan natuurlijk nog geen blauwdruk voor de werkelijkheid. Daarom probeer ik op deze plek de factoren te benoemen die van invloed zijn op de relatie tussen uitgangspunt en resultaat van deze projecten om zo mijn onderzoeksvraag te beantwoorden. De aanleiding vormde het verschil tussen de verwachtingen van de initiatiefnemers en de daadwerkelijke deelname aan het project. Dit probleem kent vele facetten. Daarom heb ik mij in eerste instantie, bij wijze van 'aanzicht', op een theoretisch kader geconcentreerd, ook om de wetenschappelijke relevantie van dit onderzoek aan te geven. De auteurs hebben mij op uiteenlopende wijze geholpen. De één door een groter verband te schetsen, de ander door het belang van het proces binnen community art te onderstrepen. Met name Preston & Prentki, Kwon en Trienekens, Dorresteyn & Postma waren voor mijn betoog belangrijk, omdat zij een gevoel in woorden wist te vatten. Namelijk het gevoel dat bewoners in mijn casus misschien niet zaten te wachten op een dergelijk project.

Vervolgens heb ik mij gefocust op mijn casus, het buurtparticipatieproject 'Entree!'. Ik heb de verschillende actoren in het project in kaart gebracht en mijn onderzoeksmateriaal samengevat. Naast het cijferwerk boden de interviews met de kunstenaars en de projectleider veel aanknopingspunten voor mijn betoog. Ten slotte leidde ik het laatste gedeelte van mijn onderzoek in door mijn casus weer in een groter verband te plaatsen en er tendensen in aan te geven. Zo kon ik processen en problemen binnen het project tegen de achtergrond van een aantal auteurs analyseren. In deze paragraaf kan ik hieruit een aantal conclusies trekken die de casus overstijgen en zo een 'uitzicht' bieden op toekomstige praktijken.

Conclusies

Zoals ik eerder heb aangestipt, wijkt een ideaalbeeld altijd af van de werkelijkheid. Maar het is interessant om naar de redenen hiervoor te zoeken. Vaak hebben die te maken met foutieve vooronderstellingen. Dat kan een factor zijn. Tijdgebrek kan meespelen, zodat er

aan sommige zaken voorbij wordt gegaan. Ook kennisbehoefte is vaak een punt.¹²⁰

Bovendien behoort zelfreflectie meestal niet tot de cultuur van organisaties, waardoor complicaties zich onnodig zullen herhalen. Initiatiefnemende partijen kijken meestal vanuit hun eigen doelstellingen en beoordelen zo de zin van een project. Zij zijn dan verbaasd als de opkomst onder de doelgroep laag blijft, terwijl zij juist vanuit deze groep hadden moeten beginnen. Van bovenaf ziet de wereld er nou eenmaal anders uit dan met beide benen op de grond. De zogenoemde krachtwijken gaan terug op een klassiek socialistisch ideaal. Een elite bepaalt wat goed is voor het volk (of gemeenschap). Het blijft dan altijd de vraag in hoeverre zo een partij volwaardig meedoet. In sommige gevallen lijkt de groep er met de haren erbij getrokken om het heersende wantrouwen jegens de instanties weg te nemen.¹²¹

Het uitgangspunt om een groep te willen transformeren, is een ingewikkelde kwestie. Uit de doelstellingen van 'Entree!' die Vrede van Utrecht en Mitros hebben geformuleerd, komt een aantal veronderstellingen naar voren. De initiatiefnemers willen bewoners meer bij hun woonomgeving betrekken door hun een rol te geven in de ontwerpfase en het uitvoeringsproces van een cultureel project. Hierdoor moeten bewoners zich een volwaardige gesprekspartner en medewerker voelen. Dat zij binnen dit project kunnen meebeslissen, zou hun het gevoel geven dat zij er ook in algemene maatschappelijke zin toe doen. Door in aanraking te komen met een culturele en creatieve manier van denken, zouden bewoners daarnaast ook in hun dagelijkse leven competentier en creatiever worden. Maar de vraag dringt zich op in hoeverre bewoners zelf een tekortkoming ervaren. Misschien is er wel sprake van stigmatisering, waarvoor ook Kwon waarschuwt. In het kielzog van de in dit onderzoek genoemde auteurs komt gelijkwaardigheid op de eerste plek. Kwon schetst in haar boek het beeld van de kunstenaar als facilitair dienstverlener: een kunstenaar die helemaal meegaat met de eisen van deze tijd. Niet alleen de ambachtelijke vaardigheden en artistieke kwaliteiten tellen mee - zoals vroeger het geval was - maar ook sociale en relationele competenties. Nu is het opmerkelijk dat zulke kunstenaars nodig zijn binnen 'Entree!', omdat het project juist gelijkenis toont met traditionele emancipatieprocessen. De initiator van het project, de woningbouwcorporatie, wil de bewoners ontwikkelen van bovenaf. De geschiedenis biedt diverse voorbeelden. Binnen de communistische beweging was een elitaire bovenlaag nodig om arbeiders te wijzen op hun uitbuiting. Of dat moderne vrouwen die voor fulltimemoederschap kiezen, verwijten krijgen van werkende vrouwen. Hierdoor ontstaat het beeld van een modern kunstenaarschap tegenover een versteend instituut. Er wordt voortdurend bewegelijkheid gevraagd van de kunstenaar en in het verlengde hiervan van de bewoners. De initiator daarentegen staat onbeweeglijk boven deze

¹²⁰ Trienekens, Dorresteijn & Postma (2011): 59-60.

¹²¹ Of om te laten zien dat een organisatie een afspiegeling van de maatschappij is, zoals het fenomeen 'Alibi-Ali' bewijst.

twee actoren.

De woningbouwcorporatie twijfelt er niet aan dat hun bewoners aan emancipatie toe zijn. Over de taak van de kunstenaars is dus veel nagedacht, maar over de rol van de initiator in ditzelfde krachtenveld niet. Net zo min is er nagedacht over het betrekken van de meest competente, want op service ingestelde kunstenaars bij dit project. Ook Trienekens e.a. wijzen op het feit dat corporaties het behalen van doelen neerleggen bij bewoners. Niet de corporatie moet iets veranderen, maar de bewoners hebben tekortkomingen. De initiator van een project als 'Entree!' zou voor begin van het project in kaart moeten brengen wat bewoners zelf aan tekorten ervaren, wat er leeft, en vervolgens de doelen van het project aan deze wensen moeten aanpassen. Als de initiator ernaar streeft om zichzelf te profileren, is het waarschijnlijk beter om een kunstproject zonder bewonersparticipatie op te zetten.

Hierop aansluitend is het belangrijk om te beseffen dat de verhouding tussen bewoners en corporatie altijd een ongelijke machtsverhouding is. Uit het onderzoek is gebleken dat bewoners vaak een wantrouwen koesteren ten opzichte van Mitros. Bewoners kunnen wel behoefte hebben aan renovatie, maar de corporatie beslist. Zij hebben vaker aangegeven dat de corporatie haar beloftes niet nakomt. Ook daar kunnen zij niets aan doen. Dus zonder dat er direct sprake is van machtsmisbruik zijn bewoners doordrongen van hun onderliggende positie. Dit kwam tot uiting in de moeizame aanloop van het project.

De aanpak van de verschillende kunstenaars hierop is van groot belang. De persoonlijkheid van de kunstenaar wordt als factor van invloed vaak onderschat. Uit de interviews met de kunstenaars van mijn casus wordt duidelijk dat zij moeite hebben met het projectconcept. De autonome kunstenaar verhoudt zich problematisch tot de facilitaire dienstverlener, zoals Kwon die voor dit soort projecten juist aanbeveelt. BALTA en André Pielage zagen zichzelf als autonome en niet als dienstverlenende kunstenaars. Zij hielden de sleutel tot de betekenis van hun activiteiten in eigen hand. Net als Elsbeth Struijk van Bergen werkten zij meer vanuit hun atelier dan vanuit de portieken. Verrassend is dat bewoners hun werk uiteindelijk desondanks als positief waarden. Ook al scoren zij vrij laag in het betrekken van bewoners bij het creatieve proces, wisten zij door hun vakmanschap de meeste bewoners te overtuigen. Kunstenaars willen wel buurtbewoners bij het project betrekken, maar vinden het moeilijk om het van tevoren bedachte artistieke concept los te laten. Maar de werkomgeving van community art vraagt niet alleen om artistieke vaardigheden, maar ook om sociaal vermogen; het vermogen tot relationaliteit. Sommige kunstenaars hebben het project dankzij hun persoonlijkheid tot een goed einde gebracht. Dat is mooi meegenomen, maar een community-artproject veronderstelt natuurlijk wel degelijk een kunstenaar met sociaal vermogen. En daar hadden de opdrachtgevers te weinig bij stil gestaan.

3.3 Aanbevelingen

Op dit punt wil ik proberen een aantal aanbevelingen te doen. Deze zijn met name gebaseerd op mijn casus, maar wellicht kunnen zij in een bredere context van betekenis zijn. Maar eerst wil ik nog een vraag opwerpen aangaande de relatie van onderzoek en uitvoering binnen community-artprojecten. Ik vraag mij af wat de optimale manier is om onderzoek te integreren in de uitvoering. Vanuit mijn eigen ervaring, als betrokkene bij het onderzoek en de uitvoering van 'Entree!', komen knelpunten naar voren. Zo kan het gebeuren dat de objectiviteit van de onderzoeker in het gedrang komt door productionele taken. Of dat bewoners overvraagd worden door verschillende medewerkers van hetzelfde project. Aan de andere kant biedt een productionele taak meer inzicht in de uitvoering van het project.

Maar welke plek de onderzoeker binnen het project ook inneemt, hij/zij kan al tijdens het proces een belangrijke rol hebben. Bijvoorbeeld door het tussentijds voeden van kunstenaars en opdrachtgevers met gegevens uit het onderzoek, zodat zij hun praktijk en doelen ook tussentijds bij kunnen stellen. Een vereiste is dan wel dat onderzoek dezelfde prioriteit heeft binnen het project als de productie. Zo was het onderzoek bij 'Entree!' ondergeschikt. Onderzoekstijd werd opgeofferd voor organisatorische taken. Daarnaast was de conclusie van de gesignaleerde overvraging van bewoners dat er minder zou worden onderzocht en niet dat bewoners minder nagebeld zouden worden in verband met activiteiten van 'Entree!'. Het is belangrijk om hierover van tevoren goede afspraken te maken.

In mijn casus komt naar voren dat meerdere kunstenaars opzoek zijn naar houvast. Zij benoemen kwesties uit de praktijk die ook in de door mij bestudeerde theorie naar voren komen. Deze theoretische werken staan vol met praktijkvoorbeelden. De auteurs hebben kennelijk wel naar de kunstenaars gekeken, maar andersom is dat vaak niet het geval. En, misschien nog wel belangrijker, de opdrachtgever ook niet. Een goede voorlichting aan het begin van een participatieproject is dan ook onmisbaar. Binnen mijn casus kampten veel kunstenaars met moeilijkheden en voelden zich onzeker over de voortgang van zaken. Als er meerdere kunstenaars bij een project betrokken zijn, lijkt het raadzaam om onderling contact- en uitwisselingsmomenten te organiseren.¹²² Bij de selectie van kunstenaars in het begin van een project is het wenselijk om, buiten artistieke vaardigheden, ook te kijken naar hun sociale vermogen. Volgens Kwon moet de kunstenaar als facilitaire dienstverlener naast het beheersen van kunsttechnieken ook kunnen onderhandelen, coördineren, onderzoek doen, organiseren en interviewen.

¹²² Niet alleen binnen, maar ook buiten een project. Door het Community Arts Lab wordt dit al wel gedaan.

Om een kunstenaar vertrouwd te maken met de ideeën en problemen van community art, zijn uitwisselingsmomenten met collega's slechts een eerste stap. In het meest ideale geval komt er een community-artopleiding, die kunstenaars en onderzoekers klaar stoomt voor de praktijk.¹²³ Tussen deze twee stappen in is bijscholing aanbevelenswaardig. Kunstenaars doen tenslotte nu al mee zonder speciale vooropleiding, zoals in 'Entree!' duidelijk wordt. De meesten van hen hechten nog te veel aan het beeld van de autonome kunstenaar. Maar dit bestempelt hen nog niet tot verloren generatie. De rol die in dergelijke projecten van hen wordt verwacht, kan invulling krijgen door structurele toerusting ten aanzien van de nieuwe werkomgeving die community art heet. Gedegen vooronderzoek onder deze groep 'autonome' kunstenaars is dan een eerste vereiste. Hoeveel interesse bestaat er? Op welke vlakken zitten knelpunten en heeft bijscholing een toegevoegde waarde? Hoe past dit in de huidige manier van werken onder deze kunstenaars?

Transparantie van de opdrachtgever lijkt een andere vereiste. Door de slechte reputatie van een woningcorporatie en eventueel buiten het project spelende belangen komt de uitvoering van een project ernstig in gevaar. Zo was een verbeterde pr voor Mitros het belangrijkste doel van het project, waar de integriteit en evenwichtigheid van het proces tussen kunstenaars en bewoners voorop had moeten staan. Alleen een open en oprechte communicatie kan de ruis op de lijn wegnemen. Dit is de eerste stap naar transparantie.

Bewoners zijn daarnaast makkelijker te binden als hun eigen belang duidelijk is, bijvoorbeeld daadwerkelijke inspraak in veranderingen binnen hun woonomgeving. Voordat een participatieproject kan starten, moet daarnaast in kaart gebracht worden wat er onder bewoners leeft, zoals ook Trienekens e.a. bepleiten.¹²⁴ Oud leed moet eerst goed worden uitgesproken. Kritiek op de eigen organisatie is daarbij onlosmakelijk verbonden met het welslagen van een kunstproject.

Trienekens e.a. trekken de conclusie om een adviseur, zoals CAL-XL, op te laten treden als bemiddelaar tussen corporaties, hun partners en kunstenaars, om zo community artprojecten meer in te bedden in stedelijke vernieuwing en alle betrokkenen goed voor te bereiden op wat ze kunnen verwachten.¹²⁵ Eerder komt in hun onderzoek naar voren dat de zogenaamde krachtwijken vaak overspoeld worden met vragen vanuit culturele projecten. Door de vrijblijvende inzet en ongerichtheid van vele projecten kan een 'community art moeheid'

¹²³ Erven, Eugene van. (2008) *Inleiding: Uitdagingen voor community arts*.

<http://www.beraadsgroepvorming.nl/uitdagingen.pdf> (29 november 2011): 4.

¹²⁴ Trienekens, Dorresteijn & Postma (2011): 40 en 57.

¹²⁵ Trienekens, Dorresteijn & Postma (2011): 59.

ontstaan.¹²⁶ Dit ondermijnt het aanvankelijke enthousiasme van bewoners om deel te nemen. Daarom zou ik een stap verder willen gaan. Niet alleen de corporatie en zijn partners hebben baat bij een coördinator. Uit 'Entree!' kwam duidelijk naar voren dat bewoners zich overvraagd voelen. Een coördinator zou een serieuze gesprekspartner voor organisaties én een serieus aanspreekpunt voor bewoners moeten zijn, zodat een wijk als Overvecht een overvloed aan projecten bespaard blijft. In dit verband is het goed om erop te wijzen dat community art nog maar weinig wordt ingezet in nieuwbouwwijken, terwijl juist daar veel behoefte is aan buurtbinding die er nog niet is.

Trienekens e.a. vermelden dat Amsterdamse corporaties hun kunstvisie vaak baseren op een onderbuikgevoel. Deels omdat er doorgaans geen apart kunstbudget is. Om aan de kennisbehoefte onder corporaties tegemoet te komen, lijkt het een goed plan om van alle losse gelden voor incidentele culturele projecten een specifiek budget te maken. Op deze manier kan er structureel beleid gemaakt worden en kunnen bijvoorbeeld de lange termijn effecten van community-artprojecten in beeld komen.

Ik sluit dan ook af met een pleidooi voor onderzoek op langere termijn. Het onderzoek binnen 'Entree!' zou daardoor winnen aan zeggingskracht. Dit is geen vrijblijvende keuze. Als er louter onderzoek wordt gedaan tijdens het proces of vlak na afsluiting, kunnen er alleen conclusies getrokken worden met betrekking tot de korte termijn en blijft er altijd een blinde vlek bestaan.

Door voorafgaande aanbevelingen hoop ik een bijdrage te leveren aan de discussie over community art. Deze discussie dient zowel in theorie als in de praktijk te worden gevoerd.

Dit onderzoek is een proeve van hoe moeilijk een ideaal werkt in de echte wereld. Alleen door steeds opnieuw factoren te benoemen en kritisch te bekijken, kom je steeds dichterbij het ideaal. Het spreekt voor zich dat er altijd een kloof blijft bestaan tussen ideaal en werkelijkheid, tussen droom en daad. Dat wil niet zeggen dat het bij deze constatering moet blijven. Ik hoop dat dit uit mijn aanbevelingen zal blijken. Het is zeker dat community-artprojecten nog moeten wennen aan hun deelnemers en andersom. Dit vergt tijd, een zeker budget en een integrale aanpak. Tijd in overvloed. En het ideaal van community art blijft door zijn utopisch karakter mensen altijd uitnodigen om door te gaan...

¹²⁶ Trienekens, Dorresteyn & Postma (2011): 57.

Bronvermelding:

Bourriaud, Nicolas, transl. by Simon Pleasance & Fronza Woods. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du réel.

Brouwer, Jan. (2010) *Nieuwe praktijken in de wijken. Onderzoek Cultuurimpuls*. Amsterdam: ABF Cultuur.

Callon, Michel. (1986) 'Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay', in: John Law (ed.), *Power, Action and Belief. A New Sociology of Knowledge?* London: Routledge & Kegan Paul: 196-233.

Cohen-Cruz, Jan. (2010) *Engaging Performance: Theatre as Call and Response*. London [etc.]: Routledge.

Elsschot, Willem. (1910) *Het Huwelijk*. <http://www.let.rug.nl/vannoord/huwelijk.html> (8 november 2011).

Erven, Eugene van. (2008) *Inleiding: Uitdagingen voor community arts*. <http://www.beraadsgroepvorming.nl/uitdagingen.pdf> (29 november 2011).

Gemeente Utrecht, afdeling bestuursinformatie. (2011) *WijkWijzer 2011. De tien Utrechtse wijken in cijfers*. <http://www.utrecht.nl/images/BCD/Bestuursinformatie/publicaties/2010/WijkWijzer2010.pdf> (10 oktober 2011).

Gemeente Utrecht, afdeling bestuursinformatie. (2011) *Utrecht Monitor 2011*. <http://www.utrecht.nl/images/BCD/Bestuursinformatie/publicaties/2011/UMonitor2011.pdf> (23 november 2011).

Kester, Grant (2004) *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, California, [etc.]: University of California Press.

Kho, Mira & Saar van der Spek. (2010) *Entree! Offerte voor een culturele invulling van 23 portieken in de Vechtzoom en de Gagel*. Utrecht: Vrede van Utrecht.

Kivits, Tonja. (1992) *Geschiedenis van de Psychologie. De ontwikkeling van de geesteswetenschappen vanaf de Grieken tot heden*. Utrecht: Spectrum/Aula.

Kwon, Miwon. (2002) *One place after another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts, [etc.]: MIT Press.

Mitros. (2008) *Waardevol Wonen. Ondernemingsstrategie 2008-2012*.
<http://www.mitros.nl/Over%20Mitros/Folders/Mitros-OndrnmgstrtgWaardevolWonen-08-13.pdf> (10 oktober 2011).

Naafs, Jochem. (2010) *Weet het (nog) niet. Over relaties in het transdisciplinaire maakproces*. Utrecht: Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

Prentki, Tim & Sheila Preston (eds.). (2009) *The Applied Theatre Reader*. London [etc.]: Routledge.

Trienekens, Sandra; Willemien Dorresteyn & Dirk Willem Postma (e.a.). (2011) *Culturele interventies in krachtwijken*. Amsterdam: SWP.

Vrede van Utrecht 2013. (2011) 'Missie Vrede van Utrecht'.
<http://www.vredevanutrecht2013.nl/Home/Organisatie/missie.aspx> (23 november 2011).

Vrede van Utrecht 2013. (2011) 'Wijkprogramma'.
<http://www.vredevanutrecht2013.nl/Home/Programma/Lopende-projecten/wijkprogramma.aspx> (23 november 2011).

Wiersma, Siera. (2011) *Onderzoeksrapport Entree!* Utrecht: Vrede van Utrecht.

Bijlagen

- 1 Projectplan 'Entree!'
- 2 Onderzoeksrapport 'Entree!'
- 3 Projectimpressie in foto's