

In dialoog met de hoofdletter 'K': over het wezen van participatieve kunst

Niels van Poecke

In dit artikel staat Niels van Poecke stil bij de vraag wat participatieve kunst in essentie is. Zijn antwoorden vindt hij onder meer bij Kant en diens notie van belangeloze kunstervaringen. Hij laat zien dat de traditionele tegenstelling tussen autonome en nuttige, op de samenleving gerichte kunst weinig vruchtbaar is. De kracht van participatieve kunst is juist dat ze beide kanten in zich verenigt.

Inleiding

Cultuursocioloog Sandra Trienekens (2020) omschrijft participatieve kunst als ‘gewoon kunst in moeilijke omstandigheden’. Die ‘moeilijke omstandigheden’ zijn relatief eenvoudig te begrijpen. Participatieve kunst ziet zich geplaatst tegenover een groot aantal uitdagingen. De neoliberale nadruk op deelnemen aan de participatiemaatschappij is daar een voorbeeld van. Kunst wordt hiermee gereduceerd tot een instrument voor het genereren van economisch kapitaal (denk aan termen als de ‘creatieve klasse’ en de ‘creatieve industrie’). Participeren betekent dan veelal deelname aan de flexibele arbeidsmarkt en de consumptiemaatschappij. Maar participatieve kunstenaars leggen liever de nadruk op het genereren van (liefst duurzame) sociale relaties. Het neoliberalisme, immers, in de woorden van kunsthistorica Claire Bishop (2012, p. 16), ‘leads to business rather than to Beuys’.

Gewoon kunst?

Die nadruk op sociale relaties heeft alles te maken met de groeiende kloof tussen een kansrijke en kwetsbare klasse. Participatieve kunstenaars instrumentaliseren daarmee kunst op geheel eigen wijze. Ze combineren aandacht voor een esthetische vorm (autonomie) met de idee van sociaal engagement (heteronomie). Dat leidt tot het eerste deel van Trienekens’ definitie: het idee dat participatieve kunst *gewoon kunst* in moeilijke omstandigheden is.

Toch is het idee dat participatieve kunst ‘gewoon kunst’ is, moeilijk te begrijpen. Want wat is dat, ‘gewoon kunst’? Is dat kunst zonder meer? Of is het een kunstvorm waarin het ‘gewone’ of ‘alledaagse’ centraal staat? Bijvoorbeeld door gebruik te maken van de *ready made* of door het in kaart brengen (en potentieel veranderen) van de leefwereld van gemarginaliseerde sociale groepen – de wereld van de ‘gewone’ mens. Participatieve kunst heeft inderdaad wortels in avant-gardebewegingen als het socialistisch realisme en conceptualisme, die expliciet trachtten de hiërarchische grenzen tussen kunstenaar en publiek te doorbreken. Maar het is allerminst gemakkelijk om ‘gewoon’ kunst voor/met de ‘gewone’ mens te maken. En daar komen de ‘moeilijke omstandigheden’ in beeld.

Participatieve kunst maken is een kwetsbaar proces. Niet alleen werken kunstenaars met sociaal kwetsbare groepen, ook de wisselwerking en soms ook frictie tussen de *mindset* van de kunstenaar en die van de deelnemer kan uitdagend zijn. En, meer praktisch, kunstenaars hebben moeite hun projecten gefinancierd te krijgen, omdat deze niet volledig als sociaal project, maar ook niet volledig als kunstproject gelden, en daarmee dreigen ze tussen wal en schip te vallen. Bovendien geldt participatieve kunst binnen het professionele kunstveld vaak als te *heteronoom*. De Kunsten worden immers geacht autonoom te zijn (zie ook het inleidende artikel van dit themanummer, over kunst breed

versus kunst smal). En autonoom behelst de idee dat het kunstwerk uniek en allerm minst gewoon is en dat er een strikte hiërarchie bestaat in de verschillende rollen van kunstenaar, organisator en publiek. Voor de idee van kunst als sociaal experiment of proces, met een exclusieve aandacht voor het betrekken van het publiek *in de creatie van kunst*, is weinig ruimte. En zo zit het genre klem tussen een professioneel kunstveld dat de autonomie van de kunsten benadrukt, en een neoliberale cultuurpolitiek waarin heteronomie dus vooral *business* betekent.

In dit artikel wil ik met het kunstfilosofische discours over participatieve kunst laten zien, dat het of/of-denken – autonomie versus heteronomie – niet vruchtbaar is en ook geen recht doet aan wat (goede) participatieve kunst is of beoogt te zijn. Kunst is binnen deze conceptualisering niet autonoom *of* heteronoom, niet vorm *of* instrument, esthetisch *of* geëngageerd, maar allebei tegelijkertijd – hoewel geen van beide volledig. Deze opvatting, waarin autonomie en heteronomie geen tegenpolen zijn, maar als wederzijds afhankelijk worden geduid, vindt haar oorsprong in het werk van Jacques Rancière, meer specifiek in wat hij de 'esthetische revolutie' noemt. Met hulp van Rancière – en verwante denkers als Claire Bishop en Grant Kester – wil ik in dit artikel de hegemonische kijk op participatieve kunst herdefiniëren. Daarnaast ga ik in op het verband tussen het werk van Rancière – over hoe 'kunst' en 'leven' elkaar beïnvloeden – en het etnografische onderzoek naar de betekenis van cultuurparticipatie zoals in de inleiding van dit themanummer beschreven.

Wat is participatieve kunst?

Belangrijke pioniers van participatieve kunst zijn mensen als Bertolt Brecht (politiek theater) en Paolo Freire ('critical pedagogy'). Over de precieze historische wortels verschillen de meningen. Grant Kester (2004) situeert het genre in de geschiedenis van de conceptuele kunst en de *ready made*, meer specifiek in de werken van kunstenaars als Joseph Kosuth. Claire Bishop (2012) situeert participatieve kunst juist in de performancekunst en het participatief theater. Ze trekt lijnen vanaf het futurisme naar het socialistisch realisme. In vormen als het *Proletkult* theater, orkesten zonder dirigent, en massaspektakels ziet Bishop kritiek op het *l'art pour l'art*-denken. Binnen het socialistisch theater ging het om het verbeelden van alledaagsheid, collectiviteit en gemeenschap, en minder om individualisme en artistieke kwaliteit. Kunst gold als middel om kritiek te leveren op het oprukkende kapitalisme dat zou leiden tot individualisering, commodificatie en vervreemding.

Het marxistische discours legt de nadruk op gelijkheid (*equality*) in plaats van op kwaliteit (*quality*). Dit werkt door in de geschiedenis, via Dada's *Cabaret Voltaire* (1915-1917) naar het naoorlogse situationisme (1957-1972)

tot aan de participatieve kunst van vandaag. Bishop (2012, p. 52) stelt: 'Putting aside the overt emphasis on industrialisation, many of these instrumentalizing sentiments chime with today's discussions around interventionist, activist and socially engaged art.' En inderdaad, wanneer we de radicale politiek van het socialisme terzijde schuiven, dan lijkt het een kleine stap te zijn van de socialistisch-realistische kunst naar de werken van een hedendaagse componist als Merlijn Twaalfhoven, die in zijn werken de hiërarchische grenzen tussen de componist en de luisteraar tracht te doorbreken door muziek in de openbare ruimte te componeren in co-creatie met deelnemers (merlijntwaalfhoven.com).

Vanwege de overeenkomsten (nadruk op kunst als proces, samenwerken, engagement, en het eroderen van grenzen) spreekt Bishop (2012, p. 3) liever van een *social re-turn* dan een *social turn* in de hedendaagse kunst. Op diverse momenten in de geschiedenis (tijdens de Russische revoluties, gedurende '1968', en ook na de val van de Berlijnse Muur in 1989) komt de idee van participatie bovendrijven; en is het alsof de esthetica van participatie samensmelt met de tijdgeest. In onze tijd zijn de triggers geen politieke omwentelingen, maar digitalisering en in het kielzog daarvan een globaliserende netwerksamenleving, resulterende in nieuwe mogelijkheden voor culturele DiY en een ethiek van *sharen* en gemeenschappelijk eigendom (Bourriaud, [1998]2002).

Relationele kunst

Het debat over de rol van het publiek in de kunst beleeft een *kickstart* wanneer de Franse curator Nicolas Bourriaud in 1996 een tentoonstelling organiseert in het Centre d'Arts Plastiques Contemporains in Bordeaux. Daar wordt voor het eerst de term *esthétique relationnelle* gebruikt (Ieven, 2011b, p. 395). Enkele jaren later volgt het gelijknamige boek, waarin Bourriaud ([1998]2002), p. 14) 'relationele esthetica' definieert als kunst 'taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space.' Het gaat dus om kunst die zich niet teruggetrokken heeft in de symbolische ruimte van de kunstwereld, maar die zich naar buiten keert met het expliciete doel om geëngageerd te zijn en relaties tussen mensen te leggen. Bourriaud munt de term op basis van het werk van kunstenaars als Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno en Rirkrit Tiravanija. Met name de werken van Tiravanija, waarin hij het museumpubliek uitnodigt om een kop soep te eten en een gesprek te starten, worden beroemd. Soep, ready made, maar dit keer niet als object om kritiek te leveren op de consumptiesamenleving (Warhol), maar als bindmiddel – als consumptie die leidt tot conversatie.

De manier waarop Bourriaud relationele kunst omschrijft – gebruiksvriendelijk, interactief en *process-based* – komt sterk overeen met latere definities

van participatieve, dialogische of collectieve kunst. Ook Bishop (2006; 2012) benadrukt dat er sinds midden jaren negentig van de vorige eeuw een 'sociale wending' in de kunst is: steeds meer kunstenaars werken vanuit idealen als (publieks)participatie, collectiviteit en gemeenschap. In de werken van bijvoorbeeld Superflex, Jeremy Deller en Thomas Hirschhorn ziet zij een steeds grotere nadruk op het betrekken van het publiek *in* de productie van kunst. Daarom definieert zij participatieve kunst als kunst 'in which *people* constitute the central artistic medium and material' (Bishop, 2012, p. 2; cursivering toegevoegd). De Rotterdamse kunstenaar Jeanne van Heeswijk verwierf internationale faam met haar project 'De Strip' (2004). Daarin gaf zij samen met buurtbewoners nieuwe betekenis en invulling aan een gentrificerende wijk in Vlaardingen door een leeg winkelcentrum om te vormen tot een centrum voor culturele productie (www.jeanneworks.net).

Bishop (2012, p. 1) ziet, meer specifiek, sinds midden jaren negentig van de vorige eeuw een 'expanding field of post-studio practices'. Opvallend is dat Bishop participatieve kunst hiermee situeert in de ruimte *buiten* de professionele kunstwereld, dus inderdaad als '*post studio practice*'. Anders dan de relationele kunst van Bourriaud vindt participatieve kunst niet plaats binnen de contouren van galerieën en biënnales, maar in de publieke ruimte en georganiseerd door avant-gardecollectieven (zie voor een kritiek op Bourriaud: Bishop, 2004). Opvallend is bovendien dat Bishop opmerkt dat hedendaagse participatieve kunstpraktijken ingebed zijn in een breder *veld*. Dit veld van culturele productie is, zoals we weten sinds Bourdieu (1993), niet neutraal, maar een sociaal systeem dat gekenmerkt wordt door competitie en machtsstrijd. En zo wordt ook de opkomst van een nieuwe kunstvorm *contested space*, waarin het munten van de juiste term – relationele, participatieve, collectieve, dialogische, sociaal-geëngageerde, etc. kunst – symbool staat voor de strijd tussen kunstenaars, critici, curatoren en andere deelnemers in het 'veld'.

Rol van het publiek

Matarasso (2019) maakt onderscheid tussen hedendaagse kunstwerken met een participatief element, participatieve kunst en community art (zie ook Trienekens, 2020). De eerste categorie – kunst met een participatief element – onderscheidt zich van de andere twee, omdat ze de conventies van de kunstwereld aanvaardt en top-down werkt: de kunstenaar bedenkt het concept, creëert, organiseert en nodigt daarna het publiek uit om te participeren. De relationele esthetica van Bourriaud valt onder deze categorie.

Participatieve kunst (de tweede categorie) speelt zich juist af buiten de gebaande paden van de kunstwereld en accepteert ook haar autoriteit niet. Professionele kunstenaars en amateurs werken in co-creatie samen aan het vervaardigen van kunst. Het idee dat kunst een uitzonderlijk object dient te zijn geldt als elitair. In participatieve kunst zijn esthetische vormen

weliswaar aanwezig, waarmee ze zich onderscheidt van een louter sociaal of educatief project, maar het gaat dan om meer alledaagse vormen als conversatie, storytelling, luisteren en het organiseren van gemeenschap (zie Thompson, 2012, p. 8). De participatieve (Bishop) of dialogische kunst (Kester) vallen onder deze categorie.

Community art, ten slotte, valt volgens Matarasso tevens onder de bredere noemer van participatieve kunst, maar is hoofdzakelijk gecentreerd rondom de thematiek van mensenrechten. Ze heeft daarnaast expliciet tot doel het deelnemende publiek te emanciperen; een doelstelling die binnen participatieve kunst niet expliciet aanwezig hoeft te zijn of juist expliciet bevestigd wordt.

De categorisering van Matarasso is ideaaltypisch. De grenzen zijn fluïde: zo wordt sommige participatieve kunst (ook) tentoongesteld in musea en geldt binnen de participatieve kunst een (genuanceerd) onderscheid tussen een meer ethische opvatting van politiek engagement, zoals binnen de community art, en een meer esthetische vorm van politiek engagement zoals die geldt binnen de participatieve of dialogische kunst. Gemeenschappelijk element binnen de verschillende posities vormt evenwel de fundering in het humanistische ideaal van de democratisering van cultuur. Kunst is niet langer verbonden met elitaire noties van kwaliteit, hiërarchie en autonomie. Sterker, participatieve kunstenaars benadrukken kunst als alledaags fenomeen – iedereen vertelt verhalen, luistert, communiceert, verbindt, schrijft, speelt, kookt, tuiniert, maakt ruzie, en heeft lief – en kiezen voor deze alledaagse praktijken als artistieke vorm. Alle genoemde subcategorieën van democratische kunstpraktijken delen een kritiek op het ‘puristische kunstdiscours’, op ‘het idee dat kunst als esthetisch domein [autonomie, NvP] op afstand van en onbezoedeld door ‘het leven’ [heteronomie, NvP] moet blijven’ (Trienekens, 2020, p. 39).

Maar je zou ook kunnen stellen dat *beide* kunstvertogen, zowel het puristische als het democratische, plotwendingen zijn van wat Rancière (2002) de esthetische revolutie heeft genoemd. Dat is zelf ook een revolutionair standpunt dat indruist tegen dominante inzichten binnen de cultuursociologie. In het kielzog van Bourdieus veldtheorie denken cultuursociologen immers nog altijd sterk in binaire tegenstellingen – zoals die tussen een autonoom en een heteronoom kunstveld (Becker, 1982; Bourdieu, 1993). Wanneer we met Rancière de gemeenschappelijke wortels van beide vertogen (het puristische en democratische) nader onder de loep nemen, dan zien we niet alleen hun onderlinge strijd, maar ook hun onderlinge verwantschap. En begrijpen we waarom we door de opkomst van de participatieve kunst de grondbeginselen van het binaire denken opnieuw moeten doordenken.

Esthetische revolutie

Wat bedoelt Rancière met zijn esthetische revolutie? Een antwoord vinden we als we kijken naar zijn indeling van verschillende regimes binnen de kunst: het ethische regime van afbeeldingen, het representatieve regime van de kunsten, en het esthetische regime van de kunst. Met regime bedoelt Rancière een systeem met een serie principes of a priori condities die de spelregels vormen voor wat de samenleving zintuiglijk ervaren kan en mag, en dus ook wat onzichtbaar is en dient te blijven. Het zijn deze spelregels die tevens bepalen wat binnen een samenleving wel en niet als kunst geldt (Tanke, 2011). Een regime is geen genre of kunstdiscipline, wel een systeem dat de geboorte van een genre of discipline (on)mogelijk maakt.

Voor het eerste, ethische regime van afbeeldingen zijn de filosofische geschriften van Plato exemplarisch. Plato vat (beeldende) kunst op als mimetisch (de werkelijkheid weerspiegend), en daarmee als inferieur aan de filosofie (rationeel denken). In Plato's ideale Staat zijn de koning-wijsgeren aan de macht en zijn de makers van imitatieve kunst verbannen.

Nummer twee, het representatieve regime van de kunsten, start met de werken van Artistoteles, met name met zijn *Poëtica*, en werkt door tot eind achttiende eeuw. Binnen dit regime wordt de vijandige blik op (uit)beeldende kunst verlaten. Dat wat kunstenaars uitbeelden, wordt binnen dit regime juist gezien als representatief voor het morele. Kunst staat voor het schone en het goede. 'In literatuur of theater moet een boer zich nu lompe en onbeholpen gedragen en uitdrukken, een edelman moet daarentegen nobel en verfijnd zijn' (Leven, 2011a, p. 381). Ook hier zien we hoe dit regime de sociaal-politieke hiërarchie zowel construeert als weerspiegelt.

Waar de eerste twee regimes gestoeld zijn op de principes van ongelijkheid en hiërarchie, daar is het derde – het esthetische regime van de kunsten – juist gestoeld op het principe van gelijkheid. De opkomst van dit regime, aan het einde van de achttiende eeuw, loopt vrijwel gelijk op met de opkomst van de democratie, en duurt voort tot op de dag van vandaag. Volgens Rancière (2002) is er sindsdien sprake van een paradigmawisseling: zijn 'esthetische revolutie'. Waar binnen het representatieve regime strikte regels golden voor wat wel en niet uitgebeeld mocht worden, daar wordt dit binnen het esthetische regime losgelaten.

Met de geboorte van het esthetische regime kon voortaan *alles* opgenomen worden binnen het domein van de kunst en zouden, belangrijker nog, alle elementen binnen een kunstwerk een gelijkwaardige status krijgen. Ook het alledaagse leven van de boer of de arbeider kan tot het domein van de kunst behoren, evenals de bohemien die de status quo ondermijnt. Ook verdwijnt

het onderscheid tussen wat traditioneel tot de voorgrond en achtergrond van een kunstwerk behoort. Zoals in Degas' schilderij *Le femme et le bouquet* (1868), waarin de bos bloemen en de vrouw even groot zijn afgebeeld en daarmee een gelijke status verkrijgen (zie ook Bourdieu, 1993, p. 249). Cruciaal voor dit regime is dan ook, aldus Rancière (2007), dat gelijkwaardigheid niet zozeer onderwerp van de kunst is of iets wat de activistische kunstenaar aan de toeschouwer oplegt, maar de gelijke status van onderwerpen, handelingen of protagonisten binnen een kunstwerk betreft.

De opkomst van het esthetische regime maakt het realisme en latere modernisme en postmodernisme mogelijk, aldus Rancière. Wanneer alles tot kunst verheven kan worden, dan wordt inderdaad ook alles – van urinoirs tot soepblikken tot advertising – kunst. En zo kunnen we vanuit het werk van Rancière zowel de modernistische nadruk op de autonomie van de kunst begrijpen als (in een later stadium van de geschiedenis) de postmoderne kritiek op de autonomiegedachte. Toch weten beide kunststromingen volgens Rancière (2002) de potentie van de esthetische revolutie niet volledig te benutten. Dit komt omdat beide een te eenzijdig beeld van de functie van kunst hebben: kunst die volledig autonoom *moet* zijn (modernisten) of kunst die nooit autonoom *kan* zijn (postmodernisten). Rancière (2002, p. 126) noemt kunst juist een 'autonome levensvorm': autonoom en heteronoom tegelijk. Dat heeft alles te maken met hoe Rancière zijn esthetische revolutie baseert op onder meer *Kritiek van het oordeelsvermogen* (1790) van Immanuel Kant.

Kant over esthetische oordelen

Revolutionair is Kants idee van 'oordelen zonder regels' (Van Peperstraten, 2020). Het esthetische of smaakoordeel is daarvoor exemplarisch, aldus Kant, en het onderscheidt zich daarmee van bijvoorbeeld een empirisch of moreel oordeel. In *Kritiek van het oordeelsvermogen* analyseert Kant het esthetisch oordeel en probeert hij zijn a priori condities te achterhalen. De eerste a priori van het smaakoordeel is dat het belangeloos is. Wanneer iemand de schoonheid van de natuur, een alledaags voorwerp of een kunstwerk wil ervaren, moet hij of zij 'zonder interesse' zijn. Niet gestuurd door de wil om te bezitten of te consumeren of door de wil om kennis over het voorwerp te verwerven of er een moreel oordeel over te vellen. Nee, de ervaring van het mooie wordt puur en alleen bewerkstelligd door het plezier in het aanschouwen van (de uiterlijke vormen) van het object (door Kant vervat in a priori 3, 'doelmatigheid zonder doel'). Dit veronderstelt dus een zekere distantie ten opzichte van dit object.

Iemand die een object *esthetisch* aanschouwt, is volledig *autonoom*. Immers, om een esthetische ervaring te kunnen ondergaan, aldus Kant, moet iemand

een 'vrij spel' kunnen creëren tussen zintuiglijkheid, verstand, gevoel en verbeeldingskracht. De ervaring van het schone is in geen van deze cognitieve vermogens volledig gefundeerd, niet in het zintuiglijke of materiële (zoals wel het geval is bij het aangename), niet in het verstandelijke (zoals bij kennisoordeelen) en niet in de Rede (zoals bij morele oordelen). Het heeft als reflectief oordeel alleen betrekking op zichzelf. Esthetisch oordeelsvermogen houdt de andere cognitieve vermogens als het ware *in check*, waardoor onze ervaring van een object niet fragmentarisch is, maar holistisch. Hierdoor staat het smaakoordeel voor Kant tevens symbool voor gelijkwaardigheid en gemeenschap. Hij stelt dat het smaakoordeel datgene is wat 'zonder begrip algemeen behaagt' (a priori 2).

Hoewel het smaakoordeel niet tot stand komt vanuit universele begrippen over wat mooi of lelijk is, veronderstelt Kant wel een zekere universaliteit. Ieder mens is in staat om het vrije spel tussen de cognitieve vermogens te creëren. Kant spreekt in dit verband ook wel van 'subjectieve algemeengeldigheid' (Kant, 2009[1790], p. 104). Hoewel een esthetische ervaring altijd subjectief en uniek is (*ik* aanschouw *dit* esthetische object op *dit* moment), kan ieder ander op *eenzelfde wijze* tot *eenzelfde* oordeel komen. Het smaakoordeel is onderdeel van een 'gemeenschappelijke zin' of *sensus communis* (a priori 4): de manier waarop het tot stand komt, weerspiegelt het universele en de mogelijkheid van gemeenschappelijkheid, een samenleving zonder hiërarchie, waarin ieder individu, als in een modernistisch schilderij, een gelijke status heeft (zie ook: Kester, 2004).

Cruciaal in Kants analyse vindt Rancière de stellingname dat het smaakoordeel volledig autonoom is en tegelijkertijd heteronoom. In de woorden van Rancière (2002, p. 126):

'In the aesthetic regime of art, art is art to the extent that it is something else than art. It is always "aestheticized", meaning that it is always posited as a "form of life". The key formula of the aesthetic regime of art is that art is an autonomous form of life.'

Elders spreekt Rancière (2007, p. 38) ook wel van de 'essentiële tegenstrijdigheid van het esthetische regime van de kunsten dat van de kunst een *autonome levensvorm* maakt'. Door het 'alledaagse' esthetisch te aanschouwen, geven we het leven 'een nieuwe [want kunstzinnige, NvP] vorm' (Rancière, 2007). Dit vermogen van de mens herbergt de potentie van een nieuwe gemeenschap, omdat wij *allemaal* in staat zijn tot het esthetisch aanschouwen van domeinen van de werkelijkheid die nog niet esthetisch aanschouwd zijn. Deze tegenstrijdigheid of *dissensus* van het esthetische regime vat Rancière dus inderdaad als *essentieel* op. Het is immers alleen deze tegenstrijdigheid van het esthetische oordeel die de mens in staat stelt om zich vanuit een

autonome, belangeloze positie het heteronome (het domein *buiten* de kunst) eigen te maken. De esthetische ervaring, of meer algemeen kunst, is kortom alleen effectief wanneer ze een domein buiten de kunst betreft: ‘to the extent that it connects it to the hope of “changing life”’ (Rancière, 2002, p. 124). En ze is ook alleen effectief wanneer kunst autonoom kan blijven en niet gereduceerd wordt tot een (sociaal/politiek/economisch) instrument. Deze permanente spanning tussen autonomie en heteronomie vormt het hart van de esthetische revolutie. Hoewel Rancière spreekt van kunst als een autonome levensvorm voegt hij daar onmiddellijk aan toe (2002, p. 126): ‘This formula (...) can be read in two different ways: autonomy can be valorized over life, or life over autonomy – and these lines of interpretation can be opposed, or they can intersect.’ Het creëren van tegenstellingen kenmerkt vooral het modernisme en postmodernisme: zij hebben volgens Rancière onterecht een wig gedreven tussen autonomie en heteronomie in plaats van beide begrippen als onderling afhankelijke polen van de kunst en het esthetisch oordeel te beschouwen.

Dialogische esthetica

Zoals gezegd, twee kunstdiscoursen zijn terug te voeren op de esthetische revolutie: het puristische en het democratische. In de loop van de geschiedenis is het eerste dominant en het tweede de onderdrukte variant geworden. De esthetica van Kant geldt vaak als de bron voor het purisme in de kunst. Dit komt omdat Kant in zijn analyse van het smaakoordeel voortdurend onderscheid maakt tussen dat wat ‘mooi’ is en wat bijvoorbeeld ‘slechts’ aangenaam of goed is. Een schoonheidservaring is zoals gezegd volgens Kant belangeloos, ze draait niet om begrip of nut, maar betreft louter de vorm van de dingen. Dit veronderstelt distantie tot het object buiten ons en de fysieke prikkels in ons, die immers slechts aanzetten tot consumptie en daardoor meer symbool zijn voor wat Kant een ‘barbaarse smaak’ noemt (Kant, 2009[1790], p. 112). Wanneer aan al deze condities is voldaan, dan kunnen we een smaakoordeel puur of zuiver noemen.

Dit purisme vulden de modernisten later in als autonomie. Kester (2004) schetst een geschiedenis die loopt van het formalisme van Clive Bell en Roger Fry naar de *Frankfurter Schule*, en de naoorlogse essays over avant-gardisme van Clement Greenberg. Deze laatste verdedigt bijvoorbeeld de stelling dat een wending naar abstractie – dus het ontdoen van elementen als representatie en expressie – inherent is aan het modernisme (Kester, 2004). Maar ook in de hedendaagse kunstwereld en het kunstonderwijs is dit autonomie-discours nog altijd dominant. Zo houdt men nog altijd sterk vast aan de zogenoemde relationele driehoek: de kunstenaar als een individuele producent, het kunstwerk als een eindig product en het publiek als (passieve) toehoorder of

toeschouwer (Trienekens, 2020). En wordt kunst, inclusief participatieve kunst, nog altijd in de eerste plaats beoordeeld op een criterium als artistieke kwaliteit; en daarmee als te heteronoom beschouwd.

Wat in de vergetelheid is geraakt, en waar Rancière en Kester ons terecht aan herinneren, is dat Kant het vermogen tot het vormen van een puur smaakoordeel *universeel* noemde. Dit vermogen is dus niet voorbehouden aan een elite die de regels van de kunst kent. Volgens Kester resoneren de echo's van Kants universele egalitarisme in veel twintigste-eeuwse kunst, maar kwam deze utopische potentie steeds meer onder druk te staan door een kapitalistische kunstmarkt. En vonden meer radicale autonomisten dat kunst steeds feller bewaakt diende te worden tegen een mogelijke vijand ('kitsch', 'massacultuur', 'advertising', 'Hollywood', et cetera). Met als consequentie dat met de opkomst van het modernisme de tegenstelling tussen autonome kunst en de consumptiesamenleving alleen maar is toegenomen.

Evenals Kester (2004) levert Rancière (2009) kritiek op de modernistische avant-gardestrategieën van *shock*, vervreemding en dissociatie. Wanneer de kunstenaar tracht om de toeschouwer door een shockervaring in een andere, verhoogde staat van zijn te krijgen, veronderstelt dit volgens Rancière (2007) een ongelijke status tussen kunstenaar en publiek. De kunstenaar is in staat tot emancipatie van de toeschouwer, omdat hij vanuit een esthetische mindset voorbij de oppervlakkigheid van de alledaagse werkelijkheid kan kijken. Het kunstwerk geldt dan als een gecodeerde openbaring, die de toeschouwer kan verlichten en louteren.

Eenzelfde nadruk op het kunstwerk als openbaring zien we ook in een variant van het postmodernisme. Rancière (2009) levert stevige kritiek op de filosofie van Jean-Francois Lyotard. Deze beroept zich evenzeer op Kant met zijn stelling dat het avant-gardekunstwerk door een shockstrategie een sublieme ervaring bij de toeschouwer teweegbrengt. De shock doorbreekt bestaande kunstconventies en daardoor moet de toeschouwer zelf opnieuw de regels van het spel uitvinden. Dit reflectieve effect ziet Lyotard verdwijnen met het postmodernisme waarin kunst transformeert tot massacultuur en 'sublimity is no longer in art, but in speculation on art' (1991[1988], p. 106). Oftewel: kunst verliest haar autonome status binnen een marktdenken dat wordt gereguleerd door een 'subliem' idee van 'infinite wealth or power' (Lyotard, 1991[1988]), p. 105). Rancière ziet in Lyotards betoog de terugkeer van een in wezen modernistische kritiek op het kapitalisme, waarin datgene wat de kunstliefhebber verlangt (een hang naar het sublieme) wordt verward met wat de kunstliefhebber volgens intellectuelen als Lyotard (en Adorno) wordt *verondersteld* te verlangen. Deze postmoderne retoriek gaat evenzeer uit van een ongelijke status tussen (geëmancipeerde) kunstenaar en (ongeëmancipeerd) publiek, terwijl het uitgangspunt van de kunstenaar altijd gelijkwaardigheid zou moeten zijn.

Participatieve kunst als dissensus

Cruciaal in het denken van Rancière is dat hij, teruggrijpend op Kant, autonomie niet opvat als intrinsiek kenmerk van het kunstwerk, maar van de *ervaring van de toeschouwer*. Het esthetisch oordeel is een autonoom oordeel en precies dit gegeven bepaalt dat wij in staat zijn om te denken in tegenstellingen: ‘the productive contradiction of art’s relationship to social change, which is characterized by the paradox of belief in art’s autonomy *and* in it being inextricably bound to the premise of a better world to come’ (Bishop, 2012, p. 29). De esthetische ervaring is, anders geformuleerd, altijd een *dissensus*, een productieve tegenstelling die mogelijk maakt dat we de alledaagse werkelijkheid anders, meer esthetisch – en dus gelijkwaardiger – kunnen ervaren.

Rancière (2007, p. 17) heeft het in dit verband ook wel over het vermogen van kunst tot een ‘herverdeling van het zintuiglijk waarneembare’, een bevraging dan wel herordening van de status quo. Deze potentie tot het veranderen van de werkelijkheid is terug te vinden bij veel (avant-garde) bewegingen. Maar de gedachte dat kunst niet *expliciet* politiek of activistisch moet zijn, omdat ze altijd al – via het oproepen van een esthetische ervaring bij de toeschouwer – een politieke potentie in zich draagt, maakt Rancière tot een inspiratiebron voor participatieve kunstenaars (zie Trienekens, 2020).

De belangrijke vragen nu zijn: Hoe kan participatieve kunst deze impliciet politieke potentie realiseren? Wat is haar beoogde esthetica? Hoe wordt zij georganiseerd, wat is haar strategie en zijn haar condities? Wat is de veronderstelde relatie met het publiek of de deelnemer? En hoe kunnen wetenschappers deze intentie in beeld brengen?

Zich eveneens baserend op Kants esthetica geeft Kester (2004, 2011) een antwoord op deze vragen door zijn onderscheid tussen ‘orthopedische kunst’ en een kunst die gestoeld is op een ‘dialogische esthetica’. Orthopedische kunst is geworteld in de traditie van de avant-garde en benut de al vermelde shockstrategie. Deze strategie veronderstelt zoals gezegd een hiërarchie tussen kunstenaar en publiek en heeft als expliciet doel om de toeschouwer op te voeden of te emanciperen. Kunstprojecten met een dialogische esthetica willen ook mensen emanciperen, vooral gemarginaliseerde groepen in de samenleving, maar doen dat via participatie en dialoog. De kunst brengt bij de toeschouwer geen ‘instantaneous, prediscursive flash of insight’ teweeg, maar dit inzicht groeit in het dialogische proces met de kunstenaar (Kester, 2004, pp. 84-85).

Het vormgeven van een dialogische esthetica veronderstelt volgens Kester (2004) dan ook twee verschuivingen ten opzichte van de historische avant-garde. Ten eerste veronderstelt dialogische kunst een ander idee van

communicatie, namelijk een dialogische uitwisseling die open en wederkerig is. Ten tweede wordt het kunstwerk geherdefinieerd als een proces van dialoog in plaats van een fysiek object. Deze twee principes, communicatie en dialoog, veronderstellen verder een andere mindset van de kunstenaar: deze moet zich kwetsbaar op willen stellen en eigen assumpties, percepties en precondities los kunnen laten of bijstellen.

Daarnaast veronderstelt de dialogische esthetica van de kunstenaar om onderzoek te doen naar de sociale geschiedenis van de deelnemer. Datgene wat de deelnemer verwoordt en hoe hij of zij converseert, is immers gesitueerd in een sociale (machts)structuur, die je in ogenschouw moet nemen om tot gelijkwaardige communicatie en uitwisseling van kennis te kunnen komen – iets wat Kester (2004, p. 114) 'connected knowing' of 'empathic identification' noemt. Alleen dan is emancipatie mogelijk. Meer specifiek veronderstelt Kester dat wanneer deelnemers zelf, via dialoog, de netwerken en machtsrelaties van hun leefwereld in kaart brengen, zij zichzelf daarvan kunnen distantiëren. Hij noemt dit proces van esthetische distantie ook wel 'defamiliarization' (...) typically achieved in a modernist painting through the manipulation of representational conventions is created here through collaborative production itself' (Kester, 2004, p. 93). Oftewel: de door Kant veronderstelde belangeloosheid of distantie komt hier tot stand doordat de 'toeschouwer' deelnemer is in een project en *zelf* onderzoek doet naar de sociale relaties die zijn of haar identiteit en leefwereld bepalen.

Ook Trienekens (2020) stelt dat participatieve kunst alleen effectief kan zijn wanneer er voldaan is aan vijf condities. Het moet gaan om langdurige projecten (1), omdat alleen deze een distantie tot en transformatie van de leefwereld kunnen bewerkstelligen. Deze projecten moeten een inclusieve of meerstemmige benadering hebben (2) waarin kunst een 'platform voor leren, denken en mobiliseren' is (3) en niet alleen op samenwerking en consensus gericht is, maar ook verschillen, geschillen en conflicten zichtbaar en bespreekbaar maakt (4), en er sprake is van sectoroverstijgende samenwerking (5), niet als verdienmodel, maar om 'de verstoring van (...) het waarneembare te laten voortduren' (Trienekens, 2020, p. 137).

Zoals Kester ook al stelde, vraagt een op dialoog beruste esthetica een andere rol en competenties van de professionele kunstenaar. Deze moet zich kwetsbaar en nederig kunnen opstellen, luisteren en een gemeenschap kunnen organiseren. Daarnaast moet hij of zij beschikken over artistieke en sociologische verbeeldingskracht (Mills, 2000[1959]; Haraway, 1988). Kunstacademies en academische instellingen zetten hier overigens al op in. Te denken valt aan de zogenoemde 'social practices' op veel academies in Nederland of aan het Rotterdam Arts and Sciences Lab (RASL), een samenwerking tussen de Erasmus Universiteit Rotterdam, Willem de Kooning Academie en Codarts,

waarbinnen studenten zich kunnen scholen in zowel de kunstpraktijk als de sociale en geesteswetenschappen.

Een bijkomend effect van de integratie tussen kunst en wetenschap kan zijn dat er meer inzicht komt in de noodzaak tot gedegen wetenschappelijk onderzoek naar sociale effecten van participatieve kunst. Om in kaart te brengen in hoeverre participatieve kunst daadwerkelijk leefwerelden kan veranderen (nog altijd een betrekkelijk grote claim) is empirisch onderzoek noodzakelijk. Zoals Bishop (2012) eerder opmerkte verkeert het empirisch onderzoek naar de waarde of impact van participatieve kunst in een impasse. Participatieve kunst, met haar nadruk op artistieke vorm (impact op kunst) *en* sociaal engagement (impact op samenleving) vereist van de onderzoeker dat hij of zij zowel getraind is in de geesteswetenschappelijke benadering van kunst (onder andere bestuderen van vorm en kunsthistorische context) als in de meer sociaal-wetenschappelijke benadering (empirisch onderzoek doen naar de 'impact' van kunst op de leefwereld van de deelnemer). In de praktijk richten onderzoekers zich echter vaak op een aspect, waardoor de nuance van participatieve kunst niet goed empirisch in beeld gebracht kan worden.

Het gesitueerde, etnografische onderzoek naar de betekenis van cultuurparticipatie, zoals gepresenteerd in dit themanummer, kan een uitweg uit deze impasse bieden. Evenals de participatieve kunst zelf vertrekt deze methode immers vanuit het egalitaire principe dat cultuur iets alledaags is, dat deelnemers aan cultuureducatie- of participatieprojecten gesitueerd zijn in en zich verhouden tot machtsdiscoursen, en dat het de taak van de onderzoeker is om via een langdurig engagement het ontwikkelingstraject van deelnemers in kaart te brengen. Wanneer er meer ruimte komt om participatieve kunstpraktijken verder te ontwikkelen, zonder al te veel autonome (artistieke kwaliteit) of heteronome (neoliberaal-instrumentele) effecten te eisen, en wanneer er meer (auto-)etnografisch onderzoek komt naar de effecten daarvan, dan komt Rancières levenskunst ook empirisch in beeld.

Niels van Poecke is cultuursocioloog en -filosoof. Hij doet onderzoek naar thema's als narratieve identiteit; de relatie tussen cultuurconsumptie, leefstijl, sociale ongelijkheid en gezondheid; en participatieve kunst en transdisciplinariteit. Momenteel is hij werkzaam als senior onderzoeker bij de

afdeling Medische Oncologie van
het Amsterdam UMC, waar hij
onderzoek doet naar de rol van
kunst in het opnieuw vormgeven
van een narratieve identiteit bij
kankerpatiënten.
nielsvanpoecke@gmail.com

Literatuur

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.

Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *MIT Press Journals, Fall*, 51-79.

Bishop, C. (2006). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6), 178-183.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Polity Press.

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les presses de réel.

Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

Ieven, B. (2011a). Jacques Rancière. In B. Ieven, Rooden, A. van, Schuilenburg, M., & Tuinen, S. van. (red.). (2011). *De nieuwe Franse filosofie: denkers en thema's voor de 21e eeuw* (pp. 378-387). Boom.

Ieven, B. (2011b). Nicholas Bourriaud. In B. Ieven, Rooden, A. van, Schuilenburg, M., & Tuinen, S. van. (red.). (2011). *De nieuwe Franse filosofie: denkers en thema's voor de 21e eeuw* (pp. 395-403). Boom.

Kant, I. (2009[1790]). *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Boom.

Kester, G. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. University of California Press.

Kester, G. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.

Lyotard, J. (1991[1988]). *The inhuman: Reflections on time*. Polity Press.

Matarasso, F. (2019). *A restless art: How participation won, and why it matters*. Calouste Gulbenkian Foundation.

Mills, C. W. (2000[1959]). *The sociological imagination*. Oxford University Press.

Peperstraten, F. van. (2020). *Oordelen zonder regels: Kant over schoonheid, kunst en natuur*. Boom.

Rancière, J. (2002). *Dissensus: On politics and aesthetics*. Bloomsbury Academic.

Rancière, J. (2007). *Het esthetische denken*. Valiz.

Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its discontents*. Polity Press.

Tanke, J. (2011). *Jacques Rancière: An introduction*. A&C Black.

Thompson, N. (Ed.). (2012). *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*. MIT Press.

Trienekens, S. (2020). *Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. V2_Publishing.