

Veranderend kunstenarschap in participatieve kunstpraktijken

Rina Visser

Rina Visser deed vijf casestudies waarin ze keek naar de rol van kunstenaars in participatieve kunstpraktijken. Ze interviewde hiervoor kunstenaars en burgers over hoe ze samen in de eigen leefomgeving kunst gericht op sociaal-maatschappelijke vraagstukken realiseren. In dit artikel beschrijft ze haar bevindingen over de nieuwe rol van kunstenaars.

Participatieve kunst vormt vanaf het begin van de eenentwintigste eeuw een steeds belangrijker en omvangrijker onderdeel van de hedendaagse kunst. Kunstenaars voelen zich in toenemende mate betrokken bij de samenleving en tonen zich bewust van de rol die ze daarin kunnen spelen. Ze zetten hun verbeeldingskracht en artistieke vermogens steeds vaker in om een bijdrage te leveren aan de oplossing van sociaal-maatschappelijke vraagstukken. Dat heeft geleid tot wat de Engelse kunsthistorica en -critica Claire Bishop (2006b) wel de *social turn*, de sociale wending in de kunsten, noemt.

In Nederland wordt deze vorm van kunst officieel geïntroduceerd in de Cultuurnota 2005-2008, onder de uit Groot-Brittannië afkomstige naam *community arts*. Vanaf dat moment groeit het aantal community arts praktijken snel. Het voornaamste overheidsdoel van deze geëngageerde kunstvormen is bevordering van sociale cohesie. Deze inzet van community arts als een wondermiddel voor het bereiken van de participatiesamenleving is ook bekritiseerd: kunst zou zo een instrument voor het neoliberale beleid van de Nederlandse overheid worden (Altena, 2016).

In het afgelopen decennium heeft community arts een professionaliseringslag doorgemaakt, zoals duidelijk wordt in het 'Manifest voor Participatieve Kunstpraktijken', kortweg 'Kunst in Transitie', een coproductie van de Nederlandse organisatie Community Art Lab Cal-XL en het Vlaamse kenniscentrum Demos. Het manifest is het resultaat van een 'constructief-kritische reflectie op de actuele en de potentiële rol van kunst in maatschappelijke ontwikkeling' (Cleveringa & Van den Bergh, 2015, p. 1). De inzet is verbreed naar een scala van andere doelen en doelgroepen. Om die reden is bewust gekozen voor het paraplubegrip participatieve kunstpraktijken.

De participatiesamenleving vraagt meer verantwoordelijkheid van de burger voor het eigen leven en de eigen woonomgeving. Dat, zo is de gedachte, is van waarde voor het individu en de samenleving als geheel (Rijksoverheid, 2013). Maar voor burgers is dat niet altijd eenvoudig. Het vraagt verbeeldingskracht om andere perspectieven te kunnen zien. Kunstenaars kunnen helpen om die verbeeldingskracht bij anderen aan te spreken.

Participatieve kunstpraktijken zijn daarmee zowel kunst- als maatschappijgericht. Het belangrijkste kenmerk is de samenwerking van de kunstenaar(s) met burgers aan maatschappelijke vraagstukken in hun eigen leefomgeving, met inzet van artistieke vermogens. Het werkterrein van de participatieve kunstenaar verplaatst zich daardoor van atelier, theater of concertzaal naar de samenleving en tart of verlegt daarmee grenzen die binnen de gevestigde kunstwereld vast leken te staan. Dat heeft geleid tot spanningen en discussies in de kunstwereld: over kunst als autonome uiting van een kunstenaar of kunst als instrument; over de waarde en betekenis van de artistieke en sociale aspecten van deze kunstvorm en over de kwaliteit ervan. Participatieve kunstpraktijken hebben tot op heden nog weinig erkenning gekregen in de kunstwereld, aangezien ze niet voldoen aan de gevestigde opvattingen over kunst.

Deze spanningsvelden waren voor mij een prikkel om onderzoek te doen naar de rol en betekenis van de participatieve kunstenaar. Bestaande onderzoeken waren vaak gericht op het kunstonderwijs, de kunstdocent of de inzet van de kunstenaar in het kunstenveld of het bedrijfsleven (Caris, 2016; Heijnen, 2015; Heinsius & Lehtikainen, 2013; Otte, 2015; Van Winkel, Zwaan, & Gielen, 2012). Specifiek, empirisch onderzoek naar de rol en betekenis van de kunstenaar in het sociale en artistieke proces ontbrak en in die leemte wilde ik met mijn onderzoek voorzien. Meer kennis en inzicht hierover is bovendien belangrijk voor kunstopleidingen om kunstenaars in spe voor te bereiden op de breedheid van het kunstenaarschap.

Mijn hoofdvraag luidt: Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de invulling van het kunstenaarschap? Dit is uitgesplitst naar de volgende vier deelvragen:

- Hoe werken kunstenaar en deelnemers samen in participatieve kunstpraktijken?
- Welke effecten komen daaruit voort?
- Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de identiteit van de kunstenaar en voor het kunstenaarschap?
- Wat is de waardering van participatieve kunstpraktijken in de kunstwereld?

Het onderzoek bestond uit vijf casestudies. Alvorens de praktijk in te stappen heb ik literatuuronderzoek gedaan naar de belangrijkste concepten in mijn onderzoek, de historische ontwikkeling van het kunstenaarschap en het discours over 'echte' versus maatschappelijke kunst.

De concepten

Participatieve kunstpraktijken

Participatieve kunstpraktijken gaan over hoe mensen met elkaar samenleven en eventuele problemen of vraagstukken daarbij, zoals sociale ongelijkheid. Deelnemende burgers krijgen de kans om met elkaar en een kunstenaar op een andere manier te kijken naar en handelen in hun eigen context. Verbeeldingskracht speelt daarin een centrale rol. Eerst van de kunstenaar, die zijn verbeelding inzet om die context te onderzoeken, vervolgens ook van de bewoners. Door hen aan te spreken op hun (artistieke) talenten en kwaliteiten motiveert de kunstenaar hen om zich in te zetten voor iets wat ze belangrijk vinden, bijvoorbeeld de sociale cohesie of de veiligheid in hun wijk, en in hun eigen omgeving te veranderen. Participatieve kunstpraktijken hebben dus vier kenmerken: ze zijn contextueel, artistiek, participatief en transformatief (Hillaert & Trienekens, 2015).

Van groot belang in het gehele proces is het leggen van betekenisvolle verbindingen en het tot stand brengen van een dialoog tussen kunstenaar en deelnemers. Het artistieke proces geldt als belangrijker dan het uiteindelijke resultaat. Het gaat erom dat burgers de kans krijgen te reflecteren op hun eigen leefomgeving en nieuwe perspectieven voor zichzelf en hun omgeving te vinden (Hillaert & Trienekens, 2015). De inbreng van de deelnemers is cruciaal: zij vormen het artistieke medium en het materiaal. Naast *hands-on* participatie beschouw ik ook het delen van informatie als vorm van participatie. Beide vormen zie ik als gelijkwaardig en belangrijk. Daarmee biedt dit concept de mogelijkheid om het brede spectrum van participatie in de praktijk te laten zien en om overeenkomsten en verschillen in deelname te onderscheiden.

Identiteit

Een tweede belangrijk concept in mijn onderzoek is identiteit, meer specifiek de professionele identiteit van de kunstenaar. Dit is het geheel van professionele kenmerken, vaardigheden, kwaliteiten en ideeën dat een kunstenaar tot een eigen persoonlijkheid maakt en hem onderscheidt van andere kunstenaars. Identiteit kenmerkt zich door zowel continuïteit als verandering. Ze past zich aan de veranderende sociale, economische en culturele context aan. Een identiteit ontwikkelt zich gedurende de verschillende levensfasen en blijft een (kunstenaars)leven lang in beweging (Cupchik, 2013).

Een belangrijk aspect binnen identiteitsvorming is de ontwikkeling van *commitment* met fundamentele zaken als ethiek, politiek of gender en het toekomstige beroep (Lichtwarck-Aschoff, Van Geert, Bosma, & Kunnen, 2008). Het *commitment* van de participatieve kunstenaar is te omschrijven als een 'actieve vorm van betrokkenheid en zorg om kunst betekenisvol te verbinden met en in de samenleving'.

In de westerse samenleving geldt werken als kunstenaar niet altijd als 'echt' werk (Bain, 2005). De invloedrijke publicatie *The human condition* (1959/1998) van de Duits-Amerikaanse politiek filosoof Hannah Arendt geeft beter zicht op wat werk kan inhouden door haar onderscheid tussen *labor*, *work* en *action*. Bij participatieve kunstpraktijken gaat het om meer dan het praktische en nuttige van *labor* en *work*, het draait vooral om de sociale functie van *action* of handeling: in gesprek gaan met anderen, je mening laten horen en in dialoog met anderen komen tot creativiteit en innovatie. Ieder mens is uniek en juist deze pluraliteit zorgt ervoor dat in interactie creativiteit en nieuwheid ontstaan (Arendt, 1959/1998). Participatieve kunstpraktijken zijn te zien als een vorm van menselijke actie die het eigen voorstellingsvermogen aanspreekt en aanzet tot het formuleren van een autonoom of onafhankelijk standpunt. *Action* geeft daarmee naast *labor* en *work* in belangrijke mate mede vorm aan de samenleving.

Het kunstenaarschap in historisch perspectief

Het begrip kunstenaarschap is niet eenduidig te omschrijven, omdat de invulling ervan tijdsgebonden is. Het is een begrip dat permanent bijgesteld wordt en waarop invloedrijke en betekenisvolle veranderingen in de kunstpraktijk doorwerken (Van Winkel, 2007, p. 9).

Globaal gezien zijn er drie historische modellen van kunstenaarschap: het klassieke, romantische en modernistische of avant-gardemodel (Van Winkel, 2007). Bij het klassieke model draait het om een zakelijk ingestelde kunstenaar die is gericht op meesterschap en vakmanschap, leren en voortbouwen op de voortbrengselen van vorige generaties. In reactie daarop ontwikkelde zich in de negentiende eeuw het romantische model dat de kunstenaar beziet als genie of *lone genius* (Becker, 1982, pp. 14-15). De romantische kunstenaar is onconventioneel en zijn kunst is een directe weerspiegeling van zijn ziel.

Begin twintigste eeuw ontstaat het derde model: de modernistische of avantgardistische kunstenaar, zo heet het, voelt als eerste grote veranderingen in de samenleving aan en geeft in zijn kunst een kritische blik daarop die grenzen verlegt en maatschappelijke taboes doorbreekt. Vaak doet hij dit vanuit de wens om de wereld te veranderen. De radicaliteit van de eigen wil staat daarbij voorop (Van Winkel, 2007, pp. 24-25).

De drie beschreven modellen zijn weliswaar representatief voor historische perioden, maar van elk zijn nog steeds aspecten terug te vinden in (het denken over) de hedendaagse kunst. De vraag is welke nieuwe aspecten van het maatschappelijke en culturele 'kunnen' bij de participatieve kunstenaar zichtbaar worden die aanleiding geven tot een nieuw model kunstenaarschap. Dat vraagt om meer inzicht in de historische ontwikkeling van participatieve kunst.

In de eerste helft van de twintigste eeuw anticipeerden kunstenaars op sociale en politieke situaties en zochten ze naar directe of indirecte verbindingen met de samenleving. Na een periode van idealistisch activisme om de wereld te veranderen wijzigden kunstenaars hun missie in meer realistische en haalbare doelstellingen. Een van de belangrijkste daarvan is het terugbrengen van het menselijke aspect in de samenleving door persoonlijke en betekenisvolle verbindingen te leggen. Kunstenaarsbewegingen als Fluxus en de Situationisten of de Duitse kunstenaar Joseph Beuys waren ervan overtuigd dat kunstenaars in samenwerking met burgers en de inzet van kunst de wereld ten goede konden veranderen (Groys, 2008). Met deze agogische doelstelling probeerden ze burgers te motiveren om zelf een actieve rol te spelen in de wereld.

Spanningsveld 'echte' en maatschappelijke kunst

Een vergelijkbare doelstelling zien we terug in de hedendaagse participatieve kunstpraktijken. Hun nadruk op de maatschappelijke context is een van de redenen voor de genoemde verplaatsing naar de samenleving zelf, weg van de officiële kunstinstellingen. Het is mede de oorzaak dat participatieve kunstpraktijken vaak buiten de officiële kunstwereld worden geplaatst en tegenover 'echte', autonome kunstvormen worden gezet. Volgens de Franse kunstcriticus Bourriaud (2002), een van de belangrijkste critici in het discours, moeten we kunst niet langer als autonoom zien, maar als relationeel en democratisch. In zijn relationele esthetiek benadrukt hij het belang van het creëren van een sociale omgeving, een ontmoetingsplaats voor mensen, waarbij de ervaring van de ontmoeting het kunstwerk vormt. De Amerikaanse kunstcriticus Grant Kester (Kester, 2004, 2005, 2011) gaat een stap verder door het relationele te verbinden met dialoog en empathie, en de gelijke kansen van kunstenaar en deelnemer om in het proces tot een goed eindresultaat te komen.

Kunstcritica Claire Bishop (2012) benadrukt daarentegen de zorg voor het artistieke aspect van participatieve kunstpraktijken. Ze verwijst naar de filosoof Jacques Rancière die stelde dat de esthetiek niet hoeft te worden opgeofferd aan het 'altaar van sociale verandering'. Ze onderscheidt kunstpraktijken waarbij de kunstenaar de deelnemers uitdaagt en 'ontwricht' en kunstpraktijken die door gezamenlijke creativiteit op constructieve wijze verbeteringen tot stand kunnen brengen (Bishop, 2006, p. 12). Juist het uitdagen, confronteren of ter discussie stellen is, naast uitnodigend zijn en plezier geven, noodzakelijk om het gewenste veranderingsproces bij deelnemers te bereiken.

Terwijl Bishop de focus legt op de individuele kunstenaar, met als 'materiaal' de deelnemers, benadrukt Kester juist de dialoog van de kunstenaar met de deelnemers, die niet door een eenmalig en direct schokeffect, maar door een dialoog eenzelfde veranderingsproces in gang kan zetten (Kester, 2004). In tegenstelling tot Bishop is bij hem sprake van co-auteurschap van kunstenaar en deelnemers. Mijn onderzoek deelt, gezien de uitgangspunten en criteria, de visie van Kester. Participatieve kunstenaars onderzoeken en herdefiniëren in hun artistieke werkzaamheden voortdurend de positie van kunst in de samenleving. Ze kiezen tussen artistieke of sociale processen, tussen esthetiek of functionaliteit, tussen individueel of collectief auteurschap (Heijnen, 2015, pp. 101-102).

De opzet van het empirische onderzoek

In mijn onderzoek heb ik de zogenoemde *thick description*-methode gebruikt, een kwalitatieve onderzoeksmethode die zich goed leent voor het beschrijven van minder bekende sociale processen (het hoe en wat van gedrag van mensen). Het gaat om een uitgebreide en gedetailleerde beschrijving van de setting, de participanten en de thema's van de kwalitatieve studie (Lub, 2014, p. 88). Doel is 'het scheppen van "waarschijnlijkheid", waarbij de lezer zoveel mogelijk wordt meegenomen in de onderzochte wereld en haar hoofdpersonen alsof ze het zelf hebben beleefd' (Lub, 2014, p. 89). Op grond van deze bottom-up verkregen gegevens zijn met de inductieve methode vergelijkingen te maken en conclusies te trekken (Van Staa & Evers, 2010).

Om meer te weten te komen over de rol en betekenis van de kunstenaar in diverse participatieve kunstpraktijken heb ik vijf casestudies gedaan. In een casestudie gebruik je directe ervaringen van mensen, in dit geval kunstenaar en deelnemers, om een praktijk in de werkelijkheid te onderzoeken. Bij de selectie van de casestudies heb ik gezocht naar maximum variatie (Patton, 1990, p. 172) met als keuzecriteria locatie, plaats, duur, stadium van de kunstpraktijk en verscheidenheid in doelstellingen, vorm, inhoud, en kunstdisciplines. Met vijf casestudies zou ik, zo was de verwachting, voldoende onderzoeksdata verkrijgen om patronen te kunnen waarnemen. Ik had de mogelijkheid opgehouden om bij onvoldoende relevante data meer casestudies te doen, maar dat bleek niet nodig. De vijf casestudies bestrijken in brede zin het veld van participatieve kunstpraktijken (zie tabel 1).

Tabel 1. Overzicht casestudies

Periode	Kunstpraktijk	Locatie	Kunstenaar	Doel
2012-2014	'Stof tot Nadenken'	Amsterdam	Sara Vrugt	Verbinden kerk met omgeving door middel van een artistieke interventie
2012-2013	'Groeten van Geerweg'	Delft	Marjet Roerink	Wegnemen sociaal isolement en toename sociale cohesie door aanspreken van het verbeeldingsvermogen
2014-2015	'Noorderling'	Leiden	PS theater	Versterken culturele klimaat en ondersteuning bij wijktransitie
2012-heden	'Wandschappen DNA-Charlois'	Rotterdam	Driessens & Van den Baar	Bijdragen aan welzijn multi-culturele wijk met inzet van kunst en ambacht
2011-heden	'OpTrek Binckhorst'	Den Haag	Sabrina Lindemann	Organische economische en sociale gebiedsontwikkeling door middel van artistieke interventies

Verzamelen en analyse van data

De belangrijkste bron van data zijn de interviews met de kunstenaar(s), de opdrachtgever (indien relevant) en twee deelnemers per casestudie. Daarnaast is gebruik gemaakt van documenten, voorwerpen en audiovisueel materiaal. De uit de casestudies verkregen data over aspecten van het kunstenaarschap zijn gedetailleerd beschreven (*thick description*) en vervolgens gebruikt in een theoretisch raamwerk.

Het theoretisch vooronderzoek leverde de belangrijkste aspecten voor de casestudies:

- de context van de participatieve kunstpraktijk
- het proces van het tot stand komen van de participatieve kunstpraktijk
- het samenwerkingsproces tussen kunstenaar en burgers in relatie tot de rol en identiteit van de kunstenaar

Deze drie aspecten vormden het uitgangspunt voor de interviews. Voor beide groepen geïnterviewden – kunstenaars en deelnemers – zijn tien stellingen geformuleerd die ze moesten scoren op een Likertschaal van 1 ('helemaal niet mee eens') tot 7 ('helemaal mee eens'). Ik vroeg geïnterviewden om na iedere stelling de score toe te lichten, waarbij ik soms kon doorvragen of verdiepende vragen stellen. Deze aanpak daagde geïnterviewden uit tot reflectie en moest leiden tot (meer) interessante data over het participatieproces. De interviews zijn direct na afloop verbatim uitgewerkt en geanalyseerd op centrale thema's. Daaruit zijn categorieën samengesteld zoals Wie, Context, Project, Beginfase, Participatieproces en Resultaat. Uit nadere analyse op deze categorieën kwamen relevante codes naar voren, zoals onder de categorie Participatieproces de codes Stimuleren, Inspraak, Beïnvloeding, Sfeer en Belemmerende factor. Wanneer een specifieke code ontbrak of overbodig bleek, werd deze toegevoegd of verwijderd.

Hierna beschrijf ik drie van de vijf casestudies op de volgende punten: verschillen in de context; verschillen in artistiek proces en participatieproces (samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers) en de identiteit van de kunstenaar.

Casestudie 1: 'Stof tot Nadenken'



De context

Conceptueel en textielkunstenaar Sara Vrugt werd in 2012 uitgenodigd door Stichting De Oude Kerk in Amsterdam om een participatieve kunstpraktijk te ontwikkelen. De stichting wilde de verbinding tussen kerk en omgeving herstellen opdat ze net als voorheen de rol van 'Huiskamer van Amsterdam' in de buurt kan vervullen. Naast de religieuze functie wilde de stichting van de Oude Kerk 'een locatie voor hedendaagse kunst' maken met jaarlijks drie tentoonstellingen 'die een visuele impact hebben, een dialoog vormen met de maatschappij, en aanzetten tot reflectie' (Grandjean, 2012).

Vanwege de kritische reacties op deze plannen koos de stichting bewust voor een participatieve kunstpraktijk. Ze vroegen hiervoor Vrugt vanwege haar ervaring met omvangrijke participatieve textielprojecten. De kunstenaar besloot in overleg met de stichting om samen met burgers een installatie te realiseren voor de stoffering van alle honderdachttien kerkstoelen die dringend aan restauratie toe waren.

Het artistieke proces

Vrugt verdiepte zich in de context en verzamelde verhalen over de Oude Kerk en de omringende wijk. Deze verhalen vormden samen met het houten gewelfde plafond van de kerk de uitgangspunten voor de nieuwe stoffering van de kerkstoelen. De ambitie van Vrugt was niet alleen om samen met geïnteresseerde burgers kunst te creëren, maar ook om actuele onderwerpen zichtbaar en bespreekbaar te maken. De prostitutiezone in de nabijheid van de Oude Kerk is onder bewoners een levendig gespreksonderwerp sinds de beslissing van de gemeente in 2008 om drugs en prostitutie te verminderen. Met haar participatieve textielproject inventariseerde de kunstenaar de veranderende rol van de Oude Kerk in de stad Amsterdam en haar betekenis voor het individu.

Het participatieproces

De kunstenaar heeft zelf het concept van de kunstpraktijk bedacht. Met het kerkgewelf en de verhalen als uitgangspunt ontwierp ze voor elke kerkstoel een eigen borduurpatroon. Toenmalig stadsdichter Anna Enquist vatte de verzamelde verhalen over de kerk en haar omgeving samen in een gedicht van precies honderdachttien woorden; voor elke stoel één woord. Deze woorden werden mee geweven in het textiel. Een aan het woord verwant symbool, ontworpen door de kunstenaar, werd daarna met de hand op de stof van de stoelzitting geborduurd. Hiervoor nodigde Vrugt kerkgemeenteleden en andere geïnteresseerde burgers uit. In het daarvoor in de kerk ingerichte borduuratelier werkten ze samen twee maanden lang. Een van de deelnemers vertelde: ‘Het was bijna meditatief. Tijdens het proces kwam ik erachter hoe fijn het is om met meerdere mensen tegelijk heel geconcentreerd te werken in een atelier, die sfeer vond ik bijzonder.’ (Visser-Rotgans, 2018, p. 245). Het atelier stond open voor bezoekers om een kijkje te nemen en vragen te stellen aan de kunstenaar en de deelnemers over de kunstpraktijk en het proces.

De samenwerking tussen kunstenaar en deelnemers kenmerkte zich door wederkerigheid. De kunstenaar had de deelnemers nodig vanwege de werkbelasting voor het borduren van honderdachttien stoelbekledingen. De deelnemers kregen een kijkje in de keuken van de kunstenaar en werden deelgenoot gemaakt van het ontwerpproces van het kunstwerk en de mogelijkheid om de broderie d’art borduurtechniek te leren en een bijdrage te leveren aan het kerkinterieur. Er was ook sprake van gelijkwaardigheid, hoewel de kunstenaar de volledige verantwoordelijkheid droeg voor het ontwerp, het proces en het resultaat. Vanwege haar kwaliteitseisen was de ‘vrije ruimte’ voor de deelnemers gering, maar voldoende om zich welkom en nodig te voelen in het proces. Ze waren enthousiast over het gehele proces en vol waardering voor de kunstenaar. Ze vonden het een eer om een bijdrage te mogen leveren aan dit kunstproject en vonden het bovendien leerzaam: ‘De interactie met Sara vond ik heel inspirerend. Ze laat zien hoe ze tot een bepaald idee of vorm komt. Dat had ik nog nooit zo gezien.’ (Visser-Rotgans, 2018, p. 110).

De identiteit van de kunstenaar

Tijdens haar studie Mode en Textiel ontwikkelde Vrugt haar sociale bewustzijn: ga iets doen om de wereld te redden en niet zoiets subtiels als ‘kleertjes maken’. Toch blijft het maken van een kunstwerk voor haar het uitgangspunt: ‘Ik maak mijn projecten niet zodat de mensen die meedoen iets te doen hebben en er beter van worden. Dat is een bij-effect, dat wel steeds belangrijker wordt, maar niet het eerste uitgangspunt. Dat is dat ik een mooi werk wil maken. En ik houd van groots en meeslepend, dus dat het uiteindelijk niet kan zonder de input van al die mensen, dat is pas de volgende stap.’ (interview, 27 april 2014). Ambachtelijkheid en kwaliteit staan voor haar centraal.

Casestudie 2: 'Groeten van Geerweg'



De context

Geerweg is een kleine wijk in Delft. De buurt die vroeger bekend stond om zijn saamhorigheid, had te kampen met verminderde sociale cohesie en sociaal isolement. Daarom nodigde de gemeente in 2012 dramaturg Marjet Roerink uit om in samenwerking met de wijkbewoners een wijktoer te realiseren en zo de sociale cohesie te versterken en de wijk uit haar isolement te halen.

Het artistieke proces

De kunstenaar had geen vooropgezet plan, maar stelde zich open op naar de buurtbewoners. Die maakten haar in de beginfase duidelijk dat ze 'niets hebben met kunst' en daar ook niets mee willen doen: 'Het hoort niet bij ons.' (Visser-Rotgans, 2018, p. 122). Het woord 'kunst' vermeed ze om die reden in de gesprekken met hen, omdat het anders einde verhaal zou zijn. Haar artistieke bron waren de verhalen van bewoners over de wijk van waaruit de theater-tour werd ontwikkeld. Op laagdrempelige wijze voegde ze in overleg met de wijkbewoners artistieke middelen toe, die deze niet direct als kunst ervaarden, zoals een korte performance van acteurs die herinneringen oproep aan het voormalige 'gekkenhuis' Sint Joris Gasthuis, een lokaal samengesteld vrouwenkoor en een lokale rapper die hulp kreeg van een speciaal daarvoor geregelde ervaren rapper.

Het participatieproces

Vanaf het begin betrok de kunstenaar de buurtbewoners en hun verhalen bij de ontwikkeling van de tour. In gesprekken met hen verzamelde ze verhalen over wat hen verbond, waar ze trots op waren en over de veranderingen in hun wijk. Vanuit deze verhalen ontwikkelde ze een ideeënkader voor de wijktoer, dat ze voorlegde aan de wijkbewoners. Samen met hen ontwikkelde ze vervolgens een wijktoer die de bewoners zelf uitvoerden. Een van de deelnemers vertelde: 'Door haar enthousiasme word je ook fanatieker. Nou ben ik helemaal niet fanatiek, ben nergens fanatiek in geweest, maar dan word je wel meegetrokken. Je had ook het gevoel dat je begrepen werd.' (Visser-Rotgans, 2018, p. 132)

De kunstenaar deelde de verantwoordelijkheid voor de inhoud en de presentatie van de tour doelbewust met de bewoners om zo te werken aan meer verbondenheid in de wijk. De samenwerking binnen dit kunstproject activeerde de wijkbewoners en ze kregen hun trots over de buurt terug. De deelnemers voelden zich gehoord en begrepen door de kunstenaar: 'Ze heeft ons gestimuleerd om weer dingen te gaan doen!' (Visser-Rotgans, 2018, p. 130). De kunstenaar bleef eindverantwoordelijk voor het hele proces en de wijk-tour als eindresultaat.

De identiteit van de kunstenaar

Tijdens haar theateropleiding ontstond bij Roerink de behoefte om met mensen uit 'vergeten' doelgroepen te werken: 'Ik geloof dat ieder mens een bijzonder verhaal heeft en dat ieder mens een talent heeft. Ik geef ze een spotje op dat wat hun bijzonder maakt. En daarmee empower ik mensen.' (interview, 17 november 2014). Voor haar is het procesmatig werken met mensen belangrijker dan de artistieke waarde van het eindproduct. Theater is voor Roerink een middel om de 'echtheid' van hetgeen getoond wordt, te ondersteunen: 'Ik gebruik al het gereedschap, zoals verstaanbaarheid, mise en scène en choreografie.' (Visser-Rotgans, 2018, p. 133).

Casestudie 3: 'OpTrek Binckhorst'



De context

De Binckhorst is een voormalig bedrijventerrein en ontwikkelingsgebied nabij het centrum van Den Haag. Volgens een ambitieus masterplan van de gemeente moest hier een nieuwe woonwijk met zeventuizend particuliere woningen komen. Dat project werd in 2011 afgeblazen vanwege de economische crisis. Reden voor kunstenaar en *urban curator* Sabrina Lindemann om er met haar mobiele kantoor 'OpTrek' neer te strijken. Ze stelde zich de vraag: is hier niet een andere, inclusievere vorm van gebiedsontwikkeling mogelijk? Is het mogelijk om als burger en semiprofessionaal daadwerkelijk een rol te kunnen spelen in de ontwikkeling van het gebied? (Veenhoff, 2016).

Het artistieke proces

Lindemanns aanpak kenmerkt zich door een bottom-up methodiek voor gebiedsontwikkeling. Ze kijkt naar het fysieke, economische, sociale en culturele potentieel van een gebied, lokale kennis en expertise, ontwikkelingsmanagement, circulaire economie en kiest voor tijdelijk gebruik als strategie, inzet van de verbeeldingskracht van kunstenaars en cocreatie.

Afhankelijk van de situatie kiest ze een rol als aanjager of als volger en probeert ze ondernemers enthousiast te maken om vanuit de verbeelding ideeën om te zetten in gezamenlijke projecten. Zo nam ze in de beginfase het initiatief voor een gezamenlijk bier: 'Mijn initiatief was vooral dat ik dacht: we kunnen ook zelf bierbrouwen, want dat creëert betrokkenheid en heeft pr-waarde.' (Visser-Rotgans, 2018, pp. 186-187). Ze organiseerde workshops met lokale ondernemers met de vraag: hoe smaakt de Binckhorst? Het leverde diverse associaties op van waaruit twee Haagse brouwers het werkbier de Binckse Belofte samenstelden. Samenwerken is zo een artistiek thema geworden.

Het participatieproces

Na een lange periode van onderzoek en interviews met lokale ondernemers legde Lindemann verbindingen tussen lokale ondernemers om samen ideeën en meningen te delen. Ze startte in cocreatie projecten met de lokale ondernemers, zoals het eerder genoemde werkbier. Het zorgde voor saamhorigheid bij de betrokkenen. Door nieuwe verbindingen tussen lokaal vakmanschap, restmaterialen, kennis en expertise van elders breidde de nieuw gevormde organisatie ReSourceCity Binkhorst de culturele, sociale en economische kracht van het gebied uit. Dit leidde tot specifieke producten en diensten.

De ondernemers maakten een bewustwordingsproces door rondom duurzaamheid en waardering van lokaal erfgoed. Ze hadden grote waardering voor de kunstenaar. Maar er kwamen ook conflicterende belangen naar voren. De kunstenaar zag de Binckhorst als een artistiek laboratorium waar mogelijkheden en visies te onderzoeken zijn en waar het proces centraal staat. De tijd die experimenten kostte, botste soms met de noodzaak voor ondernemers van brood op de plank. Een voorbeeld waren de proeven met het verwerken van het 'spent grain' van de brouwerij tot brood en met het telen van champignons op koffiedrab. De proeven kosten veel tijd en energie en leverden geen concrete resultaten op. Een van de geïnterviewde ondernemers zei hierover: 'Het is gewoon zonde dat er zoveel mensen tijd en energie in (de proeven) hebben gestoken en vervolgens gebeurt er niets.' (Visser-Rotgans, 2018, p. 195). Lindemann onderkent dat voor de ondernemers vooral het economisch perspectief telt omwille van hun (voort)bestaan. Ze heeft daarvan geleerd om voortaan meer in 'verdienmodellen' te denken. (Visser-Rotgans, 2018, pp. 234-236)

Beide partijen beschouwen samenwerking als centraal aspect in de kunstpraktijk. Zoals een ondernemer vertelde: 'Je merkt gewoon dat je met

samenwerken steeds meer gaat scoren. Ik zie er een stijgende lijn in zitten.’ (Visser-Rotgans, 2018, p. 193). Lindemann nam het initiatief en de verantwoordelijkheid door nieuwe projecten in cocreatie met de ondernemers te ontwikkelen en te regelen. Daar hoorde ook het leggen en onderhouden van contacten bij en de dialoog met lokale overheden, kunstenaars en belanghebbenden. De Binckhorst-ondernemers namen de verantwoordelijkheid voor de voortzetting van al uitgevoerde projecten en nieuwe gerelateerde initiatieven van hun eigen bedrijven.¹

De identiteit van de kunstenaar

Het in afzondering werken in het atelier had voor de als autonoom kunstenaar afgestudeerde Lindemann geen toegevoegde waarde. ‘Ik wilde contact met mensen, de uitwisseling en de wisselwerking die daaruit ontstaat. Toen ben ik projecten gaan opzetten waar dat wel inzat en dat sprak me heel erg aan. En eigenlijk is daardoor mijn wijze van werken veranderd. Dat ben ik veel meer ben gaan toepassen in mijn werk.’ Ze hanteert een open werkwijze: ‘Ik heb wel ideeën om te beginnen, maar ik laat vaak dingen ontstaan waaruit weer de vervolgstappen ontstaan. Het is dus een proces.’ (interview, 19 oktober 2015). Ze werkt bewust vrij en onafhankelijk in het gebied, zonder opdrachtgever. ‘Er gaan meer deuren open als ik daar op eigen initiatief rondloop in plaats van in opdracht van bijvoorbeeld de gemeente.’ (Veenhoff, 2016).

De analyse: overeenkomsten en verschillen

De drie beschreven casestudies laten zien dat het veld van participatieve kunstpraktijken divers is en van kunstenaars diverse rollen en vaardigheden vraagt. In de analyse duiden we de overeenkomsten en verschillen.

De context

Kenmerkend voor de aanpak van participatieve kunstpraktijken is de bottom-up benadering. Participatieve kunstpraktijken blijken in te zetten voor diverse sociaal-maatschappelijke of politieke problemen en contexten. Dat blijkt ook uit de diverse doelstellingen: maatschappelijk, politiek, marketing en educatief.

Maar er zijn meer overeenkomsten dan verschillen. Bij alle onderzochte praktijken gaat om het leggen van betekenisvolle verbindingen met de omgeving. ‘Stof tot Nadenken’ zet zich in voor de verbinding van de Oude Kerk met de omgeving; ‘Groeten van Geerweg’ voor meer sociale cohesie en minder

1 Inmiddels is de ontwikkeling van de Binckhorst in een nieuwe fase beland met een meer bepalende rol van de lokale overheid. Door de aanleg van de ondergrondse Rotterdamse baan wordt het gebied in tweeën gedeeld en wordt vooral ingezet op woningbouw.

sociaal isolement in de wijk; 'OpTrek Binckhorst' voor de organische ontwikkeling van de Binckhorst door het verbinden van lokale ondernemers. De plaats van alle kunstpraktijken is de openbare ruimte, variërend van kerkgebouw tot wijk en tot een terrein voor gebiedsontwikkeling. Bij twee van de drie casestudies zijn de deelnemers bewoners uit de omgeving. Bij 'Stof tot Nadenken' staat de borduurfase in principe open voor iedereen.

Classificatie kunstpraktijken

Er zijn binnen de onderzochte kunstpraktijken twee hoofdtypen te onderscheiden: kunstpraktijken die grotendeels objectgericht zijn of juist procesgericht. Hierbinnen zijn tussenschakelingen zichtbaar van minder object- en meer procesgerichtheid en minder proces- en meer objectgerichtheid. Alle kunstpraktijken zijn dus zowel object- als procesgericht, maar met een wisselende balans tussen beide aspecten.

Verschillen in participatie in relatie tot het type kunstpraktijk

De hier beschreven drie participatieve kunstpraktijken laten verschillende vormen van participatie zien. Bij 'Stof tot Nadenken' is de rol van de kunstenaar in hoge mate bepalend en de rol van de deelnemers beperkt tot een nauw omschreven, maar niettemin betekenisvolle 'ruimte'. Deze kunstpraktijk is objectgericht, omdat het kunstwerk als opbrengst centraal staat. De andere twee kennen een gelijkwaardigere participatie en gedeelde verantwoordelijkheid van kunstenaar en deelnemers. Deze kunstpraktijken zijn meer procesgericht. De mate en vorm van participatie van kunstenaar en deelnemers is dus gerelateerd aan het type kunstpraktijk. De meer objectgerichte praktijken tonen meer samenwerkingsvormen vanuit het perspectief van de kunstenaar dan vanuit de deelnemer. Bij 'Stof tot Nadenken' betreft de kunstenaar burgers pas in de uitvoeringsfase. Vrugt houdt de regie over het kunstwerk en de kwaliteit ervan. Dat past bij haar visie en identiteit als kunstenaar (zie hierna).

De procesgerichte kunstpraktijken hebben meer samenwerkingsvormen vanuit het perspectief van de deelnemer en zijn over het algemeen meer gericht op het emancipatorische aspect. Dat wordt duidelijk uit de aanpak van theatermaker Roerink ('Groeten van Geerweg'): de wijkbewoners zijn vanaf het begin bij het project betrokken en dragen zorg voor de inhoud en de uitvoering van de wijktoer. De theatermaker houdt wel de (eind)regie, maar het sociale proces van empowerment van de wijkbewoners is voor haar belangrijker dan de artistieke kwaliteit, al heeft ze daarvoor wel duidelijke kwaliteitsgrenzen bepaald. Haar kunstenaarsidentiteit heeft naast een artistieke een sterke sociale inslag. Ook in 'OpTrek Binckhorst' bepaalt de

kunstenaar samen met de betrokken ondernemers de inhoud en de uitvoering van activiteiten, vanuit haar visie dat deze tijdelijke fase, de tussentijd, een fase is van gezamenlijk groeien naar de toekomst.

De identiteit van de kunstenaar

Werken in een participatief format kan botsen met de identiteit van de kunstenaar. Dat kan leiden tot reflectie op die eigen identiteit en verandering daarin of tot een hybride identiteit.

Uit de werkwijze en uitspraken van de kunstenaars wordt duidelijk dat de identiteit van de kunstenaar van invloed is op de keuze voor een objectgerichte of een procesgerichte kunstpraktijk. Voor Vrugt ('Stof tot Nadenken') staat het maken van kunst voorop. Ze heeft moeite om haar visie op kwaliteit en ambachtelijkheid los te laten en daarom gaf ze een beperkte, overzichtelijke taak aan de borduursters. Bij 'Groeten van Geerweg' kreeg Roerink te maken met weerstand van deelnemers tegen de inbreng van kunst in de tour. Toch wist ze met instemming van de deelnemers diverse vormen van kunst toe te voegen. Bij 'OpTrek Binckhorst' tenslotte botste het artistiek experiment met de economische behoefte van de deelnemende ondernemers wat enige bijstelling van de professionele identiteit van de kunstenaar noodzakelijk maakte.

Bij alle kunstpraktijken zijn vorm en inhoud van de participatie niet alleen afgestemd op de context en de artistieke identiteit van de kunstenaar, maar ook op wat deelnemers kunnen. Dat is noodzakelijk en belangrijk voor de betrokkenheid van deelnemers en voor het welslagen van de kunstpraktijk.

De leiderschapsstijl van de kunstenaar

Tijdens het onderzoek werd mij duidelijk dat ook de leiderschapsstijl van de kunstenaars samenhangt met de context, de mate van participatie van deelnemers en met hun kunstenaarsidentiteit en persoonlijkheid. Procesgerichte kunstpraktijken vragen om een leider die faciliteert, veel deelt en in dialoog gaat met deelnemers. Bij deze kunstpraktijken weet en accepteert de kunstenaar dat de uitkomst ongewis is. De bepalende rol van Vrugt bij het meer objectgerichte 'Stof tot Nadenken' blijkt uit haar democratisch directieve stijl: de borduursters hadden alleen inspraak bij de kleurenkeuze en beperkte keuze voor de te borduren details per stoelzitting.

De kunstenaars van alle vijf onderzochte kunstpraktijken waren zich ervan bewust dat hun kunstpraktijken een efficiënte vorm van leiderschap nodig hadden, hetgeen tot uitdrukking komt in de relatie met de kunstpraktijk en de vormen van participatie (zie tabel 2).

Tabel 2. Kunstpraktijken in relatie tot participatie en leiderschapsstijlen

Kunstpraktijk	Oriëntatie kunstpraktijk		Participatie deelnemers		Participatie kunstenaar		Leiderschapsstijlen kunstenaar		
	Object-gericht	Proces-gericht	Hoog	Laag	Hoog	Laag	Directief	Democratisch directief	Faciliterend gedeeld
'Stof tot Nadenken'	0	x		0	0			0	
'Groeten van Geerweg'	o	X	X			X			X
'Noorderling'	0	x		0	0		0		
'Wandschappen DNA Charlois'	0	X	X		X			0	
'OpTrek Binckhorst'	o	X	X		X				X

X = proces-georiënteerd, 0 = object-georiënteerd;

x = in mindere mate proces-georiënteerd, o = in mindere mate object-georiënteerd.

De kunstenaar en de keuze voor participatief werken

De vijf kunstenaars in mijn onderzoek noemen verschillende redenen voor participatief werken. Participatief werken blijkt voor hen een persoonlijke passie te zijn en een bijna natuurlijk attitude. De kunstenaars voelen zich in hun element bij deze betrokkenheid met de samenleving en beschouwen die als zowel een artistieke als morele noodzakelijkheid.

Opvallend is hun meer dan gewone interesse in en gerichtheid op mensen en hun gedrevenheid daar betekenis aan te geven. Voor deze kunstenaars volstaat de individuele kunstpraktijk niet (voldoende) voor een betekenisvol bestaan als kunstenaar. Vrugt ('Stof tot Nadenken') zegt bijvoorbeeld: 'Ik wil niet in een ivoren toren zitten, maar ik wil ook geen knutselclub organiseren. Dus daartussenin. Het werk moet van niveau zijn, maar de toegankelijkheid moet er wel zijn.' (interview, 27 augustus 2014).

Participatief werken past dus bij hun professionele identiteit. In alle gevallen hebben ze hierop een duidelijke visie ontwikkeld. Ze zijn zich bewust van de betekenis van samenwerking met burgers voor hun kunst en kunstenaarschap en van de 'andere' kwaliteit van deze kunstpraktijken. Ze denken na over hoe je deelnemers kunt motiveren en laten participeren en hoe je verantwoordelijkheden kunt delen. 'Het is belangrijk om tevoren te zorgen dat de structuur waarbinnen gewerkt wordt helder is. Dat mensen weten waar ze aan toe zijn. Dat betekent niet dat alles uitgespeld hoeft te zijn, maar wel dat er een kader is', zegt Vrugt (interview, 27 augustus 2014).

Ook zijn ze zich bewust van de politieke afwegingen die bij een opdracht voor een participatieve kunstpraktijk naar voren kunnen komen. Lindemann ('OpTrek Binckhorst') heeft er om die reden voor gekozen zich niet te binden

aan een overheid of organisatie: 'Ik werk niet in opdracht – ik heb geen opdracht van de gemeente. En dat maakt het ook lastig, maar ik ben in ieder geval onafhankelijk en kan nog steeds doen en laten wat ik wil. En dat kan soms tegenstrijdig zijn met wat de gemeente wil en soms ook niet, maar ik hoef niet de problemen van de gemeente op te lossen. Want zodra ik een opdracht zou hebben, zou dat precies het geval zijn.' (interview, 19 oktober 2015).

Rollen van de participatieve kunstenaar

Participatieve kunstpraktijken vragen om veel toewijding en om een scala aan andere dan artistieke vaardigheden van de kunstenaars. Ze vervullen rollen van onderzoeker tot maker, ondernemer en communicator en kwaliteitsbewaker. De vijf kunstenaars vertonen een hoge mate sociale vaardigheden die hen in staat stellen te werken aan gelijkheid, openheid en empathie met deelnemers. Ze zijn zich bewust van de noodzaak om in dit soort projecten onderzoek te doen naar de context en bottom-up te werken. Aandacht voor het relationele aspect en de dialoog staan daarbij hoog in het vaandel. Daarnaast blijven artistieke kwaliteiten en creatieve en ambachtelijke vaardigheden onmisbaar.

Projectmanagement is van het grootste belang voor het welslagen van een kunstpraktijk. Vaak vulden de kunstenaars hiermee de helft van de projecttijd. Vrugt ('Stof tot Nadenken') was erg blij met het 'ontzorgen' daarvan door de Oude Kerk. Zo kon ze meer aandacht aan het artistieke proces besteden: 'Ik had Joya, een vroegere stagiaire CMV gevraagd om me te helpen met deelnemers werven en begeleiden [...] en Keith, van de Oude Kerk, deed allerlei productionele zaken. Dat was voor mij ook een warm bad. Ik heb nog steeds zelf veel geregeld, maar toch ook weer heel veel niet.' (interview, 27 augustus 2014).

Conclusie

Ik begon dit onderzoek met de vraag: Wat is de betekenis van participatieve kunstpraktijken voor de invulling van het kunstenaarschap? Uit het onderzoek wordt duidelijk dat kunstenaars die werken in participatieve kunstpraktijken, een nieuwe, andere rol vervullen dan de tot nu toe gebruikelijke van de autonome kunstenaar in zijn atelier. Voor de huidige participatieve kunstenaars is de samenleving het atelier, waarin ze in een specifieke context, gericht op een politiek-maatschappelijk vraagstuk, in participatie of cocreatie werken met anderen zonder afstand te doen van hun professionele autonomie. Het betekent bovendien het delen van verantwoordelijkheden en de enige mate van gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en deelnemers.

Participatieve kunstenaars laten daarmee een nieuwe vorm van kunstenaarschap zien, te weten de *netwerkkunstenaar* die met beide benen stevig in de samenleving staat en als een spin het web bezig is met het leggen van

betekenisvolle contextuele verbindingen. In deze vorm van kunstenaarschap zijn sporen te herkennen van vroegere modellen, zoals het ondernemerschap, expertise en passie voor het beroep uit het klassieke model, de vrijheid en autonomie uit het romantische model en de kritische visie op de samenleving vanuit het modernistische of avantgardistische model.

Voor de kunstenaars betekent deze samenwerking bezinning en reflectie op hun professionele identiteit. Door anderen te betrekken bij hun artistieke proces wordt dit een gemeenschappelijk proces, wat de kwaliteit van proces en eindproduct beïnvloedt. Kunstenaars zijn zich ervan bewust dat niet alleen zichzelf, maar ook de deelnemers het gehele proces en het eindresultaat als betekenisvol en relevant moeten ervaren. Het betekent dat ze een balans moeten vinden tussen het sociale en het artistieke zonder hun identiteit als kunstenaar uit het oog te verliezen.

Kenmerkend voor de participatieve kunstenaars is dat ze dit spanningsveld tussen autonomie (kunst zonder doel) en functionaliteit (kunst als maatschappelijk middel) weten op te lossen. Althans, de onderzochte kunstenaars weten hun professionele autonomie te behouden en zetten die juist in de participatieve kunstpraktijk in. Ze maken keuzes door kritisch te reflecteren op hun eigen kunstenaarsidentiteit met vragen als: Waarom ga ik het samenwerkingsproces aan met burgers? Wat is de betekenis hiervan voor mijn persoonlijke artistieke visie en mijn kunstenaarsidentiteit? De professionele identiteit van de kunstenaar is dus mede van invloed op de inhoud en vorm van de participatieve kunstpraktijk.

Werken in participatieve kunstpraktijken betekent ook nadenken over ethische aspecten. De onderzochte kunstpraktijken bevatten alle een kritische reflectie op een sociaal-maatschappelijk vraagstuk dat hen uitdaagt om samen met deelnemers, na te denken over nieuwe gezichtspunten en handelingsperspectieven en heersende stereotiepe beelden ter discussie te stellen. In de Binckhorst bijvoorbeeld is door de organische, 'tegen' aanpak van gebiedsontwikkeling de culturele, sociale en economische kracht van het gebied uitgebreid. De beeldende en associërende werkwijze van de kunstenaar blijkt daarbij waardevol aldus Lindemann: 'We zijn intensief bezig met circulaire economie. Dat is heel abstract en theoretisch en lastig om begrijpelijk uit te leggen. Maar door heel concrete voorbeelden, zoals een brood laten zien en te laten proeven, en dan te zeggen: dit is gemaakt van afval van het bierbrouwen, dan is dat een manier van duidelijk maken die gericht is op verbeelding en beleving.' (interview, 19 oktober 2015).

Met hun hedendaags kunstenaarschap dragen participatieve kunstenaars door het bieden van perspectieven bij aan het vormgeven en ontwikkelen van een leefbare samenleving en daarmee aan het publieke en democratische debat.

Rina Visser is in 2018
gepromoveerd op het onderzoek
*Veranderend kunstenaarschap. De
rol en betekenis van de kunstenaar
in participatieve kunstpraktijken.*
Ze adviseert en initieert projecten
in cultuur, erfgoed en educatie.
E rina@eurecom.nl

Literatuur

- Altena, A. (2016). *Wat is community art? De sociale wending in de hedendaagse kunst*. Rotterdam: V2_Publishing.
- Arendt, H. (1959/1998). *The human condition*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, Employment and Society*, 19(1), 25-46.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. *Sociological forum*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bishop, C. (Ed.). (2006a). *Participation: Documents for contemporary art*. London: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- Bishop, C. (2006b). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6), 178-183.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London/New York: Verso.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel.
- Caris, A. E. (2016). *The art of interruption: Concepts of art as a cooperative citizen practice driving cultural innovation and social change*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.
- Cleveringa, S., & Van den Bergh, A. (Ed.). (2015). *Kunst in transitie. Participatieve kunstpraktijken in De Scheldemondregio*. Brussel: Demos vzw.
- Cupchik, G. C. (2013). I am, therefore I think, act, and express both in life and in art. In T. Roald, & J. Lang (Eds.), *Art and identity: Essays on the aesthetic creation of mind* (pp. 67-88). Amsterdam: Rodopi.
- Grandjean, J. (2012). *Oude Kerk/Kunst van Vandaag. Samenvatting businessplan*. Amsterdam.
- Groys, B. (2008). A genealogy of participatory art. In R. Frieling (Ed.), *The art of participation 1950 to now* (pp. 18-31). New York, NY: Thames and Hudson.
- Heijnen, E. (2015). *Remixing the art curriculum. How contemporary visual practices inspire authentic art education*. Proefschrift Radboud Universiteit Nijmegen.
- Heinsius, J., & Lehikoinen, K. (Eds.). (2013). *Training artists for innovation. Competencies for new contexts*. Helsinki: Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki.
- Hillaert, W., & Trienekens, S. (2015). *Kunst in transitie. Manifest voor participatieve kunstpraktijken*. Brussel: Demos vzw.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. London: University of California Press.
- Kester, G. H. (2005). Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art. In Z. Kucor, & S. Leung (Eds.), *Theory in contemporary art since 1985* (pp. 76-100). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. London/Durham: Duke University Press.
- Lichtwarck-Aschoff, A., Van Geert, P., Bosma, H., & Kunnen, S. (2008). Time and identity: A framework for research and theory formation. *Developmental Review*, 28(3), 370-400.
- Lub, V. (2014). *Kwalitatief evalueren in het sociale domein. Mogelijkheden en beperkingen*. Boom/Lemna Den Haag.

Otte, H. (2015). *Binden of overbruggen? Over de relatie tussen kunst, cultuurbeleid en sociale cohesie*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.

Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods* (2nd ed.) Thousand Oaks, CA: Sage.

Rijksoverheid. (2013, 17 september). *Troonrede 2013*. www.rijksoverheid.nl/documenten/toespraken/2013/09/17/troonrede-2013

Van Staa, A., & Evers, J. (2010). Thick analysis : strategie om de kwaliteit van kwalitatieve data-analyse te verhogen. *Kwalon*, 43(1), 5-12.

Van Winkel, C. (2007). *De mythe van het kunstenaarschap*. Amsterdam: Fonds BKVB.

Van Winkel, C., Zwaan, K., & Gielen, P. (2012). *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*. Breda/Den Bosch: AKV/St. Joost.

Veenhoff, M. (2016). 'Sabrina Lindemann. Urban curator ontwikkelt en onderzoekt waarden in stedelijke transitiegebieden.' <https://stedenintransitie.nl/interview/sabrina-lindemann>, geraadpleegd 18 oktober 2018.

Visser-Rotgans, R. (2018). *Veranderend kunstenaarschap De rol en betekenis van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken*. Proefschrift Universiteit Leiden.