

# **WAT IS COMMUNITY ART?**

**De sociale  
wending in de  
hedendaagse kunst**

**Arie Altena**

# **WAT IS COMMUNITY ART?**

**De sociale wending  
in de kunst**

**Arie Altena**



# Inhoudsopgave

Woord vooraf • 5

**Inleiding • 6**

**I.**

**Wat is community art? • 8**

**II.**

**Waarom community art? • 20**

**III.**

**Definities van community art • 27**

**IV.**

**Historische achtergronden van community art • 35**

**V.**

**Wat is een community? • 47**

Noten • 66



## Woord vooraf

*Wat is community art?* is het derde deel in een reeks publicaties van V2\_ waarin telkens één aspect uit de theorievorming over eigentijdse kunst en design wordt uitgediept en op scherp gesteld. In opdracht van V2\_ schreef ik het in het begin van 2016. Het doel van de serie is helderheid scheppen, zodat duidelijk wordt waar we het vandaag de dag over hebben in de kunst. Om het betoog zo toegankelijk mogelijk te houden zijn alle citaten door mij in het Nederlands vertaald – de originele tekst is in de noten opgenomen. Ik wil V2\_ bedanken voor de mogelijkheid die ze me gegeven hebben om mijn gedachten over community art uit te werken, het Mondriaan Fonds voor de onmisbare financiële ondersteuning, Dirk van Weelden voor het delen van zijn ideeën, en alle naasten die de afgelopen jaren met community art, kunsteducatie en aanverwante projecten zijn bezig geweest en mij een inkijkje gegeven hebben in hun activiteiten.

Amsterdam, juli 2016

## Inleiding

Er wordt de laatste jaren regelmatig gesteld dat er in de hedendaagse westerse kunst een sociale wending heeft plaatsgevonden. De invloedrijke kunstcriticus Claire Bishop heeft het bijvoorbeeld expliciet over een 'social turn' in de kunsten.<sup>1</sup> Curator Maria Lind zag in 2007 een 'collaborative turn' in de kunst;<sup>2</sup> en Ruben Jacobs argumenteert in *Iedereen een kunstenaar* dat kunstenaars steeds vaker als sociologen te werk gaan.<sup>3</sup> Alweer twintig jaar geleden introduceerde Nicholas Bourriaud het idee van 'relational aesthetics' om kunst te duiden die gericht was op het sociale.<sup>4</sup> Pascal Gielen en Paul de Bruyne schrijven in hun boek *Community Art* uit 2011: 'Zelfs kunstenaars die veel erkenning genieten in officiële kunstkringen, beginnen aanzienlijk meer interesse in de gemeenschap rondom henzelf te vertonen.'<sup>5</sup> Ook Maarten Doorman, een hardnekkig aanhanger van de autonomie van de kunst, stelt in *De navel van Daphne* (2016) dat er steeds meer kunst is die politiek betrokken wil zijn en dat steeds meer kunstenaars de urgentie van hun werk aan een politieke agenda ontlenuen.<sup>6</sup> De sociale wending is niet voorbij gegaan aan de kunstwereld van 'grote namen': in 2015 ging de Britse Turner Prize naar Assemble, een collectief van jonge, radicale architecten die veelvuldig en intensief samenwerken met buurtbewoners. De kop boven een interview met hen in *The Guardian* luidde: 'Art? We're more interested in plumbing.'<sup>7</sup> Het gaat niet langer om kunst om de kunst, niet om kunst als uitdrukking van de persoonlijke visie van een eenling, maar om kunst (of projecten) die mensen (en dingen) samenbrengt en zo de wereld verandert. Tot op zekere hoogte is de sociale wending in de westerse kunst terug te voeren op het verlangen naar gemeenschap dat veel kunstenaars eigen lijkt te zijn. Niet alleen kunstenaars die samenwerken, ook – of juist – kunstenaars die alleen in hun studio werken. De Amerikaanse performance- en conceptuele kunstenaar Dan Graham stelde eens: 'All artists are alike. They dream of doing

something that's more social, more collaborative, and more real than art.'<sup>8</sup>

In Nederland werd vanaf het begin van de 21e eeuw steeds vaker de term community art gebruikt voor de vaak maatschappelijk geëngageerde kunstprojecten waarin kunstenaars samenwerken met bijvoorbeeld buurtbewoners, achtergestelde groeperingen, of jongeren. De opkomst van dergelijke projecten is een onderdeel van de 'sociale' en sociaal-geëngageerde tendens in de hedendaagse kunst. In dit boekje vormt de term 'community art' het uitgangspunt voor een benadering van verschillende aspecten van de sociale wending in de kunst.



## I. Wat is community art?

Het zijn vooral de projecten van de gedreven Rotterdamse kunstenaar Jeanne van Heeswijk die in Nederland de community art op de kaart van de hedendaagse kunst hebben gezet. Als een echte sociaal werker brengt Van Heeswijk al jaren mensen samen, inspireert hen, en zet hen aan om vorm te geven aan eigen dromen en ideeën, en deze in een gezamenlijk kunstwerk te realiseren. Zij werkt niet zelden in zogenaamde achterstandswijken. In Columbus Ohio ontwikkelde zij bijvoorbeeld *Face Your World* (2002) – het werk waarmee ze doorbrak in de kunstwereld. *Face Your World* was een collectieve leeromgeving waarin kinderen uit die stad hun leefomgeving konden onderzoeken. Een stadsbus werd omgebouwd tot digitaal lab waarin de deelnemers met fotografie en andere digitale en analoge middelen een nieuwe visie op de eigen stad verbeeldden. De resultaten waren online te zien, in buurthuizen en in een aantal speciaal gebouwde interactieve ‘kiosken’.<sup>9</sup> Het project werd daarna meerdere malen herhaald op andere plekken, onder andere in Slotervaart, Amsterdam. In Vlaardingen toverde Jeanne van Heeswijk in samenwerking met vele anderen een vervallen winkelstraat om tot een bloeiend cultureel centrum, dat een knooppunt was voor activiteiten voor lokale bewoners en anderen. Dit project *De strip* (2002–2004) werd opgezet om bewoners te betrekken bij de veranderingen in hun wijk. In het Rotterdamse Crooswijk ontwikkelde zij met *Dwaallicht* (2004) een project dat herinneringen en emoties optekent van de bewoners van wie hun wijk vrijwel volledig gesloopt zou worden in het kader van de stedelijke herstructurering. De lijst van gerealiseerde projecten is indrukwekkend, van *Freehouse* in de Rotterdamse Afrikaanderwijk, *Public Faculty* (1 t/m 9) tot *Talking Trash*. Van Heeswijk ziet zichzelf wel primair als kunstenaar. In een interview zegt ze over de samenwerking met buurtbewoners en niet-kunstenaars: ‘Samenwerking betekent voor mij zeker niet grensvervaging. Ik ben kunstenaar en ik werk vanuit

mijn eigen domein. Maar om in de complexiteit van de samenleving te kunnen werken heb ik expertise van anderen nodig. (...) Mijn bijdrage betreft de verbeelding. Ik vind het belangrijk om beeld te geven aan discussies over onze openbare en gemeenschappelijke ruimte.' De biografie van haar die te lezen staat op de website van De Paviljoens in Almere – waar haar grootschalige installatie *Works, Typologies and Capacities 1993–2007* bestaande uit 2000 aardappels van 27 rassen te zien was – stelt (in 2007) dat zij meer geïnteresseerd is 'in nieuwe denkbeelden en ideeën die ontstaan als mensen met elkaar in dialoog gaan. Zij creëert daarvoor situaties, uiteenlopend van een symposium tot een etentje, waarvoor zij mensen van binnen en buiten de kunstwereld uitnodigt. Zij is een excellent regisseur van onverwachte ontmoetingen.'<sup>10</sup>

Precies dat regisseren van ontmoetingen is één van de kernactiviteiten van community art-kunstenaars: zorgdragen dat een ontmoeting plaatsvindt, een dialoog (of 'clash') mogelijk maken, deze begeleiden, observeren, onderzoeken en vormgeven. De Nederlandse kunstcriticus en kunstenaar Erik Hagoort die de 'aesthetica', 'artisticeit' en ethiek van de ontmoeting onderzoekt, heeft het daarom in zijn boekje *Goede bedoelingen* letterlijk over ontmoetingskunst.<sup>11</sup> De vraag is dan *wat* die ontmoeting voorstelt en *wat* er tijdens die ontmoeting gebeurt.

Het gaat niet per se alleen om ontmoetingen tussen mensen onderling. Yvonne Dröge-Wendel – in 2016 winnaar van de Heineken-prijs – is vooral geïnteresseerd in de relaties tussen mensen en dingen, en zoekt in haar kunst naar nieuwe manieren om zich tot objecten te verhouden. Zij zet om die reden onverwachte en experimentele ontmoetingen op tussen mensen en dingen. Hoewel het de vraag is of haar werk onder community art geschaard moet worden – misschien eerder niet dan wel – raakt het daar wel aan in de aandacht voor participatie, interactie en ontmoeting. Haar bekendste werk is wellicht *De Coupé* dat ze in samenwerking met Lino Hellings realiseerde. In een verzorgingstehuis bouwden ze een oude treincoupé na. De bewoners kunnen er zitten, terwijl op het raam

een video te zien is van een langstrekkend landschap. Het geeft de bewoners de kans op rust, en het recht om – alsof ze in de trein zitten – niets te doen. Het idee voor het werk komt voort uit een consultatie van het beoogde publiek, er is geen concept dat ‘van bovenaf’ door de kunstenaars is opgelegd – ook in die zin vertoont het verwantschap met community art. Het is ook een zeer geslaagd voorbeeld van een vorm van kunst in de openbare ruimte waarvan de inhoud tot stand is gekomen door heel goed te luisteren naar de gebruikers en hun behoeftes. *De Coupé* laat zien dat zoiets geenszins hoeft te leiden tot een soort vraaggestuurde opdrachtkunst die van iedere artistieke of inhoudelijke scherpste is ontdaan.

Exemplarische Nederlandse community art is te vinden in de projectendatabank van CAL-XL.<sup>12</sup> Het is lastig daar één of twee voorbeelden uit te halen. Ik heb verschillende mensen enthousiast horen vertellen over de locatievoorstelling en fototentoonstelling *Trots op mijn auto* (2012–2013) van Monique Hoving en Riska Wijgergangs. De makers verzamelden verhalen van trotse autobezitters uit Amsterdam-Noord, maakten foto’s en baseerden daarop hun theatervoorstelling. De verhalen en foto’s werden verzameld door interventies in verschillende buurten in Amsterdam-Noord. In ruil voor een verhaal wisten de makers auto’s op het Mosplein, mensen konden bij de Noorderparkkamer een car-coach-gesprek krijgen in een bijzondere auto, en bij garages was er voor bewoners de gelegenheid om met de eigen auto op de foto te gaan. Deze ontmoetingen leverden verhalen op over ‘overwonnen angsten, het zware arbeidersleven, de weemoed van het Mosplein, de verschillen tussen jong en oud, en de liefde voor Noord.’<sup>13</sup> Vijf van die verhalen werden uitgewerkt tot een theatervoorstelling. *Trots op mijn auto* zou je een schoolvoorbeeld kunnen noemen wat betreft het gevolgde proces, de inbedding van activiteiten in de buurt, en de manier waarop de input van de bewoners wordt verwerkt. Tegelijkertijd stond de vorm van het eindresultaat bij voorbaat vast: een theatervoorstelling. In een meer open artistieke benadering zou het proces

ook leidend zijn geweest voor de vorm van een niet vooraf vastgelegd eindresultaat.

Dat was bijvoorbeeld meer het geval bij *Dream Depot Noord* (2010), nog een project in Amsterdam-Noord, een stadsdeel dat lange tijd niet in trek was en de afgelopen jaren in sneltreinvaart is gegentrificeerd. In *Dream Depot Noord* onderzochten ‘probleemjongeren’ uit Noord hun leefomgeving, analyseerden wat ze zouden willen veranderen, en hoe ze dat praktisch voor elkaar konden krijgen. Niet heel verrassend was de uitkomst dat ze een plek misten om samen te komen. Ze ontwierpen en bouwden in samenwerking met Fiona Whelan (en een timmerman) een hangplek.<sup>14</sup> Het buurtcentrum waar het project plaatsvond werd een jaar later gesloten, de hangplek staat er in 2016 nog steeds.

Bij alle aandacht voor stedelijke problematiek en stedelijke vernieuwing in het discours over de creatieve industrie en de creatieve stad zou bijna vergeten kunnen worden dat er ook community art is die zich afspeelt in de context van het platteland. In Nederland is dat vooral het terrein waarop PeerGroup zich begeeft. In 2012 werd bijvoorbeeld onder de artistieke leiding van Henry J. Alles *Once upon a time in het veen* gerealiseerd, een werk dat gaat over de lokale geschiedenis van de veenkoloniën. Daarbij was een verdwenen spoorlijn dwars door de Groningse en Drentse veenkoloniën – ooit gebruikt voor de ontginning van het veen – uitgangspunt voor het opvoeren van locatievoorstellingen. Met ongeveer honderd meter spoor en een smalspoortrein zoals die vroeger werd gebruikt om turf naar de fabrieken te brengen legden de makers van *Once upon a time in het veen* een traject van honderd kilometer door Groningen en Drenthe af. Het traject volgde vierhonderd jaar ontginningsgeschiedenis van het gebied. Het spoor werd steeds vóór de trein opgebouwd en achter de trein afgebroken door spelers en vrijwilligers uit de omgeving. Per dag werd twee kilometer afgelegd. Aan het einde van iedere werkweek werden dan een halte en tribune gebouwd en werd een voorstelling opgevoerd, een ‘snertwestern’ gebaseerd op Sergio Leones *Once Upon a Time in the West*. Bij alle

onderdelen van het project, dat dus twee maanden duurde, werkten de theatermakers en kunstenaars samen met de bewoners van het gebied dat ze doorkruisten.<sup>15</sup>

Het recente werk van Renzo Martens – geen naam die normaal gesproken valt in het kader van community art – is uitgesproken politiek. Wanneer het gaat over de terugkeer van de politiek in de Nederlandse kunst, dan valt zijn naam, en vrijwel altijd naast die van Jonas Staal. Jonas Staal brengt als kunstenaar vertegenwoordigers van niet-erkende landen samen in zijn New World Summit, en zet zich in voor de Syrisch-Koerdische autonome regio Rojava. Martens' werk manifesteert zich in het Nederlandse en internationale galeriecircuit, maar is goed beschouwd nauwelijks te onderscheiden van echte politieke interventie (het ondersteunt echte politieke activiteiten), of van een hyperslimme communicatiecampagne die aandacht creëert voor een specifieke situatie en daarbij alle mogelijke media en formats inzet. Zijn Institute for Human Activities is een poging om de methodiek van gentrificatie via het creatieve potentieel van de kunst in te zetten voor een dorp in Congo. Martens noemt het 'omgekeerde gentrificatie'.<sup>16</sup> Hij werkt er samen met lokale (amateur)kunstenaars, tevens arbeiders in de cacao-plantage. Zij maakten beeldhouwwerken – meest zelfportretten – die hij, met behulp van het 3D-printen van mallen, liet afgieten in chocolade. (De chocolade die de kunstenaars/plantagearbeiders zelf, hoewel zij er voor werken, nooit kunnen betalen.) De chocoladekunstwerken toonde en verkocht hij in internationale galleries, de baten gingen naar de lokale kunstenaars. Het project werd zeer goed ontvangen. Martens kreeg er niet alleen lovende recensies voor, er werden hem ook prijzen toegekend. In zijn werk wordt hij steeds meer een politiek activist die zich inzet voor de belangen van de cacao-plantagewerkers in Congo. Op de vraag van journaliste Maite Vermeulen: 'Wat je nu doet, lijkt wel wat op ontwikkelingswerk' antwoordde hij 'Dat weet ik niet. Er is wel een humanistisch aspect in het programma gesloten. Maar ik doe gewoon wat kunst nodig heeft om weer enige relevantie te krijgen.

En dat levert een soort ontwikkelingswerk op.<sup>17</sup> Ontwikkelingswerk of niet, de politiek en sociaal geëngageerde samenwerking functioneert ook binnen de kunst, en stelt de kunst voor intrigerende vragen.

Merlijn Twaalfhoven is een Nederlandse componist – zelf omschrijft hij zichzelf als ontwerper van ervaringen voor alle zintuigen – die voor zijn projecten vrijwel altijd intensief samenwerkt met grote groepen musici en niet-musici, professionals, amateurs, en leken. Twaalfhovens projecten worden door beleidsmakers opgevoerd als een goed voorbeeld van maatschappelijke betrokkenheid in de hedendaagse kunst en het bij de kunst betrekken van het gewone publiek. Twaalfhoven is zeer overtuigd van het politiek-maatschappelijk belang van het samenbrengen van mensen door muziek, en het vormt de motivatie voor het organiseren van muziekprojecten in conflictgebieden, zoals *Syrious Mission* (2013) met Syrische vluchtelingen in Jordanië en *Carried by the Wind* (2008) in Palestijns gebied. Voor het recente *24 hour resonance* (2015), een 24 uur durend concert, bracht hij dirigenten, componisten, solisten en honderden zangers samen in het Muziekgebouw aan 't IJ. In dit project wilde hij – samen met de deelnemers – laten horen wat het betekent 'om actief deel te zijn van een muziekstuk'. Het is een ervaring die praktiserende musici van ieder niveau kennen. 'Musici ervaren hoe hun samenwerking een subtiele en verfijnde wisselwerking is waarin zenden en ontvangen samenvallen in het moment.' Muziek is daarom volgens Twaalfhoven 'de meest geraffineerde manier van communicatie'. Voor dit aspect van muziek is volgens hem te weinig aandacht in de huidige cultuur waarin muziek een product geworden is en het muzikleven wordt gekenmerkt door 'obsessieel perfectionisme', 'glossy flyers' en 'verziekende concurrentie'.<sup>18</sup> Bij *24 hour resonance* mocht iedereen 'meezingen of luisteren, rondlopen of gaan zitten', zolang er maar niet gesproken werd. Op deze manier wilden Twaalfhoven en de deelnemers laten zien wat muziek maken werkelijk is: 'een persoonlijke en oprechte uitdrukking van jouw unieke plek in de wereld en jouw respectvolle

relatie met de anderen om je heen.’ Twaalfhoven ziet dit als een tegenbeweging en is ervan overtuigd dat muziek – en vooral muziek maken – mensen kan verbinden en verschillen kan overbruggen. Voor Twaalfhoven is dit een prangende *politieke* issue: muziek brengt mensen samen, en door het *maken* van muziek vormt zich een gemeenschap.<sup>19</sup> Twaalfhovens werk, dat zich met zijn kenmerkende mix van experiment, avant-gardemethodes en publieksvriendelijkheid voornamelijk in de wereld van de klassieke muziek afspeelt – is wat dat betreft kenmerkend voor de sociale wending in de kunst.

Ik wil nog een voorbeeld uit de muziek noemen waarin op een heel andere manier dan bij Twaalfhoven het sociale wordt onderzocht. Bill Dietz is een Amerikaanse componist die tegenwoordig voornamelijk in Berlijn woont. Als student van onder andere Maryanne Amacher heeft hij een grote interesse ontwikkeld voor de rol van geluid zelf. Maar terwijl het onderzoek van Amacher zich vooral richtte op de fysieke en psychoakoestische aspecten van geluid, is hij bezig een oeuvre op te bouwen waarin de sociale aspecten van muziek en van luistergewoontes een centrale rol spelen. Een voorbeeld hiervan is zijn werk *Let the user speak next / la parole est aus usagers* (2012–2013) dat hij ontwikkelde in samenwerking met de bewoners van het Corbusierhuis in Berlijn en die van Le Corbusiers Cité Radieuse in Marseille, twee emblematische gebouwen voor het twintigste-eeuwse modernisme. Beide gebouwen zijn opgezet als woonmachines. Dietz verzamelde samen met scenograaf Janina Janke geluid en beeld in en rond de gebouwen, en vroegen de bewoners naar hun ervaringen van het wonen in de flat. Ze structureerden het verzamelde geluidsmateriaal volgens Le Corbusiers modulator-systeem (een antropometrische schaal voor architectonische proporties), en lieten het door het hele gebouw horen, gebruikmakend van de stereo-installaties van de bewoners. Groepjes bezoekers werden rondgeleid door de flat, en kregen ieder een eigen stereo-installatie mee. Zo ontstonden er twee netwerken van geluidssystemen, één statische van bewoners, en één mobiele

van rondlopende bezoekers. Beide netwerken belichamen – aldus Dietz – de mogelijkheid van een ‘sonic community’.<sup>20</sup> In een interview zei Dietz dat dit project – net als veel van zijn werk – wordt gevoed door een onderzoek naar andere vormen van collectiviteit. Hij vraagt zich af ‘Hoe een niet-utilitaire, onbepaalde vorm van verbondenheid te faciliteren?’<sup>21</sup> Om die reden heeft hij zich ook verdiept in allerlei historische communautaire bewegingen en noemt in dat opzicht de Shakers, als één van de enige groepen die niet georganiseerd zijn rond seksuele reproductie. Hun samenleving bracht daardoor gendergelijkheid en economische gelijkheid. (Dietz noemt grappend ook nog ‘great furniture’ en ‘ecstatic dance’.) Wat mij ook intrigeert in dit interview is dat hij verwijst naar de Marxistische Franse filosoof Étienne Balibar, die in zijn boek *Politics and the Other Scene* (2002, oorspronkelijk 1997) schrijft: ‘Of een politieke samenleving mogelijk is die geen gemeenschap is, en wat voor vorm het spel van affecten daarin zou aannemen, blijft een heel mysterieuze kwestie.’ *Let the user speak next / la parole est aus usagers* is een poging van Dietz om een ander soort collectiviteit te vormen, eentje die niet vertrekt vanuit een idee van een al bestaande gemeenschap. Hoewel zijn werk gaat over de relatie tussen bewoners en leefomgeving, is het op geen enkele manier gedefinieerd als een onderzoek van een maatschappelijke issue, laat staan als de oplossing voor een bestaand probleem. Bill Dietz’ werk zal gewoonlijk nauwelijks geassocieerd worden met community art, maar precies in zijn benadering van het sociale en van de vraag naar collectiviteit raakt het aan community art.

In 2013 organiseerde Jansen Jansen Bachra bij Mediamatic in Amsterdam een project waarbij het volledige traject van het maken van ham-kaas-tosti’s – van het groeien van graan, het verzorgen en melken van koeien en het fokken van varkens, tot aan het maken van de tosti’s, op kleine schaal in praktijk werd gebracht. Op het terrein van Mediamatic werden maandenlang samen met buurtbewoners en schoolklassen varkens en koeien verzorgd, graan verbouwd en kaas gemaakt. Er werden steeds verschillende activi-



teiten georganiseerd rondom de verschillende stadia in het proces. Het varken werd feestelijk geslacht. De ham gekookt. De tosti's gemaakt. Was het een kunstproject? Het was een project bij een kunstinstelling, die praktisch inhaakte op de discussie rondom ons voedsel, ons besef van waar voedsel vandaan komt en de vraag of het lokaal te produceren valt. Het project verbond verschillende partijen (zo deed ook een bakkerij mee), en bracht buurtbewoners en geïnteresseerden samen. Doet het ertoe of het kunst was? Of vormgeving, een workshop, een educatief project, een langdurige interventie? Zelf noemden de initiatiefnemers de Tostifabriek een levende installatie over het wonder dat vooraf gaat aan het voedsel op je bord.<sup>22</sup> Het genereerde niet alleen aandacht, het richtte die ook, het liet langer kijken en denken, en maakte vragen rondom voedsel complexer.

De Noorse geluidskunstenaars Signe Lidén en Espen Sommer Eide verzamelden voor hun gezamenlijke project *Altitude and History* de geluidsherinneringen van bewoners in het Russische Arctische grensplaatsje Nikel, dat wordt gedomineerd door een enorme nikkel-hoogoven.<sup>23</sup> Zij organiseerden daarvoor bijeenkomsten met de inwoners van Nikel, die zij de *Nikel Sound History Club* noemden, om hen uit te horen over de rol van geluid in hun omgeving, en dan vooral over de geluiden uit het verleden. Het verzamelde materiaal werd uitgangspunt voor een nieuw werk en een performance op een heuvel net buiten Nikel. Signe Lidén en Espen Sommer Eide bouwden daarvoor verschillende instrumenten die de wind tot klinken brachten, een aantal als installatie, andere als zelfbouw-muziekinstrumenten die ter plaatse bespeeld konden worden. Op de dag van de uitvoering trok een stoet van honderdvijftig mensen de heuvel op om er de instrumenten te horen. De plek was gekozen omdat het er altijd waaide. Precies die dag was het volledig windstil. Maar juist daardoor werd het meer dan het luisteren naar een installatie en een performance door de kunstenaars, een gezamenlijk werk: de bezoekers pakten zelf de windinstrumenten op en zwaaiden ermee door de lucht. Alsof zo de

wind weer werd teruggeplaatst in het landschap. Is het community art? Er is in ieder geval wel samenwerking, uitwisseling en een actieve, artistiek gemotiveerde deelname van de bezoekers.

Als laatste Nederlandse voorbeeld wil ik Sonsbeek 2016 noemen.<sup>24</sup> De curators van de tentoonstelling zijn leden van het Indonesische collectief ruangrupa dat al een jaar of tien stevast wordt genoemd wanneer het gaat om de toegenomen interesse in samenwerking in de kunst. In aanloop naar de tentoonstelling openen zij in Arnhem een filiaal van hun organisatie, het RURU-huis – gecoördineerd door de Nederlandse kunstenaar Reinaart Vanhoe. Het fungeerde als een gemeenschapsplek, een plek waar bewoners van Arnhem en de curatoren van ruangrupa elkaar konden ontmoeten. ruangrupa werkt collectief, en altijd in nauwe samenwerking met de bewoners van de plek waar zij hun projecten realiseren. Voor Sonsbeek 2016 namen zij de samenwerking en de input van de inwoners van Arnhem als uitgangspunt voor de tentoonstelling. Zij stellen zich daarmee op als curators en initiators van een community-project. Zij organiseerden om die reden verschillende events om het proces op gang te brengen, te beginnen met een kookwedstrijd.<sup>25</sup> (Koken en eten is sowieso een terugkerend motief in community art – net als feestjes: het is de manier bij uitstek om mensen die elkaar niet kennen – rond een tafel – samen te brengen, en als ze samen koken, te betrekken in een gemeenschappelijk proces dat tot verdere uitwisseling uitnodigt.) 'If good art is for all, then surely it should start on the streets we walk' vermeldt de tekst van het curatorscollectief.<sup>26</sup> De benadering is zeer open – eigenlijk lijkt er niets vast te staan behalve de context van de plek, met haar geschiedenis, en de input van die bewoners en betrokkenen die besluiten mee te doen. De website van Sonsbeek stelt dat ruangrupa 'kunst en maatschappelijke thema's vanuit een ruimtelijke en persoonlijke invalshoek benadert'. In het park worden 'kleurrijke installaties opgebouwd, tevens verblijfs- en ontmoetingsplekken'. Over de kunstenaars die zijn uitgenodigd staat te lezen dat ze zich kenmerken 'door een werkwijze waarin uitwisseling tussen kunste-

naars, de stad, bewoners en publiek centraal staat. In die interactie ontstaat een nieuw perspectief op maatschappelijke kwesties die ons allemaal aangaan.' De tentoonstelling *transHISTORY* is dan weer iets specifiek in de aandacht voor 'persoonlijke geschiedenissen en alternatieve zienswijzen op de geschiedenis van de kolonisatie'.<sup>27</sup> Ze tonen dat 'geschiedenis niet statisch is, maar continu in beweging en onderdeel van het dagelijkse leven en de actualiteit'. De bedoeling is dat er op Sonsbeek 2016 ook veel ruimte wordt gegeven aan initiatieven van buurtbewoners, waardoor een uitwisseling van ideeën en activiteiten plaatsvindt, en nieuwe ontmoetingen en inzichten ontstaan.

Deze voorbeelden vertellen bij elkaar iets over de inhoudelijke breedte die bestreken wordt door kunstprojecten die zich bezighouden met het sociale en met het idee van gemeenschap. Het is een rijkgeschakeerd veld, dat over veel meer gaat dan over het opbouwen van gemeenschappelijkheid in een stedelijk context, of over het oplossen van problemen in stedelijk achterstandswijken – twee aspecten die meestal als kenmerkend worden beschouwd voor community art.

De genoemde projecten brengen alle mensen samen – maar dat zijn niet per definitie buurtbewoners (de 'gemeenschap' is niet per se gedefinieerd op basis van plaats). Ze putten voor de inhoud uit de bijdragen van de deelnemers. De initiator (de kunstenaar) stelt daarvoor de randvoorwaarden, creëert de condities, en begeleidt het proces. Niet al deze community art-projecten zijn even politiek geëngageerd, er zijn er zelfs die helemaal niet gericht zijn op maatschappelijke problemen. In dit veld zijn de grenzen tussen kunsteducatie, sociaal project, concert, workshop, kunst, performance, festival, sociologisch onderzoek en mediavormgeving vloeïend. Wanneer precies een project geslaagd is, hangt af van de criteria die er worden aangelegd. Wat binnen de context van kunst geslaagd is, kan in sociaal opzicht volstrekt mislukt zijn. Een project kan als zeer positief worden ervaren door deelnemers, of, als kunsteducatie of in sociaal-culturele zin, bijdragen aan de groei van de

deelnemers, maar als kunst door de mand vallen. Het kan artistiek twijfelachtig zijn, maar politiek zeer effectief. Hoe het wordt gewaardeerd hangt af van de verwachting die wordt gecreëerd. Wat er in sociale, politieke, economische, artistieke of culturele zin wordt verwacht van een project, of van kunst, bepaalt of het geslaagd is of niet.

Vaak wordt, ook in de kunstkritiek, gesteld dat het proces dat door de deelnemers wordt doorlopen doorslaggevend is voor de kwaliteit van een community art-project. Het gaat om een ervaring in de tijd. Het mag duidelijk zijn dat wie van kunst een autonome, opzichzelfstaande visie van een idiosyncratische geest verwacht, meestal weinig van zijn of haar gading vindt in de community art. Ook is hier weinig te vinden voor wie uit is op het verzamelen van koopwaar die in de toekomst op de kunstmarkt in waarde zal stijgen. Ondertussen componeert Merlijn Twaalfhoven met deelname van leken wel muziek die ook in de context van hedendaagse muziek als geslaagd geldt, en kunnen het werk en de visie van Bill Dietz, Jeanne van Heeswijk, ruangrupa, Signe Lidén, Espen Sommer Eide, Yvonne Dröge-Wendel en Renzo Martens rekenen op internationale waardering van de kunstwereld en kunstkritiek.

## II. Waarom community art?

De vraag is waar de interesse in 'gemeenschap' vandaan komt. Waarom ontwikkelt de kunst de laatste jaren een steeds grotere interesse in het gemeenschappelijke, waarom willen kunstenaars graag samenwerken met anderen, waarom onderzoeken ze wat collectiviteit is? Het eenvoudigste antwoord hierop is: omdat het begrip van het gemeenschappelijke zich in een crisis bevindt. Omdat gemeenschap niet langer een vanzelfsprekend cultureel gegeven is. 'Community art' wordt een issue voor de kunst in een wereld die niet meer weet wat 'gemeenschap' en gemeenschappelijkheid is, en waarin het besef leeft dat het sociale en het collectieve steeds opnieuw moeten worden vormgegeven.

In het derde hoofdstuk van zijn boek *Iedereen een kunstenaar* onderzoekt de Nederlandse kunstsocioloog Ruben Jacobs het idee van de 'sociale wending' in de kunst, en concludeert dat veel hedendaagse kunstenaars te werk gaan als socioloog. Hij doet dit tegen de achtergrond van een analyse van de waarden die sinds de achttiende eeuw werden toegeschreven aan kunst. Vanaf tenminste de romantiek tot diep in de twintigste eeuw hield de westerse kunst zich vooral bezig met de vraag: wat is de plek van het individu? Hoe breng ik mijn eigen authentieke stem tot klinken? Hoe geef ik uiting aan mijn eigen karakteristieke visie op de wereld?<sup>28</sup> De eigenschappen die in die tijd als specifiek voor de kunstenaar werden gezien – creativiteit en het bezitten van een authentiek 'zelf' – zijn gekaapt door de commercie. In het postfordistisch kapitalisme dat onze tijd karakteriseert, wordt van iedere consument verwacht dat hij of zij creatief is en door middel van producerende consumptie vormgeeft aan een authentiek zelf. Deze creatieve consument en arbeider is de centrale actor in de postfordistische kapitalistische productie. Jacobs schrijft enigszins cynisch dat je kunt concluderen dat het ideaal van de expressieve autonomie – aan gehangen tijdens die twee eeuwen van romantiek en modernisme – heel succesvol is geweest.<sup>29</sup> Het huwelijk tussen de romantische

ideeën van autonomie, zelfontplooiing en zelfexpressie enerzijds en de kapitalistische eis tot rationalisering en instrumentalisering is geslaagd.<sup>30</sup> Dat huwelijk is de basis van de westerse postfordistische consumptiemaatschappij, en heeft geleid tot een verontrustende uitvergroting van het autonome individu, en een nog verontrustendere uitbuiting van de aarde.<sup>31</sup> De Nederlandse socioloog Willem Schinkel heeft het daarom wel over een mens die als 'creatief' autonoom individu een aardplaag is geworden.<sup>32</sup>

In een wereld waarin geen ontsnappen mogelijk lijkt aan de knoet van de markt en de voortschrijdende technologisering van de samenleving, en waarin je moet participeren en consumeren om bij te dragen aan de groei waarop het functioneren van de samenleving en de markt zijn gebaseerd, is de vraag hoe we een andere voorstelling van de wereld kunnen maken. Dat is niet alleen een vraag voor de sociologie, maar zeker ook voor de kunst, en zeker voor community art. Jacobs spreekt in dit opzicht in navolging van kunstsocioloog Pascal Gielen van de 'onmaat' die laat zien dat het ook anders kan zijn, een 'onmaat' die mogelijkhedenzin creëert. Omgaan met die 'onmaat', en er verbeelding aan geven, is heel iets anders dan een kunstproject dat een zachte gentrificatie van een buurt begeleidt, of een zachte, maar gedwongen integratie en assimilatie.

Jacobs vraagt zich dan af hoe de hedendaagse kunstenaar zich verhoudt tot dit primaat van de kapitalistische cultuur van authenticiteit, zoals uitgedragen door de ideologie van de creatieve industrie, in een postfordistisch klimaat dat de sociale, culturele en menselijke verhoudingen uitput, en er roofovername op pleegt. Volgens Jacobs vormt dit de context – en de reden – voor een sociale wending in de kunst, een wending weg van het primaat van het unieke, naar het sociale. Kenmerkend voor de ontwikkeling van de hedendaagse kunst is volgens hem de toenemende interesse in het sociale en in collectiviteit. Het centrale probleem dat de kunst aanpakt is niet langer: wat is de plek van het individu, hoe geef ik mijn eigen onvervreembare, unieke plek vorm? De centrale issue is: hoe

kunnen we een collectiviteit vormen? Jacobs stelt dat een steeds dominantere stroming in de hedendaagse kunst zich beweegt naar 'het *primaat van het gemeen*: het gaat er steeds meer om wat er tussen mensen is en zich afspeelt dan wat er in "de mens" (enkelvoud) rondspookt'.<sup>33</sup> De vraag 'wie ben ik als mens zelf', de kernvraag van de romantiek en het modernisme, is vervangen door 'met wie ben ik'.<sup>34</sup> Er heeft een verschuiving plaatsgevonden naar een 'sensus communis', naar het idee van een gemeenschappelijk zintuig dat een beroep doet op gevoelens en emoties.<sup>35</sup>

Deze verschuiving vindt plaats tegen een achtergrond waarin collectiviteit of gemeenschap op geen enkele manier meer gewaarborgd is, of vanzelfsprekend is, terwijl het idee van een authentiek, uniek zelf dat wel is. Juist sociale relaties zijn niet meer vanzelfsprekend. Wat een 'ons' bindt is onduidelijk. De oranje-hysterie die uitbarst als het Nederlands elftal voetbalt, is volgens Jacobs vooral een extreem symptoom dat juist laat zien hoe weinig het 'ons' gebonden is. Ooit verdedigde de kunst het individu tegen de gemeenschap. Nu is de uitdaging van de kunst om de gemeenschap voor het individu vorm te geven. En daarbij zal gemeenschap steeds een probleem zijn, en een experiment, geen oplossing.

Ruben Jacobs stelt dat voor de hedendaagse kunstenaars die zich bezighouden met collectiviteit, relaties en samenwerkingen 'de preoccupatie met zoeken, formuleren en organiseren van een alternatief voor dominante instrumentele subjectgerichtheid van het artistiek kapitalisme een poging is om onze existentiële menselijke conditie van het "zijn met" weer te laten opbloeien'.<sup>36</sup> Hij wijst erop dat in de artistieke praktijk van deze kunstenaars een *sociologisch bewustzijn of sociologische verbeelding* op de voorgrond komt te staan'.<sup>37</sup> De kunstenaars waar Jacobs in dit opzicht aan denkt, creëren intersubjectieve ruimtes die als medium dienen voor artistiek onderzoek. Als voorbeeld noemt hij de Engelse kunstenaar Stephen Willats, Melle Smets' project om een auto in Ghana te laten maken, en de projecten van Jeanne van Heeswijk, Rory Pilgrim, en theatermaker Dries Verhoeven. Deze kunst is voor

Jacobs bij uitstek een manier om de bestaande sociale realiteit ter discussie te stellen, zodat er een vorm van vervreemding optreedt, en wat alledaags en vanzelfsprekend leek dat niet meer is.

In de 21e eeuw wordt de welvarende westerse cultuur dus beheerst door de gedachte dat individuele, authentieke uitingen van creativiteit van doorslaggevend belang zijn voor *alle* aspecten van het bestaan, van werk tot huishouding en opvoeding. Werknemers in alle werkvelden worden omgevormd tot kleine zelfstandigen, en van hen wordt een continue inzet van creativiteit verwacht om het bedrijf te laten floreren en de winst omhoog te stuwen. Wat ooit gold voor kunstenaars en experimenterende technici en wetenschappers, geldt nu over de hele linie, van managers en ambtenaren tot verplegers en schoonmakers.<sup>38</sup> Tegelijkertijd zijn de altijd precaire maatschappelijke verbanden – die bijvoorbeeld werden geborgd door de welvaartstaat – afgebroken. Sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw is het ‘ieder voor zich’. Het idee – dat het ‘ieder voor zich’ is, en dat ieder er voor zich op uit is om zoveel mogelijk te profiteren van anderen, is dominant, eerst in de economie, vervolgens verspreidde het gif zich zo door vrijwel alle geledingen van de samenleving. Het afkalven van gemeenschappelijke verbanden door het heersende neoliberale economische systeem komt terug in veel sociale theorie van de afgelopen twintig jaar.<sup>39</sup> Tegelijk is de wereld voor de individuele mens steeds complexer en onoverzichtelijker geworden. De samenleving lijkt tot stilstand gekomen: individuen hebben zich teruggetrokken op hun eigen eiland waarin ze vorm geven aan een authentiek zelf. Zo proberen ze zich staande te houden te midden van de enorme dynamiek van een economisch en financieel systeem dat zich over de hele wereld heeft uitgestrekt. Die dynamische buitenwereld bedreigt het eigen individuele leven. Het is een vloedgolf van klimaatverandering, vluchtelingen, economische crisis, instortende banken, waaraan niets te doen lijkt. Het ontbreekt de individuele mens in de neoliberale ‘samenleving’ vrijwel volledig aan het idee dat ze op enige wijze invloed kan uitoefenen op die ‘buitenwereld’.<sup>40</sup>



De analyse wordt herkend door kunstenaars, en gedeeld en overgenomen door de kunstcritiek. In deze wereld – die gecreëerd is door een economisch systeem en een daarbij horend mensbeeld, en dat bestaande gemeenschappelijke banden onder druk zette en vervolgens vernietigde – ontstaan tegenbewegingen. Aan de ene kant een populistische en conservatieve wending naar de bescherming van oude waarden: nationalisme, en een reparatie van sociale cohesie door opgelegde integratie – een wending die paradoxaal genoeg in de rechtse en extreemrechtse variant samengaat met een voorkeur voor een strikt neoliberaal marktregime op nationaal niveau. Aan de andere kant een poging om andere manieren van gemeenschappelijkheid, collectiviteit en samenleven te definiëren en in praktijk te brengen. Waar de nationalistische tegenbewegingen overal stevig voet aan de grond hebben gekregen en een collectieve stem hebben gekregen, blijft de andere tegenbeweging voor eerst nog steken in te individuele, kleinschalige, technocratische of anarchistische experimenten.<sup>41</sup> In deze wereld wordt kunst een manier om te onderzoeken wat het sociale is, wat gemeenschap betekent, wat het kan zijn (en wat niet), of er een gemeenschappelijkheid te realiseren valt, wat voor soort gemeenschappelijkheid dat is, en hoe deze vormt krijgt. Was kunst er ooit om het individu tegen de gemeenschap te verdedigen (lang geleden), nu is het de kunst die de gemeenschap probeert vorm te geven voor het individu – en daarin wellicht steeds weer faalt.

Op de vraag waarom de roep om verbindingen alomtegenwoordig is in politiek en kunst antwoordde Jeanne van Heeswijk: 'Een van de belangrijkste kenmerken van deze tijd is super-differentiatie en fragmentatie van de samenleving.' Weliswaar betreft Van Heeswijk dit vooral op betrokkenheid bij de eigen buurt, de regelgeving en het gevoerde buurtbeleid, maar precies de fragmentatie en het isolement die daaruit voortkomen hebben verstrekkende politieke consequenties. 'Maar wat als die fragmentatie tot serieuze disconnectie leidt?' vraagt ze zich af, en ze stelt: 'Politici en allerlei maatschappelijke partijen roepen dan om verbindingen,

maar wie is erbij gebaat? Waartoe dienen die verbindingen? Om de bestaande status-quo te versoepelen en te veraangemen? Of om onze relatie tot een plek ten gronde te herdefiniëren, en er meer zeggenschap over te krijgen? Dat is bij geëngageerde kunst momenteel de grote vraag.<sup>42</sup> Van Heeswijk wordt gedreven door een politieke betrokkenheid in haar pogingen vorm te geven aan ander soort verbindingen. Ze is op zoek naar complexe verbindingen op de schaal van een heel gebied, met alles wat daar gebeurt – in plaats van te focussen op één thema (bijvoorbeeld het samen een moestuin onderhouden). Met de socioloog David Harvey stelt ze dat 'het verlangen om de wereld zelf vorm te geven in wezen geen individuele, maar een collectieve onderneming is'.<sup>43</sup> Zo wordt geprobeerd de fragmentatie te doorbreken, en een collectiviteit vorm te geven.

Een andere crisis van gemeenschappelijkheid valt waar te nemen in een domein dat juist aan elkaar hangt van verbindingen: dat van het internet, de smartphone en 'sociale' media. De technologisch gemedieerde communicatie heeft pakweg de afgelopen twintig jaar de sociale omgang, het tijdsbesef, en het gevoel van 'aanwezigheid' diepgaand veranderd. Het heeft bijgedragen aan de opheffing van de modernistische scheiding tussen werk en privé, het heeft de grens tussen publiek en privé vertroebeld, en het idee van privacy genegeerd en deels tenietgedaan. Die transformatie vormt een onderdeel – maar wel een zeer belangrijk, en één die in het dagelijks leven van veel mensen continu voelbaar is – van de grotere transformatie van de democratisch-kapitalistische welvaartsstaat naar een uitbuitend en inmiddels zo goed als failliet neoliberal stelsel.

In de wereld van de 'sociale' media die wellicht niet sociaal zijn, is het opnieuw de vraag wat 'sociaal' is. Een wereld waarin mensen continu met elkaar in contact staan, maar waar dit contact in de meeste gevallen geen consequentie heeft – en vaak niets meer of minder is dan het gratis werken voor dataminers – groeit ook het gevoel van vervreemding. Het is een andere vervreemding dan die van Marx (de arbeider die vervreemd is van zijn werk), een andere

dan die van de massamedia (die het individu een buitenwereld toont waar geen toegang toe is), of die van de moderne kunst (die de mens op zichzelf terugwierp). Het is een sinistere vervreemding, omdat het lijkt alsof we met elkaar in contact staan – maar eigenlijk alleen zijn ingeplugd op een eindeloze stroom updates. Continue afleiding is de status quo voor vrijwel iedereen die zich hier niet aan kan of wil onttrekken. Deze nieuwe technologieën hebben alles zogenaamd interactief gemaakt. Wat ze bieden is echter vooral een vergroting van handelingsmogelijkheden binnen nauw gedefinieerde grenzen – we mogen zelf kiezen! – ten koste van werkelijke vrijheid van handelen.<sup>44</sup> Enigszins gechargeerd kun je stellen dat de grote spelers van het digitale neoliberale postfordistisch kapitalisme zich deze communicatiemedia hebben toegeëigend om zo vorm te geven aan het ideaal van een zogenaamd creatieve samenleving – die in de toekomst feilloos en perfect zal worden geregeerd door algoritmes en big data.<sup>45</sup> Ook in die situatie doet de vraag zich voor hoe te ontsnappen aan deze vorm van opgelegde ‘gemeenschappelijkheid’ die geen werkelijke gemeenschappelijkheid is. De individuele creativiteit die in dit domein wordt gevierd (op Youtube, Facebook en Twitter), is – als ze tenminste succesvol wil zijn – aan banden gelegd, moet zich continu spiegelen aan de reacties van de ‘followers’ en de logica van het medium. In die situatie is het aan de kunst (en de kunsteducatie) om mensen de instrumenten en materialen te leren kennen en deze in dienst te stellen van zelf leren denken en ontdekken: leren tekenen of programmeren, niet om de techniek te leren, maar om te leren wat het betekent om uitdrukking te geven aan gedachten, aan dromen, aan een andere wereld.<sup>46</sup> En dus om zo wellicht een andere vorm van gemeenschappelijkheid te vinden met daarin een plek voor de eigen stem. Want het is niet zo dat deze media geen positieve effecten hebben – integendeel – nooit was de mogelijkheid om informatie te verspreiden en te delen groter, nooit heeft er een effectiever medium bestaan dat mensen kan verbinden.

### III. Definities van community art

‘Community art’ wordt dus een issue voor de kunst in een wereld die niet meer weet wat ‘gemeenschap’ en gemeenschappelijkheid is. Maar wat is ‘community art’? Waar komt de term vandaan, waar moeten we de term plaatsen, wat wordt eronder verstaan? Door die vragen te belichten, verschijnt een context waarin ook andere aanknopingspunten te vinden zijn voor een antwoord op de vraag waarom de kunst de afgelopen jaren steeds meer interesse in het gemeenschappelijke ontwikkelde.

De term ‘community art’ werd tot een jaar of tien geleden in Nederland nauwelijks gebruikt in de context van de hedendaagse kunst. Als ze al werd gebruikt, dan in relatie tot theater. Rond 2005 omarmden het Nederlandse cultuurbeleid en Nederlandse kunstcritici de term.<sup>47</sup> De overheid wilde graag kunstprojecten ondersteunen die een positieve bijdrage leverden aan de wijk, leefbaarheid, sociaal geëngageerde samenwerkingsprojecten en participatie in de kunst. Kunstcritici zagen steeds meer interessante maatschappelijk betrokken kunstprojecten verschijnen waarin kunstenaars samenwerkten met buurtbewoners. Het werk van Jeanne van Heeswijk was daarvan een uitgesproken voorbeeld.

In het theater werd de term ‘community art’ echter al veel langer gebruikt voor vormen van theater die worden gemaakt door en voor groepen die gewoonlijk niet met theater in aanraking komen. In Nederland worden Peter van de Hurk en Jos Bours wel gezien als pioniers van die op het theater gebaseerde community art.<sup>48</sup> Zij trokken vanaf het einde van de jaren zeventig met respectievelijk het Rotterdamse wijktheater en STUT de volkswijken van Rotterdam en Utrecht in om buurtbewoners een podium te geven en te laten kennismaken met kunst en cultuur.<sup>49</sup> Hun benadering werd voortgezet door theatergroepen als het 5e kwartier, Stichting Accu, Fort van de Verbeelding, en de Groningse PeerGroup. Het boek *Community Arts dialogen* uit 2013 zegt over hen: ‘Deze

kunstmakers zoeken naar nieuwe verbindingen tussen kunst en samenleving waarbij co-creatie met burgers in gemeenschappen centraal staat.<sup>50</sup>

Community art-projecten werden in het eerste decennium van de 21e eeuw in Nederland ook door de kunstkritiek welwillend ontvangen, zeker voor zover ze leken aan te sluiten bij een waargenomen sociale wending in de hedendaagse kunst. Jeanne van Heeswijk kon bijvoorbeeld rekenen op behoorlijk veel bijval en aandacht van de 'officiële' kunstwereld. Het leidde echter al snel ook tot kritiek omdat kunstenaars zich zouden lenen voor het oppoetsen van imago's en het onbewust, en met de beste bedoelingen, meewerken aan een verafschuwd neoliberal afbraakbeleid.<sup>51</sup>

Er moet echter niet worden vergeten dat er al veel langer een praktijk bestond van door kunstenaars geïnitieerde, soms zeer maatschappijkritische, projecten waarbij nauw samengewerkt werd met inwoners van wijken, schoolkinderen, of achterstandsgroepen – en niet alleen in het theater. Vaak speelde deze praktijk zich ergens tussen buurtwerk, sociaal werk en kunst in de openbare ruimte af. In Nederland heette dat in de jaren zeventig meestal 'kunstzinnige vorming', en werd later ook wel 'verstopt' in de amateurkunst. Een flink deel van deze praktijk werd in zowel de kunstkritiek als in het overheidsbeleid vanaf 2005 steeds vaker aangemerkt als 'community art'.

Maar wat is dan community art? Laten we eens niet beginnen bij kunstcritici, theoretici of kunstenaars, maar bij het Landelijk Kennisinstituut voor Cultuureducatie en amateurkunst LKCA. Dat schrijft: 'Community arts is een vorm van actieve cultuurparticipatie waarbij professionele kunstenaars samenwerken met burgers vanuit sociaal-maatschappelijke vraagstukken. Het doel is een hoogwaardig kunstproduct tot stand te brengen waaraan alle deelnemers (ook al zijn die niet veel in aanraking met kunst geweest) inhoudelijk en/of artistiek bijdragen.'<sup>52</sup>

Eugène van Erven – hoogleraar aan de Universiteit van Utrecht en artistiek directeur van het International Community Arts

Festival in Rotterdam – omschrijft community art als volgt: ‘Community art kan losjes omschreven worden als een manier van kunstcreatie waarin professionele kunstenaars meer of minder intensief samenwerken met mensen die normaal gesproken niet actief deelnemen aan kunst. De basis van deze praktijk is een zorgvuldig geconstrueerde en onderhouden wederzijdse relatie tussen kunstenaars en niet-kunstenaars, waaruit originele, innovatieve en sociaal-relevante kunst ontstaat. (...) Omdat het traditionele ideeën van autonome kunst uitdaagt, reconfigureert community art de bestaande kunsttheorie en kunstkritiek in een poging om het te valideren zowel in culturele als sociale termen.’<sup>53</sup> Volgens Van Erven is dus de zorgvuldige geconstrueerde en zorgvuldig onderhouden band tussen kunstenaars en niet-kunstenaars zeer belangrijk. Interessant is ook dat Van Erven de (goede) kunst die hieruit voortkomt *origineel*, *innovatief* en *sociaal relevant* vindt, en dat dit een *uitdaging* vormt voor de traditionele notie van autonome kunst. Zijn omschrijving is precies, maar laat ook ruimte, en toont waarom community art mogelijk gezien kan worden als een relevante ontwikkeling in de context van de hedendaagse kunst (die immers vernieuwing en ondergraving van normen hoog in het vaandel heeft staan).

CAL-XL – een laboratorium voor kunst en samenleving – volgt de bovenstaande definities grotendeels, maar bij hen krijgt het een heel andere lading. CAL-XL weet heel precies wat community art is: ‘Community arts is een krachtige combinatie van cultureel ondernemerschap en maatschappelijk engagement. Community arts biedt een artistiek antwoord op een maatschappelijke vraag die, vanuit een synergie tussen professionele kunst en actief burgerschap, resulteert in een nieuwe kijk op de werkelijkheid en in nieuwe maatschappelijke verbindingen. Community arts onderscheidt zich binnen de professionele kunsten vanwege de co-creatie tussen professionele kunstenaars en actieve burgers. Het onderscheidt zich binnen de amateurkunst vanwege het streven naar nieuwe maatschappelijke verbindingen. Vanuit die kwaliteiten

brengt het de professionele en amateurkunst weer midden in de samenleving. En de samenleving heeft kunst nodig om oude patronen te kunnen doorbreken en nieuwe relaties te leggen. Om nieuwe cultuur te kunnen produceren die betekenis geeft aan de samenleving van nu en van morgen. Niet alleen voor de elite maar ook en vooral voor de gewone burger die behoefte heeft aan een eigen betekenisgevend kader in een turbulente en globaliserende wereld.<sup>54</sup>

Ik citeer zo uitgebreid omdat de formulering tamelijk onthullend is. Er wordt naadloos aangesloten bij zowel de roep vanuit de politiek en het cultuurbeleid naar 'nieuwe verbindingen' en de vraag naar maatschappelijk relevantie van de kunst, maar ook bij de waarneming dat de hedendaagse burger (en consument) een betekenisgevend kader mist in een turbulente tijd. Tegelijk zit het netjes verpakt in een verhaal waarbij vernieuwing en innovatie doorslaggevend zijn voor een gezonde samenleving – één van de bouwstenen van het discours van het creatieve neoliberalisme. Copywriting optima forma, die eigenlijk ieder probleem slim omzeilt en iedereen (behalve de ouderwetse autonome kunstenaar) tevredenstelt. En eigenlijk wil ik er niet zo cynisch over doen. Staat er iets waarmee je het als goedwillend burger oneens kunt zijn? Nou, misschien dit: er staat luid en duidelijk 'Community art biedt een *antwoord* op een maatschappelijke vraag'.

Bij de community art van het CAL-XL is kunst expliciet een instrument voor iets anders. Je kunt je natuurlijk afvragen of dat een probleem is. Wat is er mis mee? Is dat geen mooie functie van kunst? Het sluit aan bij het huidige kunstbeleid, en eindelijk is de kunstenaar geen parasiet maar iemand met een mooie publieke taak. Je kunt zelfs argumenteren dat kunst – en ook autonome kunst – altijd een instrument is voor iets anders (de wereld anders gaan waarnemen, je beter laten nadenken, je verdriet een plek geven). Er staat echter iets anders: kunst biedt een *antwoord*. Is het überhaupt wel de functie van kunst om antwoorden te geven? Is de functie van kunst niet eerder om vragen te stellen, de complexiteit van problemen te tonen, om zo nieuwe ideeën of een andere blik op

de wereld te genereren, die vervolgens – op een indirecte manier – bijdraagt aan de samenleving?

Ik denk dat goede community art net als andere goede kunst, complexiteit onthult, dat ze verwart (niet ontwart en oplost), dat ze onverwachte vergezichten of nieuwe verbindingen laat ontstaan. De bijdrage aan de samenleving, is net als bij andere kunst, eerder indirect. Dat neemt uiteraard niet weg dat er evengoed (meestal slechte) projecten zijn die zich te gemakkelijk in dienst stellen van een externe politieke of economische agenda. De voorbeelden die ik al eerder aanhaalde laten zien dat het veld in ieder geval een stuk breder is dan in de definitie van CAL-XL staat omschreven. De instrumentalisering van de kunst in community art vormt wel precies de reden waarom community art – niet zonder reden – wordt bekritiseerd vanuit de kunstkritiek en kunsttheorie. Die instrumentalisering is ook de reden waarom lang niet alle kunstenaars in dit veld zichzelf graag aanduiden als community artist. Ze noemen zich liever sociaal geëngageerd, of, als ze uit de vormgeving komen, stellen ze dat ze bezig zijn met ‘social design’.

In zijn overzicht van community art stelt de kunstsocioloog Pascal Gielen dat alle community art tenminste relationele kunst is, de bottomline is voor hem is echter dat ‘het mensen actief betreft bij een artistiek proces van het produceren van een kunstwerk’.<sup>55</sup> Daarbij is het proces van het erbij betrekken van mensen minstens zo belangrijk als het kunstwerk, en in de regel betreft het mensen die normaal gesproken geen kunst maken. Community art is geslaagd wanneer er een sociale interactie tot stand komt tussen de deelnemers, de gemeenschap en de kunstenaar. Volgens Gielen is het esthetische aspect enkel een middel, het doel van zulke kunst kan bijvoorbeeld politiek zijn, therapeutisch, subversief, sociaal of bijdragen aan identiteitsvorming.

Gielen is doorgaans zeer kritisch op community art-projecten, maar onderstreept tegelijk het belang ervan. Hij valt niet terug op het idee dat kunst beter schone handen houdt, en beter autonoom kan blijven. Hij onderscheidt een auto-relationele (op zichzelf ge-



richte), digestieve, allo-relatieve (op het buiten gerichte), en een subversieve pool van community art. Hij formuleert vooral kritiek op de digestieve vorm van community art die gericht is op de integratie van deelnemers in een bestaande structuur. Precies die vorm stelt gewoonlijk geen werkelijk kritische vragen, en draagt bij aan het bestendigen van de neoliberale status quo.

Pascal Gielen merkt daarbij terecht op dat 'community' in de hedendaagse maatschappij niet meer begrepen kan worden als een gesloten sociale vorm. De nieuwe 'alter-community' – zoals hij het noemt – wekt eerder associaties met het 'common', het 'gemeen', en met de mogelijkheid van een eigendom (of eigenschap) waarop iedereen een onvervreemdbaar recht heeft. Volgens Gielen is de kunst met gemeenschappen er dan ook niet om de problemen die het neoliberalisme en kapitalisme hebben gecreëerd op te lossen, maar om de *leemte* die het heeft achtergelaten op een betekenisvolle manier te bezetten. Die community art produceert volgens Gielen de meest uiteenlopende gemeenschappen door de confrontatie van vele 'singuliere' en vaak dissonante 'forms of imaginative power'.<sup>56</sup>

Nog even terug naar het kennisdossier van het LAKC, dat een handleiding met een eenvoudige uitleg wil bieden voor studenten, leerkrachten en direct betrokkenen bij community art, en geen kritische en theoretische beschouwing zoals Gielen. In hun kennisdossier staat over community art dat 'de projecten kunnen ontstaan op initiatief van de betrokken kunstenaar(s), van de burgers en/of van externe opdrachtgevers zoals gemeenten'. De vorm en inhoud kunnen sterk uiteenlopen. Er wordt wel opgemerkt dat er vrijwel altijd vier krachten in het spel zijn: publieke beeldvorming, fysieke leefbaarheid, persoonlijke ontwikkeling, en sociale cohesie.<sup>57</sup> Daarmee grenst het kennisdossier community art meteen veel sterker af dan Gielen (of ik). Er wordt als het ware een specifiek terrein aangewezen waarop community art zich – in de regel – afspeelt.

Typisch voor community art zijn volgens het kennisdossier vooral cultuurprojecten in relatie tot leefomgeving en wijk, en pro-

jecten waarin verhalen en beelden van bewoners worden verbeeld. Het klopt waarschijnlijk wel dat bij veel community art-projecten deze vier krachten in het spel zijn. Het gaat bij community art inderdaad vaak over het beeld dat anderen hebben van een groep, of over de vormgeving van het eigen beeld van de groep; het gaat om de eigen fysieke omgeving, de buurt waar de gemeenschap woont, hoe deze wordt ervaren of hoe deze kan worden vormgegeven (naar eigen idee); het gaat om de persoonlijke ontwikkeling van individuen in de gemeenschap, om de verhouding van het 'ik' tot de groep; en het gaat om 'sociale cohesie'. Maar het klinkt, op die manier geformuleerd, te beperkt, en veel te lokaal, zeker in de context van de eerder geschetste werkelijke crisis van de gemeenschap en de samenleving. Natuurlijk zal een community art-project meestal eerst betrokken zijn op een lokale context, maar wanneer de vragen naar wat het sociale is en wat bindt dat lokale niet overstijgen (op welke manier dan ook), is het gevaar groot dat de impact van het project zeer beperkt en vrijblijvend blijft.

De term 'sociale cohesie' is de *bête noire* in dit verhaal. Sociale cohesie: jaren geleden gekaapt door neoliberal rechts en goedwillende beleidsmakers. Sinds de jaren negentig is sociale cohesie een aandachtspunt van de overheid, en na 2000 duikt het ook in combinatie met community art op in het overheidsbeleid. In beleidstaal is het versterken van sociale cohesie inmiddels synoniem geworden voor de integratie – liefst via assimilatie – van andersoortige elementen in een gemeenschap die geacht wordt al te bestaan. Het bereiken van sociale cohesie in een buurt wordt – in het politieke beleid van die jaren – gezien als een te bereiken ideaal. Kunstprojecten die de sociale cohesie versterken waren het gedroomde medicijn voor arme probleemwijken waar bewoners niet voldoende zijn geïntegreerd in de Nederlandse samenleving. (Ik chargeer met opzet.) Ze worden vervolgens een wondermiddel om de participatiemaatschappij te realiseren. Geen wonder dus dat een groot deel van de kritiek op community art-projecten zich richtte op (of tegen) dat idee van sociale cohesie, en tegen kunstprojecten die een

instrument werden van die agenda. De term is zo besmet geraakt dat een andere (niet neoliberale of conservatief-populistische) invulling van het idee sociale cohesie vrijwel onmogelijk lijkt geworden.

Het kennisdossier van LAKC is niet blind voor het feit dat community art een instrument kan worden – of gewoon *is* – voor politiek beleid. Dat wordt echter niet per se negatief geduid, immers: ‘De maatschappelijke waarde van kunst is een belangrijke legitimatie voor overheidssteun.’ De Nederlandse overheid verwoordt het als volgt in de visiebrief van 2013: ‘Het bestaansrecht van kunstenaars en culturele instellingen ligt niet zozeer in de sector zelf maar in de verbinding met de rest van de samenleving.’<sup>58</sup> De legitimatie vanuit de politiek wordt ingegeven door de analyse dat maatschappelijke vraagstukken steeds complexer worden. Het gaat dan om ‘zorg, maatschappelijk verantwoord ondernemen, energie en voedselvoorziening, krimp of vergrijzing’. Voor de aanpak van die vraagstukken is, zo wordt gesteld in de kamerbrief van over cultuurbeleid van juli 2014,<sup>59</sup> creativiteit en innovatie nodig. Kunst kan vergezichten aanreiken, en wetenschap en bedrijfsleven andere ideeën aanreiken. Dit vormt ook de achtergrond van een Nederlandse subsidieregeling als The Art of Impact (sinds 2014) dat ‘kunstprojecten met een duidelijke impact op een maatschappelijk thema of vraagstuk’ wil stimuleren. Dit kenmerkt de beleidscontext waarin community art moet en kan manoeuvreren.

## IV. Historische achtergronden van community art

Vanuit Nederlands perspectief gezien kan de geschiedenis van community art buiten Nederland verwarrend overkomen. In de Angelsaksische wereld wordt de term community art namelijk al vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw gebruikt voor de projecten van geëngageerde kunstenaars die zich samen met deelnemers bezighouden met maatschappelijke vraagstukken. Dat speelde ook daar sterker in het theater dan in de beeldende kunst. Tegen de tijd dat de term in Nederland ingang vond, was het in de Angelsaksische wereld dus al drie decennia lang een geaccepteerd begrip. Voordien gebruikte men in Nederland termen als politiek-geëngageerde kunst en kunstzinnige vorming voor vergelijkbare tendensen, maar nooit community art.<sup>60</sup>

In Groot-Brittannië werden in de late jaren zestig de eerste community art-collectieven gevormd waarin professionele kunstenaars en andere leden van de groep een gelijke rol hadden in de collectieve productie van vaak expliciet politieke kunst. Daarbij ging het om bijvoorbeeld straattheater, muurschilderingen, festivals, en filmcollectieven.<sup>61</sup> Deze door politiek geïnspireerde beweging was zeer gekant tegen de hiërarchie in de internationale kunstwereld en haar kwaliteitscriteria, die volgens de aanhangers vooral de klassenmaatschappij in stand hielden. Ze was daarom voor participatie in het maakproces, voor co-auteurschap, en wilde vorm geven aan de creativiteit in alle lagen van de samenleving, met een nadruk op sociaal, economisch en cultureel achtergestelde groeperingen. Zulke kunst werd gezien als een medium voor sociale en politieke verandering.<sup>62</sup>

De rijkdom aan initiatieven in dit veld (en een stroom subsidieaanvragen) zette de Britse Arts Council ertoe aan om in 1974 'community arts' op te nemen als aparte categorie. In Nederland nam het ministerie van OCW en CRM (Onderwijs, Cultuur en

Wetenschap, respectievelijk Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk), vanuit een gelijkaardige overweging in 1971 het initiatief om het veld kunstzinnige vorming in kaart te brengen. Dat leidde in 1973 tot de oprichting van een onderzoeksgroep die het rapport *Kunstzinnige vorming in Nederland* samenstelde. In dat rapport komen – in het kader van kunsteducatie ook projecten aan de orde die elders community art genoemd zouden worden.<sup>63</sup>

De definitie van de Arts Council is het waard om te citeren. Deze begint met te stellen dat community-kunstenaars zich niet onderscheiden door de technieken die ze gebruiken (ook als zijn sommige vormen, zoals video en inflatables, specifiek geëigend voor de doelen die ze nastreven): ‘maar door hun houding ten opzichte van de plaats van hun activiteiten in de samenleving’. Hun primaire zorg is de ‘impact op de gemeenschap en hun relatie ermee’. Wat deze community-kunstenaars doen is ‘degene met wie zij contact maken, helpen zich bewuster te worden van hun situatie en de eigen creatieve vermogens, en hen te voorzien van faciliteiten die ze nodig hebben om gebruik te maken van hun eigen vaardigheden’.<sup>64</sup> Ze doen dit omdat ze hopen zo het bestaan van de deelnemers te verrijken, en hun psychologische, politieke, of sociale rol in de gemeenschap te veranderen. Wat ze doen is niet zozeer gericht op een eindresultaat, maar op het creatieve proces. De definitie uit 1974 (inderdaad 1974 – meer dan veertig jaar geleden) stelt al dat dit proces evengoed handwerk (craft), als sport kan betreffen, en dat het artistieke element vaak niet duidelijk is te onderscheiden van de andere elementen.<sup>65</sup> Deze omschrijving verschilt nauwelijks van de definities die veertig tot vijfenveertig jaar later worden gehanteerd in kennisdossiers, beleid, of door kritische theoretici. De politieke inbedding echter, verschilt hemelsbreed.

Even snel als de categorie wordt ingevoerd, wordt ze ook weer afgeschaft. Community arts hebben geen plek in het Groot-Brittannië van Thatcher. Ondertussen blijft het, ook in de Verenigde Staten, een term met een duidelijke inhoud: kunstprojecten die worden ontwikkeld en uitgevoerd samen met niet-kunstenaars,

met deelnemers, leden van een gemeenschap. Er blijft nog lang een soort 'jaren zeventig'-sfeer aan hangen waar de kunstwereld, kunstenaars en kunstliefhebbers in de rijke jaren negentig zich niet toe aangetrokken voelen. Zulke projecten waren leuk voor het buurthuis, of voor school, ze werden gezien als een soort kunsteducatie of sociaal-cultureel werk, waarvan het maatschappelijk-economische en artistieke belang eerder werd betwijfeld. Het was iets voor idealisten die nog in het verleden leefden. Dat het verhaal een stuk complexer is, en dat er ook parallellen te trekken zijn tussen community art of sociaal-artistieke projecten met buurtbewoners en bijvoorbeeld de Russische avant-garde van net na de Russische revolutie, de happenings van Alan Kaprow, of de sociale sculptuur van Joseph Beuys lijkt in die tijd niet echt aan de orde te zijn.

Want er was natuurlijk al veel langer kunst die zich richt op het vormgeven van sociale, collectieve en gemeenschappelijke processen, en die experimenteert met het incorporeren van bijdragen van het publiek dat daarmee verandert in participanten. Ook in de modernistische twintigste eeuw – als de autonome kunst op haar hoogtepunt is – zijn hiervan vele voorbeelden te vinden. Kunstcritici zoals Claire Bishop wijzen dan vaak op de ideeën van de situationisten uit de jaren vijftig en zestig, die de kunst wilden opheffen. Het is welbekend dat de voorman van de situationisten Guy Debord betoogde dat de kapitalistische spektakelmaatschappij – waarvan de kunst volgens hem onderdeel uitmaakte – de mens tot een hersenloze, vervreemde consument maakt die niet meer leeft maar alleen nog overleeft. Debord beschouwde participatie als een manier om de samenleving weer te humaniseren. Zeer belangrijk voor de ontwikkeling van de community art is het Theatre of the Oppressed van de Braziliaanse theatermaker Augusto Boal waarin de mensen in het publiek 'spect-actors' worden.<sup>66</sup> Dat gebeurde niet zozeer met het oog op het realiseren van een toekomstige gemeenschap, maar rechtstreeks politiek, als praktische training voor de revolutie.<sup>67</sup> Alan Kaprow verdedigde het opgaan van de kunstenaar in de samenleving met zijn happenings die met opzet de

grenzen tussen kunst en leven deden vervagen, en waarin publiek deelnemer werd. De Britse componist Cornelius Cardew prakticeerde in de tijd dat hij met Howard Skempton en Michael Parsons het Scratch Orchestra leidde, een door politiek gedreven radicale democratische vorm van musiceren waarin professionele musici en leken zonder onderscheid (en zeer gedisciplineerd) samenspeelden. Joseph Beuys propageerde de sociale sculptuur, stelde zich op als leraar, en stelde dat iedereen kunstenaar is. En als met de Sony Portapak voor het eerst een betrekkelijk goedkope videocamera op de markt komt, ontstaat er een bloeiende praktijk van activistische videokunst. Videomakers gingen de straat op, gaven de camera in handen van leken – de videocamera werd een politiek-activistisch instrument, en kon een stem geven aan gemeenschappen die voordien niet werden gehoord.<sup>68</sup> Dergelijke ontwikkelingen vormen ook de artistieke context van de community art, al krijgt deze kunsthistorische context lang niet altijd de aandacht die het in dit verband verdient.

Als in het eerste decennium van de 21e eeuw door verschillende kunstcritici een sociale wending wordt waargenomen in de kunst die een podium krijgt op de internationale biënnales, de documenta en bij vooraanstaande instellingen,<sup>69</sup> dan gaat het over een toegenomen interesse in participatie, interactie en samenwerking bij kunstenaars zoals Jeanne van Heeswijk, Lucy Orta, Superflex, Dominique Gonzales-Foerster, Alfredo Jaar, en Rirkrit Tiravanija van wie het werk draait om het bijeenbrengen van mensen en die beroemd werd met werk dat bestond uit het koken van maaltijden voor galerie- en museumbezoekers.<sup>70</sup>

Vooraf het idee van 'relational aesthetics' dat de Franse curator Nicholas Bourriaud in zijn boekje *Esthétique relationnelle* (1998) introduceert, slaat aan en vindt weerklank.<sup>71</sup> Bourriaud ziet in de jaren negentig een nieuwe richting voor kunst ontstaan, waarbij participatie centraler komt te staan. Na kunst die gericht is op de relatie tussen mens en God, of die zich richt op de relatie tussen mens en ding of wereld, is er volgens hem sinds de jaren negentig

kunst die gericht is op intermenselijke relaties. Zulke kunst vormt de toeschouwer om tot een 'direct interlocutor'.<sup>72</sup> De woordenlijst in Bourriauds boekje definieert 'relational (aesthetics)' als 'esthetische theorie die bestaat uit het beoordelen van kunstwerken op basis van de intermenselijke relaties die deze representeren, produceren of stimuleren'.<sup>73</sup> Bourriaud ziet kunstwerken als een 'social interstice'. Voor relationele kunst is 'het geheel van menselijke relaties en hun sociale context' het startpunt, niet een 'onafhankelijke privéruimte' zoals in de modernistische kunst. De rol van kunst is dan ook niet om een alternatieve realiteit te bieden, maar manieren van leven, en modellen voor handelen.<sup>74</sup> Het is geen kunst van 'koopwaar', maar van relaties die openingen creëren, kunst die sociabiliteit produceert en nieuwe 'life possibilities' voortbrengt. Deze 'esthetiek van de relaties' heeft betrekking op kunst die intense, interactieve relaties met haar beschouwers tot stand probeert te brengen, het gaat om kunst die steeds openstaat voor participatie.<sup>75</sup>

Ondanks de opvallende overeenkomsten tussen de karakteristiek van relationele kunst zoals Bourriaud die geeft, en de omschrijvingen van community art van bijvoorbeeld de Britse Arts Council uit 1974 hebben de meeste kunstenaars uit Bourriauds verhaal weinig tot niets met community art van doen. De grote namen van de relationele kunst zijn Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Carsten Höller, Gillian Wearing, Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft en Maurizio Cattelan. Het zijn vooral kunstenaars die het relationele thematiseren door 'een reis te maken, een feestje te organiseren of deel te nemen aan een exotische optocht', om daarover in beeld verslag uit te brengen.<sup>76</sup> Anders dan bij community art krijgen de performances (en het verslag ervan) van de relationele kunst doorgaans geen vorm door de inhoud en de vragen die de deelnemers aandragen: inhoud en vorm worden bepaald door de kunstenaar, ook in het geval van de projecten van Rirkrit Tiravanija. Tiravanija kookt de maaltijden volgens *zijn* recept. Ze brengen mensen samen die *zijn* eten nuttigen. Was het een community art-project geweest,



dan zouden de bijeengekomen deelnemers gevraagd of uitgedaagd worden zelf vorm te geven aan (bijvoorbeeld) een uitwisseling van ideeën, de maaltijd zou in de meeste gevallen juist het instrument zijn geweest voor het in gang zetten van het eigenlijke artistieke proces.

De door politiek geïnspireerde installaties die Thomas Hirschhorn vaak met medewerking van sociaal achtergestelde groepen realiseerde passen beter bij community art en komen ook terug in de theorie van Bourriaud. Hirschhorn bouwde in 2002 op de documenta samen met voornamelijk Turkse bewoners een hangplek annex bibliotheekje in een wijk van Kassel. De plek, gebouwd van afvalmateriaal was een Bataille-monument, en was vol geschilderd met citaten uit diens werk. Het was 24 uur open, je kon er koffiedrinken, fotokopieën van teksten van Bataille en anderen lezen, en VHS-banden met films kijken. In 2009 organiseerde Hirschhorn op een grasveld vlakbij Kraaiennest in de Bijlmer zijn Bijlmer Spinoza-festival. Hij was er twee maanden lang dagelijks van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat aanwezig om er samen met bewoners van de Bijlmer voorstellingen, lezingen, debatten en discussies te houden. Het was een plek van ontmoeting, een nadrukkelijk publieke ruimte, bedoeld voor de lokale bewoners. Hirschhorn zei: 'Het is gemaakt voor de mensen uit deze buurt, de mensen van Kleiburg en Kruitburg. Zij zijn de belangrijke mensen. In feite zijn zij de ziel van het project. Zij waren hier aanwezig. Misschien niet altijd of alleen maar voor de lezingen, natuurlijk ook om gewoon wat rond te hangen, elkaar te ontmoeten en om met elkaar in gesprek te gaan.'<sup>77</sup> De 'relationele kunst' van Bourriaud mag dan nauwelijks community art heten, ook al is ze er in de aandacht voor het sociale zeker aan verwant, wel heeft de aandacht voor het relationele in de hedendaagse kunst bijgedragen aan een grotere openheid ten aanzien van community art.

In de context van hedendaagse kunstkritiek gaat het bij de genoemde 'sociale wending' in de kunst vooral over een 'expanded field of post-studio practices' – en niet over 'community art'. Met

de 'post-studio practices' wordt een breed veld van kunst bedoeld, dat niet langer wordt bepaald door het idee dat kunst gemaakt wordt door een individuele kunstenaar die, afgezonderd in het atelier, werk maakt voor de 'white cube' van een galerie of museum. De wens naar een meer sociale praktijk van de kunst wordt ingegeven door het verlangen te ontsnappen aan kunst voor de witte museummuur. Claire Bishop noemt in haar boek *Artificial Hells* een hele rij termen op van genres en kunststromingen die onder deze sociale wending vallen, zoals: 'socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art', en – jawel, meest recent 'social practice'. Hieruit komt in ieder geval het beeld naar voren dat 'autonome kunst' van 'individuele kunstenaars' in de 21e eeuw niet langer het centrum van de kunst vormt. De opvatting dat kunst primair over de wereld gaat, en zich met de wereld behoort te bemoeien, is daardoor opgeschoven richting het centrum.<sup>78</sup> Bourriauds relationele esthetiek blijkt achteraf gezien alleen een kleine opmaat van deze beweging te zijn in de wereld van in musea werkende kunstenaars.

Bishop gebruikt voor de sociale tendensen in de kunst het liefst de term 'participatory art', en benadrukt zo de betrokkenheid van verschillende partijen. Heel terecht merkt Bishop op dat de kunstenaars die zich in dit veld bewegen doorgaans minder geïnteresseerd zijn in 'relational aesthetics' dan in de 'creatieve opbrengsten van participatie als gepolitiseerd werkproces'.<sup>79</sup> Zij neemt ook een verschuiving waar naar het integreren van de inhoudelijke bijdragen van de deelnemers (participanten) in het kunstwerk. Dit gebeurde in de wereld van de hedendaagse kunst (de kunst voor biënnale, museum en galerie) toch eerder vanuit een verlangen om de traditionele verhouding tussen kunstobject, kunstenaar en publiek te veranderen, dan vanuit een directe politieke motivatie. In eerste instantie willen de kunstenaars weg van het idee van kunst als een serie verkoopbare objecten, naar een procesmatige kunst waarin de

kunstenaar vooral situaties creëert waarin het publiek kan participeren en zelf coproducent van de betekenis wordt.

Bishop is uitermate kritisch op zulke geëngageerde kunst, soms op het negatieve af. De visie op participatie in de kunst en community art die zij in 2006 formuleerde in een lang artikel in *Artforum* heeft veel stof doen opwaaien binnen de hedendaagse kunst – in ieder geval in de gelederen van de kunstkritiek.<sup>80</sup> Zij uitte daarin scherpe kritiek op de instrumentalisering van kunst die ze waarnam bij veel sociale, participatieve kunst, en bekritiseerde het gebrek aan artisticeit en het vrijwel ontbreken van artistieke waardeoordelen over deze ‘kunst van goede bedoelingen’. Het was in de praktijk in haar ogen te vaak een zachte vorm van ‘social engineering’ in dienst van de ontmanteling van de verzorgingsstaat. Die visie is later uitgebreid en behoorlijk genuanceerd in haar boek *Artificial Hells*. In dat boek schetst ze een rijk en intrigerend beeld van participatie en sociale processen in de kunst van de twintigste eeuw. Als voorbeeld voor sociale, participatieve kunst behandelt ze de futuristische massaspektakels en massabijeenkomsten van de Proletkult, en als het om de jaren zestig gaat kiest ze er (met opzet) voor om de transgressieve, seksueel getinte en confronterende happenings van Jean-Jacques Lebel uitgebreid te behandelen. Ook besteedt ze veel aandacht aan de participatieve kunst in het voormalig communistische Oost-Europa. Ondanks haar genuanceerde kritiek op participatieve kunst, sturen de voorbeelden die zij kiest wel iets te veel aan op een negatieve kijk. Zo haalt ze het regisseren van massaspektakels door futuristen en Proletkult de geschiedenis van de participatieve kunst binnen – waar veel voor te zeggen valt – maar heeft ze weinig aandacht voor het cruciale verschil tussen het regisseren van een gescript massaspektakel, het oproepen tot participatie met een specifiek doel (of dat nu een ‘slecht’ of een ‘goed’ doel is), en het creëren van voorwaarden en een omgeving waarin deelnemers op eigen kracht ontdekken wat hen drijft, wat hun verlangens zijn, en hen daaraan uiting laten geven (wat even goed ‘slecht’ als goed kan aflopen). Door haar voorkeur voor performan-

cekunst die het publiek hard confronteert en oproept tot meedoen onthult ze een zwakke plek van veel community art die, immers om 'mensen te verbinden', doorgaans een zachte strategie zal kiezen, en meestal niet de confrontatie zal aangaan. Met harde confrontatie wordt het vinden van een gemeenschappelijke binding tussen verschillende deelnemers immers eerder afgesloten, in plaats van mogelijk gemaakt.

Anders dan je zou verwachten in de jaren negentig – de jaren waarin het internet zorgt voor nieuwe ideeën over interactie, democratisering en openheid – waren de kunstenaars die Bourriaud samenbracht geen bouwers van interactieve installaties, en geen verwoed experimenteerders met de nieuwe mogelijkheden van het internet. In het boek van Claire Bishop is evenmin veel te bespeuren van kunst die gebruik maakt van nieuwe technologie. De toch niet bepaald misse technologische veranderingen – en de daarmee samenhangende diepgaande veranderingen in de maatschappij en de manieren waarop mensen met elkaar communiceren – spelen zelden een rol in het verhaal van de toegenomen interesse in interactie en participatie dat door de kunstcritici wordt verteld. Bishop noemt die veranderingen wel, maar ze vormen geen ankerpunt in haar betoog.<sup>81</sup>

In zijn boek *Van beeld naar interactie* ontwikkelt Arjen Mulder een eigenzinnige visie op interactie in de kunst die aansluit bij de ideeën over het relationele en participatie in de kunst. Maar anders dan Bourriaud haakt Mulder wel expliciet in op de interactieve installatiekunst, en komt daardoor tot een veel overtuigender visie op interactie en participatie in de kunst dan Bourriaud. Volgens Mulder is 'een interactief kunstwerk (...) een relationeel object dat gedrag kan losmaken bij de bezoeker of gebruiker, waardoor het object zelf ook weer verandert'.<sup>82</sup> Interactieve kunst bouwt nieuwe verbanden op. Mulder schrijft: 'Interactiviteit bevrijdt ons uit de honderd jaar eenzaamheid van de twintigste-eeuwse kunst. In interactieve kunst flakert het besef op dat er eigenlijk geen "ik" is, niemand is een eiland: je wordt evenzeer geproduceerd door

anderen als jijzelf anderen produceert.<sup>83</sup> Dat is een ontwikkeling die nauw aansluit bij de veranderende opvattingen over wat een 'ik' is, hoe subjectiviteit tot stand komt, zoals die al tientallen jaren lang worden gevoed door ontwikkelingen in zowel filosofie als biologie, en die ook raken aan vragen over collectiviteit, gemeenschappelijkheid, verbindingen, symbiose en ecologie.

De hedendaagse kunst heeft het soms nog moeilijk met het feit dat er bij sociaal-artistieke projecten sprake is van gedeeld auteurschap, dat het proces belangrijker is dan het eindproduct, en dat het eindresultaat meestal geen object is (met duidelijke waarde). Maar hierin onderscheiden community art-projecten zich in niets van theaterstukken of de meeste films.<sup>84</sup> Voor Jeanne van Heeswijk is de interactie met de deelnemers cruciaal en zijn teamwork en gedeeld auteurschap vanzelfsprekend. Zij zegt 'Ik spreek van "fields of interactions": een soort van actie-en-reactie-velden waarin je toelaat dat het andere je kan besmetten. Zulke situaties creëren is best een radicale stap. Je moet je eigen aannames durven loslaten, je eigen subjectiviteit durven riskeren.' In projecten is zij aanjager van een 'field of interaction', maar als dat eenmaal tot stand is gekomen, dan wordt zij mede-actor-reactor, net als de andere deelnemers. 'Ik zie mijn rol dus veeleer als begeleider dan als regisseur. Ik bepaal niet wat er uitkomt.'<sup>85</sup>

Het is overigens een beetje de vraag in hoeverre het zinnig is deze wereld van kunstkritiek als uitgangspunt te nemen als je op zoek bent naar de crux van community art. In de wereld van biënnales, documenta's, richtinggevende galleries en tentoonstellingen, en het 'hippe' deel van de kunstmarkt waar de (beeldende) kunstkritiek meestal haar ijkpunt zoekt, wordt nog steeds te vaak de illusie hooggehouden dat modes, stromingen en tendensen elkaar snel opvolgen. Wat vorig jaar nog je van het was, kan nu alweer als achterhaald worden weggezet. Wat in de jaren negentig 'relational aesthetics' was, wordt vijftien jaar later sociaal geëngageerde kunst genoemd.<sup>86</sup> En om te ontkomen aan misverstanden en in de poging andere wegen te zoeken worden in de theorie daarom met

vaak goede reden nieuwe termen naar voren geschoven zoals communal art,<sup>87</sup> of Commonist Aesthetics.<sup>88</sup> In 2013 was, volgens een recensie in *Metropolis M*, community art bijvoorbeeld een vies woord en voeren vergelijkbare projecten liever onder de vlag van social design.<sup>89</sup> De wisseling van termen doet niets af aan de analyse dat er sprake is van een sociale wending in de kunst, en evengoed in de vormgeving en de architectuur. Om een project liever 'social design' te noemen dan 'community art' laat overigens eerder een instrumentele visie op sociaal-geëngageerde projecten zien. Het gaat niet meer over kunst, maar over vormgeving – en dat impliceert meer doelgerichtheid. Het suggereert, en dat is niet vreemd, dat er een methode is die gevolgd kan worden bij het formuleren van een oplossing voor geïdentificeerde problemen. Anderzijds zijn de tien geboden voor social design zoals die in 2013 werden gedefinieerd onverkort te lezen als tien geboden voor een community art-project of een sociaal-artistiek project.<sup>90</sup> Het gaat als volgt: zoek verbinding met de samenleving. Ontwerp sociaal. Handel duurzaam. Verbind ethiek en esthetiek. Streef naar betrokkenheid. Wees kritisch. Wees transparant. Wees dienstbaar en bescheiden. Wees volhardend radicaal. Neem samen verantwoordelijkheid. Dat zijn ongetwijfeld zinnige uitgangspunten, en zeer zinnig om te memo-riseren als je community art studeert.<sup>91</sup> Het lijkt erop dat sociaal-geëngageerde projecten in het jasje van social design eerder een continuering in hippere vermomming zijn van de digestieve vorm van community art. Social engineering in dienst van een betere gemeenschap.

Er zijn ook goede redenen om te stellen dat sociaal-artistieke projecten van kunstenaars als Thomas Hirschhorn, Jeanne van Heeswijk, en van collectieven als ruangrupa en Raqs Media Collective nog maar weinig hebben uit te staan met de oude community art die wortels in de jaren zestig en zeventig hebben. Die mening wordt vertolkt in het boek *New Communities* van curator en schrijver Nina Möntmann.<sup>92</sup> Zo goed als alle bijdragen daarin pleiten voor anti-essentialistische gemeenschappen van

'singulariteiten'. De oude community arts zouden te vaak uitgaan van een essentialistisch en plaatsgebonden begrip van gemeenschap, en te veel gericht zijn op 'goed doen'. De nieuwere ontwikkelingen in de kunst zouden daarentegen uitgaan van het idee dat gemeenschap altijd veranderlijk is, experimenteel, voorlopig, en utopisch. Juist daarom zou deze kunst weerstand kunnen bieden tegen het neoliberalisme, terwijl community art steeds dreigt te worden ingezet voor het bereiken van neoliberale beleidsdoelen. Möntmann schrijft in haar inleiding dat het onderscheidende kenmerk van de 'nieuwe gemeenschappen' van deze kunst 'een procesmatige openheid is, die is gebaseerd op tijdelijk gedeelde belangen, of gewoon op het toevallig op dezelfde tijd op dezelfde plek zijn. Dit vervangt op eenheid gerichte, essentialistische modellen van de gemeenschap die zijn gebaseerd op aanwezigheid, identificatie en immanentie, en stelt vragen bij nationale, religieuze en culturele contexten.'<sup>93</sup>

Precies dat zou het punt moeten zijn van community art – als ze werkelijk community *art* wil zijn. Ze gaat niet uit van een vaststaand idee over gemeenschap, waar ze de deelnemers op aan wil laten sluiten, maar stelt de vraag naar wat gemeenschap is, en hoe die tot stand kan komen. In het volgende hoofdstuk wil ik daarom focussen op een aantal filosofische en sociologische benaderingen van het idee van gemeenschap. Die discussie voedt ook de community art, en laat zien hoe complex en niet-vanzelfsprekend het begrip community, of gemeenschap, is. Uitgaan van een simplistisch, ondoordacht idee van gemeenschap is voor community art niet alleen oninteressant en irrelevant, het is filosofisch en wetenschappelijk gezien ook achterhaald.

## V. Wat is een community?

Hoewel het woord 'community' – in het Nederlands het beste vertaald met *gemeenschap* – meestal vrij probleemloos wordt gebruikt, is de betekenis eerder inherent problematisch. De neiging bestaat om te denken dat *gemeenschap* iets is dat al bestaat, en waarvan anderen deel kunnen gaan uitmaken, bijvoorbeeld door bepaalde gewoontes aan te nemen, waarden te gaan delen of tenminste te respecteren, of door 'lid' te worden. Deelnemen aan of uitmaken van een *gemeenschap* wordt doorgaans als iets positiefs gezien (zolang het geen criminele of vijandige organisatie betreft), en wordt geacht bij te dragen aan zowel de samenleving (die sterker verbonden wordt), als aan het persoonlijk welbevinden.

Vanuit een dergelijke vrij onkritische en conservatieve visie op het begrip *gemeenschap* is het vanzelfsprekend om *community*-projecten (inclusief kunstprojecten) te zien als instrumenten die het weefsel van de samenleving en het gevoel van verbondenheid kunnen versterken, en de participatie in maatschappelijke processen vergroten. Het bevestigt het idee dat *community art*-projecten de 'sociale cohesie' kunnen versterken en de gentrificatie van voormalige achterstandsbuurten in gang kunnen zetten. In de meest extreme vorm gaat het om een 'zacht bevel' tot integratie in de vooraf gegeven en grotendeels als onveranderlijk opgevatte *gemeenschap* met traditioneel overgeleverde waarden. Er zijn ongetwijfeld kunstprojecten die opzettelijk of onbewust zo'n rol vervullen en met alle goede bedoelingen bijdragen aan de gentrificatie, en de totstandkoming van de door neoliberalen gedroomde participatiemaatschappij. Daar worden ze ook om bekritiseerd. Maar zelfs zulke projecten kunnen op lokaal niveau positieve effecten hebben. Het is te makkelijk om er cynisch over te zijn.

Ik wil liever een filosofische laag dieper graven en de vraag stellen wat *gemeenschap* is. Dat *gemeenschap* in de huidige westerse wereld voor de meeste mensen juist geen vanzelfsprekend gegeven



is, hebben we al gezien. Het begrip *gemeenschap* is 'in crisis'. Via de korte bespreking van een aantal filosofische en sociologische benaderingen wil ik laten zien hoe complex en problematisch de term *gemeenschap* (of *community*) is, en wat dit zou kunnen betekenen voor *community art*.

Alvorens een aantal filosofische en sociologische verhandelingen over het begrip 'community' of *gemeenschap* kort te bespreken is het goed om eerst nog even het woordenboek en wikipedia te raadplegen voor de meest gangbare invulling van het begrip. Daardoor valt te zien wat voor lief wordt genomen in het dagelijks gebruik van het begrip *gemeenschap* of *community*, maar ook dat de ambigüiteit van de term zich al op dit niveau voordoet. Het woordenboek Van Dale schrijft bijvoorbeeld onder het lemma *gemeenschap* heel neutraal 'het met één of meer anderen deel hebben aan iets', en 'de persoonlijke verbondenheid, de innerlijke verhouding tussen mensen onderling'.<sup>94</sup> (In het Nederlands heeft *gemeenschap* ook nog de wat verouderde betekenis van 'betrekking', 'omgang', 'contact'.) De woorden *samenleving* en zelfs *maatschappij* zijn in het Nederlands een normaal synoniem voor *gemeenschap*.

De online Oxford Dictionary geeft voor *community* het veel specifiekere 'a group of people living in the same place or having a particular characteristic in common', en specificceert bijvoorbeeld 'the people of a district or country considered collectively, especially in the context of social values and responsibilities'.<sup>95</sup> De Nederlandse Wikipedia sluit zich daarbij aan, en geeft als eerste betekenis van *gemeenschap* 'maatschappelijke groep, een onderdeel van een samenleving, bestaande uit mensen die een kenmerk, meestal afkomst, gemeen hebben'.<sup>96</sup> Wat opvalt is dat de Van Dale het alleen heeft over 'deel hebben aan', en over 'verhoudingen', terwijl Wikipedia stelt dat *gemeenschap* wordt bepaald door het delen van een kenmerk. Dat lijkt me een significant verschil – ook in politiek opzicht. De 'disambiguation-pagina' van de Engelse Wikipedia stelt: 'A community is a broad concept that includes at least two

distinct meanings: 1) a social unit that shares common values, and 2) a group of interacting living organisms sharing an environment.’<sup>97</sup> Het lemma ‘community’ specificceert weer meer: ‘A community is a social unit of any size that shares common values, or that is situated in a given geographical area (e.g. a village or town). It is a group of people who are connected by durable relations that extend beyond immediate genealogical ties, and who mutually define that relationship as important to their social identity and practice.’<sup>98</sup> Een community wordt gedefinieerd door gemeenschappelijke waarden, is gesitueerd op een plek, en bestaat uit duurzame relaties die belangrijk zijn voor sociale identiteit en praktijken. Ook Wikitionary – het woordenboek van Wikipedia – geeft de voorkeur aan een vrij strak afgebakend begrip van ‘community’ door als eerste betekenis van gemeenschap te geven: ‘A group sharing a common understanding and often the same language, manners, tradition and law.’<sup>99</sup> Dat is, vergeleken met de Van Dale, een zeer afgegrensde en politieke invulling van het begrip die primair gaat over insluiting en uitsluiting. Weliswaar worden er vervolgens ook betekenissen gegeven die niet primair over uitsluiting gaan – maar zo ‘neutraal’ als de Nederlandse Van Dale wordt het nergens.

In de Europese sociologie wordt al meer dan honderd jaar een, vaak bekritiseerd, onderscheid gemaakt tussen gemeenschap en samenleving, tussen *Gemeinschaft* en *Gesellschaft*, community en society. Gemeenschap heeft dan vooral betrekking op *persoonlijke* sociale interacties en de daaraan verbonden waarden, in het begrip samenleving gaat het om *formele, indirecte* sociale verbanden, om wetten en economische interacties. Onder het lemma ‘samenleving’ vinden we op Wikipedia – om daar nog één keer te beginnen – als definitie: ‘een groep mensen die samen een halfgesloten systeem vormen en waarbinnen interactie bestaat tussen de leden die van die groep deel uitmaken.’<sup>100</sup> Daarbij vallen twee dingen in het oog: ten eerste dat het blijkbaar bij een samenleving alleen om mensen draait, en ten tweede dat er sprake is van een halfgesloten systeem. Het idee dat een samenleving alleen betrekking heeft op

de mens, en op menselijke vertegenwoordigers gaat terug op het fundamentele idee dat er een strikte scheiding te maken zou zijn tussen menselijke cultuur versus natuur. Alleen de mens zou bewust vorm geven aan een samenleving. De natuur is dan een soort onveranderlijke achtergrond voor de dynamische menselijke cultuur. (De natuur transformeert wel, maar het idee is dat dat zo langzaam gaat dat het op de tijdschaal van de menselijke cultuur geen effect heeft.) De kwestie is echter dat een dergelijk strikt onderscheid tussen een door de mens gemaakte cultuur aan de ene kant en een onveranderlijke natuur aan de andere kant niet te maken valt. In de afgelopen decennia hebben filosofen, sociologen en andere denkers en wetenschappers steeds meer oog gekregen voor de verwevenheid tussen menselijke en niet-menselijk actoren.<sup>101</sup> Wanneer een gemeenschap een halfgesloten systeem is, dan houdt dat inderdaad in dat er ook interactie met andere actoren plaatsvindt – en dat zijn niet alleen mensen. De interactie met niet-menselijke actoren is cruciaal is voor het voortbestaan van de gemeenschap. In lijn daarmee zou dan gesteld kunnen worden dat community art vanzelfsprekend zou moeten gaan over het samengaan van menselijke en niet-menselijke actoren, en niet alleen over het samenbrengen van mensen en hun menselijke gedragingen en waarden.

De hierboven genoemde betekenis van community als ‘een groep interacterende levende wezens die een omgeving delen’ komt uit de ecologie. Daarin zijn ‘interactie’ en het delen van een ‘omgeving’ de bepalende factoren – interactie noch het delen van de omgeving impliceren namelijk dat de onderdelen van de gemeenschap iets essentieels gemeenschappelijks bezitten. Wat ze delen is enkel de mogelijkheid om met elkaar in contact te treden en te interacteren, wat ook kan op basis van verschil. Dat lijkt me een veel intrigerendere opvatting van ‘community’ of ‘gemeenschap’ dan een die is gebaseerd op het delen van eigenschappen en waarden. (Des te boeiender omdat ze afkomstig is uit de biologie,

een wetenschap die gaat over de meest fundamentele aspecten van het leven en samenleven.)

Ecologie is natuurlijk een aan community verwant begrip, wanneer het wordt opgevat als een stelsel van onderling afhankelijke planten, dieren en/of andere elementen. In de 'community ecology' worden meestal vier verschillende vormen van samenleven onderscheiden: gemeenschap, assemblage, gilde, en ensemble. De terminologie is in de biologie niet stabiel maar het gaat bij de verschillende vormen van samenleven in de 'community ecology' steeds om verschillende manieren in omgang met tijd, ruimte, interactie en fylogenie.<sup>102</sup>

Het is hier niet de plek om uitgebreid in te gaan op verschillende ideeën, invullingen, en problematiseringen van het concept community in de hedendaagse filosofie en sociologie. Sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw zijn er talloze filosofische werken over de problematiek van het gemeenschappelijke en gemeenschap verschenen die tot op heden, zeker in de kunst, het denken over gemeenschap mede bepalen. Maar ik wil een paar aspecten daaruit kort aanstippen, en bekijken hoe deze richting kunnen geven aan het idee van community art.

De instabiliteit van gemeenschappen in de hedendaagse wereld wordt mooi geschetst door de antropoloog Anna Lowenhaupt Tsing in haar recente boek *The Mushroom at the End of the World*. Net als veel anderen neemt zij als uitgangspunt het idee dat we in een nieuw geologisch tijdperk leven: het Antropoceen. Het is het tijdperk waarin het menselijk ingrijpen op de aarde van een geologische orde is geworden. Dat is geen triomf voor de mensheid. De mens heeft juist geen controle over de in gang gezette processen; door menselijke factoren is de balans verstoord, wordt de aarde opgewarmd. Harde wetenschap en computermodellen laten zien dat het rechtstreeks tot het einde van de huidige menselijke beschaving leidt. Volgens Tsing – en vele anderen met haar – is niet de 'human species' hiervoor verantwoordelijk, maar het moderne

kapitalisme. Als het gaat om het overleven van de menselijke beschaving moeten we volgens Tsing meer oog krijgen voor de samenstellingen (assemblages) van menselijke en niet-menselijke vertegenwoordigers. Zij stelt dat bestaansonzekerheid (precariteit) kenmerkend is voor deze tijd: 'Wat als, zoals ik voorstel, precariteit de toestand van onze tijd is – of om het anders te zeggen, wat als onze tijd ontvankelijker is voor het gewaar worden van precariteit?'<sup>103</sup> Precariteit wordt over het algemeen in de politieke en sociologische theorie negatief opgevat, maar om te ontkomen aan de val van kapitalisme en neoliberalisme formuleert Tsing als tegenbeweging een positieve invulling van deze term: 'Precariteit is de toestand van kwetsbaar-zijn voor anderen. Onvoorspelbare ontmoetingen veranderen ons; wij hebben er geen controle over, zelfs niet over onszelf. We kunnen geen beroep doen op een stabiele gemeenschap met een stabiele structuur, we zijn terecht gekomen in assemblages die zich steeds herschikken en die ons en onze anderen continu veranderen.'<sup>104</sup>

Assemblage is een term uit de community ecology. Tsing vindt het een bijzonder behulpzaam begrip. Ze schrijft dat ecologen de term assemblage gingen gebruiken om te ontkomen aan de te gefixeerde en begrensde connotaties van het idee van een ecologische 'gemeenschap'. Cruciaal daarbij is dat het bij assemblages nooit vaststaat hoe verbindingen tot stand komen en hoe elementen die verbindingen aangaan elkaar beïnvloeden. 'De vraag hoe de verschillende soorten in een soortenassemblage elkaar beïnvloeden – als dat al het geval is – staat nooit vast: sommigen dwarsbomen (of eten) elkaar; anderen werken samen om leven mogelijk te maken; weer anderen bevinden zich toevallig op dezelfde plek. Tsing stelt dat assemblages 'samenkomsten met open einde' zijn, of belangrijker nog, ze stelt dat assemblages niet alleen levensvormen bijeenbrengen, maar ze ook creëren.'<sup>105</sup>

Deze analyse lijkt me cruciaal in dit verhaal over community en community art: in deze tijden kunnen we niet langer vertrouwen op een stabiele structuur van een gemeenschap, maar bevinden we

ons in een situatie van steeds wisselende assemblages waarin we onszelf en de anderen voortdurend opnieuw moeten uitvinden. Haar opvatting van precariteit en assemblage lijkt mij uiterst vruchtbaar voor community art, zeker voor een community art die wil ontkomen aan instrumentalisering.

Het kritische onderzoek van het begrip gemeenschap in de filosofie door onder andere de Franse filosoof Jean-Luc Nancy laat ook zijn sporen na in de kunstkritiek. Eén van de vertrekpunten van de discussie over gemeenschap is Nancy's *La communauté desoeuvrée*. Daarin verwerpt Nancy zowel de opvatting dat een gemeenschap zou bestaan uit een verzameling individuen als het idee dat er een gemeenschappelijke 'substantie' bestaat die alle leden van de gemeenschap volledig zou bepalen. Er is volgens Nancy nooit sprake van een gemeenschap waarin buitenstaanders volledig geïntegreerd kunnen worden. Of beter: dat is volgens hem niet de kern van gemeenschap. Nancy zocht naar een begrip van gemeenschap waarin pluraliteit en verschil behouden blijven, en niet geassimileerd worden. In 1983 schreef Nancy dat pogingen om een samenleving in te richten volgens vooraf gegeven definities van gemeenschap meestal tot sociaal en politiek geweld leiden. Gemeenschap, aldus Nancy, is geen resultaat van sociaal, economisch, politiek of nationalistisch 'werk', het is geen vaststaand gegeven, geen 'oeuvre'. Juist een gemeenschap die wordt gezien als één ding, heeft volgens Nancy het 'met' en het 'samen' verloren die eigenlijk gemeenschap definiëren. De politieke context van 1983 verschilt nogal van die van 2016.

In 1983 was het IJzeren Gordijn nog niet gevallen, en het gebruik van internet was nog voorbehouden aan een paar wetenschappers. In 2016 zien we een terugkeer van het communistische gedachtengoed, en in 2016 kan wie nadenkt over gemeenschap bijna niet om het internet heen, noch om hoe de communicatiediensten die mensen dagelijks gebruiken de sociale omgang hebben veranderd. Wat het internet betreft: de toename aan communicatiemiddelen heeft er in de loop van de twintigste eeuw toe

geleid dat mensen zich in steeds sterkere mate verbonden voelen – en verbonden kunnen voelen omdat ze dagelijks contact kunnen onderhouden – met culturen en mensen die geografisch niet nabij zijn. Nu is het idee van ‘gemeenschap’ nooit volledig onlosmakelijk gekoppeld geweest aan ruimtelijke nabijheid. Er is altijd een culturele component geweest, een ‘sociale en cultureel bepaalde voorstelling’ van wat gemeenschap is. Toch is het idee dat gemeenschap face to face interactie tussen haar leden veronderstelt – en dus geografische nabijheid – goed ingeprent in de meeste culturen. Het begrip ‘imagined community’, gemunt door de socioloog Benedict Anderson in zijn boek *Imagined Communities* uit 1983 is één van de belangrijkste concepten die ervoor gezorgd hebben dat dat beeld is bijgesteld. Anderson gebruikte het om het nationalisme te analyseren. Volgens hem is een natie niets anders dan een sociaal geconstrueerde gemeenschap, een voorstelling van mensen die zichzelf beschouwen als leden van die natie. Maar anders dan de veel radicalere conceptualisering van gemeenschap uit de filosofie, blijft gemeenschap bij Anderson wel een collectiviteit die voorgesteld wordt als een continue, afgebakende eenheid. De constructie van zo’n identiteit wordt continu gevoed door gesprekken met anderen en door wat media aan beelden en geluiden op ons afvuren. Het internet, met haar proliferatie aan ‘virtuele gemeenschappen’ en manieren om contact te onderhouden, heeft het idee van wat gemeenschap inhoudt verder losgemaakt van geografische beperkingen. Ook hier kan community art niet zomaar aan voorbijgaan: het gaat immers om de manieren waarop een gevoel van gemeenschap wordt bemiddeld. ‘Virtuele’ gemeenschappen tussen mensen die ver van elkaar verwijderd waren, bestonden al: denk aan de intellectuele gemeenschap van wetenschappers en filosofen in de achttiende eeuw, die elkaar brieven schreven. (In de negentiende eeuw konden ze elkaar meerdere brieven per dag schrijven: in de grote steden werd de post soms vier keer per dag bezorgd.) In de wereld van de technologie was (en is) ‘community’ één van de meest gebruikte buzzwords om de ‘nieuwe wereld’ aan

te duiden die dankzij nieuwe technologie is ontstaan. Dat is een ontwikkeling die inmiddels meer dan dertig jaar lang aanhoudt: van de 'virtual communities' van de BBS-en naar de homepages op het WWW, tot Facebook, Twitter en andere 'sociale' media. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Howard Rheingolds boek over de Whole Earth 'Lectronic Link (WELL) – een voorloper van het World Wide Web – beschrijft in 1993 al vrijwel alle facetten van gemeenschappen op basis van interesses en belangen, die later kenmerkend werden voor het 'sociale leven' op het internet. En in *Modernity at Large, Cultural Dimension of Modernity* argumenteert de Indiase socioloog Arjun Appadurai in 1996 hoe de snelheid en alomtegenwoordigheid van communicatietechnologie ertoe leidt dat mensen over verre afstand betekenisvol contact kunnen onderhouden. De technologie stelt hen in staat om relaties op te bouwen en te onderhouden. Deze nieuwe vormen van elektronisch gemedieerde communicatie creëren virtuele wijken die niet meer begrensd zijn in ruimte, en niet beperkt worden door het beschikken over een paspoort, of gedefinieerd worden door het betalen van belastingen en een bepaalde politiek. Zulke gemeenschappen worden bepaald door de toegang tot software, hardware en het netwerk. Ooit was dit het privilege van de intellectuele bovenklasse, nu – in 1996 (en zeker in 2016) – is het een 'privilege' van zo goed als iedereen.

Naast Nancy is de Italiaan Giorgio Agamben een filosoof die veel en graag aangehaald wordt door curatoren en kunstenaars, onder andere vanwege zijn ideeën over soevereiniteit, homo sacer (de naakte mens), biopolitiek en de uitzonderingstoestand (state of exception). Hij schreef in 1990 een boek met de titel *La comunità che viene*, vertaald als *The Coming Community* (1993). Agambens idee van 'community' is schijnbaar nog paradoxaler en moeilijker te doorgronden dan die van Nancy. Aan Spinoza's *Ethica* ontleent hij het inzicht dat het 'gemeenschappelijke' nooit de essentie van iets vormt: 'Doorslaggevend is het idee van een in-essentiële gemeenschappelijkheid, een solidariteit die op geen enkele manier met een



essentie heeft te maken.<sup>106</sup> Zoals hij aan het begin van zijn boek stelt: 'Het Meest Gemeenschappelijke maakt werkelijke gemeenschap onmogelijk.'<sup>107</sup> Agambens betoog is vrij duister, maar glashelder is zijn stelling dat zo'n gemeenschap die iedere identiteit en ieder ergens bij horen afwijst, de vijand is van de staat. 'Wat de staat echter op geen enkele manier kan verdragen, is dat de singulariteiten een gemeenschap vormen zonder een identiteit te bevestigen, dat de mens toebehoort, zonder enige voorstelbare toestand van verbondenheid (zelfs niet in de vorm van een eenvoudige vooronderstelling).'<sup>108</sup> In 2016 is dat echter misschien wel een problematischer punt dan ooit. Misschien dat de 'staat' dat niet tolereert, maar wat maakt het uit voor het transnationaal neoliberalisme, kan dat juist niet uitstekend overweg met mensen zonder vaste identiteit?

Zowel Nancy's als Agambens opvatting van community ondergraven het idee van het bestaan van een vaststaande 'gemeenschap' en zijn daarom belangrijk voor ieder sociaal-geëngageerd project dat zich met 'gemeenschap' bezighoudt. Goede community art zou – uitgaande van deze ideeën – dus nooit kunst kunnen zijn waarin de deelnemers leren hoe ze deel kunnen uitmaken van een bestaande gemeenschap, en al helemaal geen kunst die de deelnemers leert te integreren in een bestaande cultuur. Goede community art problematiseert het begrip community. Het gaat niet om integratie in het bestaande, maar om het duidelijk maken dat gemeenschap geen gegeven is, maar het resultaat van een verbinding door verschil. Als het gaat om het versterken van de sociale cohesie, dan gebeurt dit door het besef van verschil. Dat is niet simpel, eenduidig of vanzelfsprekend. Dat is ingewikkeld en soms paradoxaal.

De Franse filosoof en socioloog Bruno Latour heeft bij mijn weten nooit over community art geschreven. Hoewel het woord 'community' veelvuldig voorkomt in zijn werk, is het nooit de focus van zijn analyses of betoog. Toch zijn juist de opvattingen van Latour belangrijk om te begrijpen op wat voor diepgaande manier

het denken over een begrip als community en het begrip van verbanden (of verbindingen) is veranderd. Misschien zijn deze veranderingen niet altijd doorgedrongen of doorgesijpeld in ons dagelijks taalgebruik, maar het heeft al wel meer dan twintig jaar diepgaande sporen achtergelaten, ook in de opvattingen van de sociologen, filosofen, kennisinstituten en wetenschappelijke bureaus die overheden adviseren en rapporten uitbrengen.

Latour is één van de grondleggers van de Actor Network Theory, gewoonlijk afgekort als ANT, één van de invloedrijkste sociologische theorieën. In *Prince of Networks* beschrijft de Amerikaanse filosoof Graham Harman de metafysica van Latour, en beschouwt zijn ANT als een ontologie – dus als een beschrijving van de (filosofische) realiteit. Die opvatting kon op Latours instemming rekenen, ook al heeft Latour kritiek op deelaspecten van Harmans interpretatie. Cruciaal in Latours ontologie is het idee dat iets nooit tot iets anders gereduceerd kan worden. Harman schrijft: 'In Latours nieuwe en ongereduceerde kosmos, beginnen filosofie en natuurkunde de krachten in de wereld te begrijpen, maar dat doen generaals, chirurgen, kindermisjes, schrijvers, koks, biologen, luchtvaartingenieurs, en verleiders net zo.' Hoewel die voorbeelden van actoren allemaal menselijk zijn, verschillen ze niet van 'de krachten die objecten naar het middelpunt van de aarde trekken of die verlangens in het onderbewuste onderdrukken.' In Latours ANT bestaat de wereld uit series van onderhandelingen tussen allerlei actoren, menselijke en niet-menselijke. De continue interactie tussen die actoren vormt een netwerk dat steeds in beweging is. Of zoals Harman het verwoordt: 'De wereld is een reeks van onderhandelingen tussen een bonte armada van de strijdkrachten, waarvan de mens er één is.'<sup>109</sup> In zo'n wereld, waarin niets tot iets anders valt te reduceren, is het moderne onderscheid tussen 'natuur' en 'maatschappij' (of cultuur) niet te maken.

In zijn meest recente boek *An Inquiry into Modes of Existence* – probeert Latour nieuwe wegen in te slaan. Hij omschrijft daarin de bijdrage van ANT als volgt: 'Deze theorie (ANT) speelde een cruciale

rol in het oplossen van veel te nauwe opvattingen over instituties. Ze maakte het mogelijk om de verbindingen tussen mensen en niet-mensen te volgen, en maakte het in het bijzonder mogelijk om het begrip van “het sociale” en de samenleving te transformeren tot een algemeen beginsel van vrije vereniging’. Het sociale en de samenleving zijn geen van elkaar te onderscheiden ingrediënten van de wereld maar komen tot stand door het aangaan van verbindingen. ‘Dankzij deze theorie is de samenleving niet langer iets dat is gemaakt van een bepaald materiaal, het sociale – in tegenstelling tot bijvoorbeeld tot het organische, het materiële, het economische of psychologische; integendeel, het bestaat uit een samenstel van verbindingen die steeds verder uitbreiden en steeds weer verrassen.’<sup>110</sup> Het sociale van ANT definieert geen speciaal materiaal dat verschilt van andere materialen, het is een weven van draden die noodzakelijkerwijs een verschillende oorsprong hebben’.<sup>111</sup>

Zonder in filosofische details te treden kun je stellen dat in Latours ontologie (om Harmans interpretatie te volgen) de wereld een steeds veranderend netwerk is van actoren die zelf ook weer een netwerk zijn. Feiten (of ‘matters of fact’) zijn slechts het eindresultaat van hoogst complexe assemblages van ‘twistende partijen, betrouwbare getuigen, collega’s, bewijzen, leerlingen en meesters’.<sup>112</sup>

Misschien nog wel het belangrijkste in de context van dit essay is dat Latours opvattingen een einde maken aan het idee dat een samenleving, of een collectief, alleen over mensen en alleen over menselijke vertegenwoordigers zou gaan. Latours visie is onmodern, en gaat ‘voorbij’ de strikte scheiding van natuur en cultuur, feiten en waarden, wetenschap en samenleving, primaire en secundaire kwaliteiten, die het moderne denken wilde aanhouden (maar die ze volgens Latour – ‘We Have Never Been Modern’ – niet werkelijk kon volhouden).<sup>113</sup>

In *Politics of Nature* schrijft Latour onder het lemma ‘collective’: ‘de term verwijst niet naar een al-tot-stand gebrachte eenheid

maar naar een procedure om associaties tussen mensen en niet-mensen te verzamelen.<sup>114</sup> Met andere woorden: een collectief is geen eenheid, maar een procedure, een handeling. Ook de wereld is geen gegeven, maar komt tot stand door een proces. Zoals hij onder het lemma Common World schrijft: 'de wereld, in het enkelvoud, is precies wat niet is gegeven, maar wat wordt verworven in een proces van hoor en wederhoor'.<sup>115</sup> Daarom maakt Latour juist het liefst gebruik van de term collectief, in plaats van cultuur, samenleving, beschaving (of gemeenschap). Daardoor benadrukt hij dat het een handeling is die heterogene elementen samenbrengt.<sup>116</sup>

De vraag die dan opdoemt is: hoe stellen we een collectief samen? Hoe gaat dat in zijn werk? In *Reassembling the Social* beschrijft Latour dit als een taak van de sociologie. Wat mij altijd heeft aangetrokken in Latours beschrijving van de socioloog in dit boek, is dat de socioloog alleen beschrijft. Er is geen verschil tussen beschrijving en verklaring, er is alleen een steeds verder uitdijend werk van het nalopen van verbindingen, 'tracing associations'. De nog fijnere beschrijving van het netwerk van associaties levert meer op dan de beschrijving te laten volgen door het geven van een verklaring. (Latour laat een fictieve sociologieprofessor tegen een student zeggen 'als je beschrijving een verklaring nodig heeft, is het geen goede beschrijving'.)<sup>117</sup> Ik zie een analogie tussen deze ANT-socioloog en een kunstenaar: een community-kunstenaar zou degene kunnen zijn die in samenwerking met anderen diepgaand onderzoek doet naar het sociale, de associaties volgt en beschrijft, en zo, volgens Latour, een 'confictie' scheidt en een collectief samenbrengt. Er wordt een fictie van een 'samen' gecreëerd, die van binnenuit een buiten als omgeving construeert. Er is verbeelding nodig om zulke conficties plausibel en duurzaam te maken. 'Conficties bestaan bij gratie van een werk van *connectie* (...) en van een werk van *verbeelding* (...)'.<sup>118</sup>

Als je vanuit de visie van Latour en Anna Tsing – die voortbouwt op de inzichten van Latour – naar community art kijkt, en

bedenkt wat community art zou moeten zijn, dan moet de conclusie zijn dat community art – hoe menselijk en sociaal ook – nooit alleen gaat over verbanden tussen mensen. In de verbanden tussen mensen onderling zitten al andere verbanden met niet-menselijke elementen verweven, verbindingen met de natuur, met media, met techniek, met afspraken, met objecten en dingen, en met associaties die altijd meer zijn dan associaties tussen mensen.

Het is in deze context interessant om een uitspraak aan te halen van de Amerikaanse wetenschapper Donna Haraway. In een lezing uit 2015 stelde ze 'dat het letterlijk ondenkbaar is geworden om goed werk te doen in welk interessant veld dan ook wanneer uitgegaan wordt van het idee van individualisme, van methodologisch individualisme, en menselijke exceptionaliteit. Er wordt vandaag de dag geen enkel vruchtbaar of creatief intellectueel werk verzet dat – behalve in een voetnoot – nog aandacht besteedt aan het idee van individualisme of methodologische individualisme.'<sup>119</sup> Weliswaar had Haraway haar pijlen vooral gericht op de wetenschap. Volgens de biologie (Haraway is bioloog) is het onzin om de mens als individu te beschouwen. De mens is een samenstel, 'compost'; zonder symbiose met bacteriën is er geen menselijke soort. Maar wat Haraway zegt, heeft denk ik evengoed betrekking op kunst. Er is geen interessante kunst die uitgaat van methodologisch individualisme en het idee van menselijke exceptionaliteit. Community art die uitgaat van individuele mensen die verbonden kunnen worden of geïntegreerd in een al bestaande samenleving is niet bijzonder interessant, en al helemaal niet als je wilt bijdragen aan een 'betere' samenleving.<sup>120</sup>

Deze – theoretische – context kan ook een andere wending geven aan het werk van kunstenaars om bij te dragen aan 'sociale cohesie' – en aan de interpretatie van hun werk. In plaats van sociale verbanden te versterken die er al zijn, en zo een leefbaardere wijk te vormen gaat het dan – in de beste gevallen – om een diepgaand onderzoek naar het sociale. De uitkomst hoeft in het geheel niet te zijn wat de gemeente, woningbouwvereniging, of op gentry-

ficatie gespitste projectontwikkelaars hopen. Het gaat bovendien niet om het bieden van oplossingen. Maar dat zou eigen moeten zijn aan kunst. Kunst 'stays with the trouble'.<sup>121</sup> Kunst houdt zich op bij de problemen.

Ook al houdt Latour zich bezig met kunst – hij is mede-curator van verschillende tentoonstellingen, en werkt mee aan kunstprojecten –, hij schrijft over het sociale van de sociologie, niet over sociale kunst. De link tussen sociologie en kunst wordt wel expliciet gelegd door de Nederlandse sociologen Ruben Jacobs en Willem Schinkel. Volgens Jacobs komt in de kunst de sociologische verbeelding steeds meer op de voorgrond te staan. Nu maakt het hebben van een sociologische verbeelding een kunstenaar nog niet tot socioloog, of een socioloog tot kunstenaar, maar het verbindt hen wel. Tenminste, het verbindt kunstenaars met het soort sociologen die Bruno Latour beschrijft, en de socioloog uit Willem Schinkels boek *Over nut en nadeel van de sociologie voor het leven*.

In dat boek legt Schinkel, onder verwijzing naar de ideeën van de Duitse socioloog en systeemtheoreticus Niklas Luhmann uit waarom er geen adequate sociologie te bouwen valt op het uitgangspunt dat de maatschappij uit individuen bestaat, zoals de meeste twintigste-eeuwse sociologie deed.<sup>122</sup> In *Wat is sociologie?* definieerde Norbert Elias bijvoorbeeld het beginpunt van de sociologie nog als 'het beeld van vele afzonderlijke mensen die elementair op elkaar gericht en aangewezen zijn, en die op grond van hun wederzijdse afhankelijkheden met elkaar dependentiestructuren of figuraties vormen.'<sup>123</sup> Die mens kan niet het uitgangspunt zijn voor de sociologie omdat de mens zelf het product is van een sociaal leven. De parallellen met Latours opvattingen, en met de kritiek op het idee van een 'gemeenschap als vaststaand gegeven' zijn overduidelijk. Bij Schinkel is, net als bij zoveel hedendaagse sociologen, de 'mens' geen gegeven, maar een creatieve en veranderlijke verworvenheid van het sociale leven.<sup>124</sup> De 'mens' verandert onder invloed van technologieën en door veranderingen van concepten zoals 'mens versus burger', of 'natuurmens versus beschaafde

mens'. Voor Schinkel, en voor iedereen die bijvoorbeeld het werk van Michel Foucault heeft gelezen, zijn concepten als 'individu' en 'subject' zeer problematische theoretische shortcuts.<sup>125</sup> De Mens is een productieve fictie – de mens is uitgesmeerd over maatschappelijke deelsystemen. De mens is consument voor de economie, ontvanger in massamedia, een bundel rechten en plichten als burger. Net als bij Latour is bij Schinkel de mens niet eens het beginpunt van de sociologie.

De sociologie doet volgens Schinkel aan 'mensensmokkel'. Dat leidt tot een consensusgericht over-gesocialiseerd idee van de mens, waar iedere afwijking buiten valt. Sociologie is daarom niet de 'wetenschap van de samenleving'. Met Niklas Luhmann laat Schinkel zien dat je als socioloog niet kunt beginnen met een vaststaand geheel waarbinnen je kijkt naar de ordening van de individuele delen. Toch wilde Luhmann geen afscheid nemen van het idee van *Gesellschaft*, van de maatschappij als een omvattend sociaal systeem, hoewel zijn theorie aantoonde dat zo'n concept onnodig is. Schinkel gaat daarom – net als Latour – uit van een conflictie. Om het punt van Schinkel nog even voort te zetten, hij stelt dat het sociale zich plooit 'als een immanent vlak, zonder omvattende containers of centrale punten, zonder transcendentie ordeningsprincipes en met alleen zichzelf om zichzelf te genereren.'<sup>126</sup> Redenerend vanuit Schinkel – maar evengoed vanuit Anna Tsing of Bruno Latour – betekent dit dat een gemeenschap altijd het werk is van verbeelding en van verbindingen maken, en *nooit* vaststaat. De samenleving (en voeg ik daaraan toe: de gemeenschap) laat zich volgens Schinkel niet representeren, het is iets dat wordt 'gemobiliseerd en samengesteld al naargelang de gevolgde procedure'.

Schinkel merkt wel op dat de meeste sociologie zich van dergelijke overwegingen weinig aantrekt, en daardoor sneller en sneller irrelevant wordt. Voor Schinkel ligt het nadeel van de sociologie (voor het leven) in 'de verbeelding van abstracties (...) waarmee de machtsmallen van het leven bestendig worden.'<sup>127</sup> Dat is precies wat sommige community art doet die zich onbewust laat instru-

mentaliseren door beleidsagenda's. Het voordeel en het nut van de sociologie liggen in een vorm van verbeelding die alternatieven biedt voor die abstracties.<sup>128</sup> Daarvoor is volgens Schinkel een speculatieve verbeelding nodig, geen beschrijvende. De sociologie moet opties aanbieden voor een toekomstige oriëntatie, dat moeten speculatieve opties zijn, omdat de abstracties die nu de complexiteit van de wereld vangen in de toekomst misschien gewelddadig worden.<sup>129</sup> Dat zou evengoed een beschrijving kunnen zijn van wat community art hoopt te doen, of zou moeten doen. Kunst en sociologie naderen elkaar bij Schinkel als hij schrijft dat de sociologie ficties nodig heeft, artefacten, theatrale *set-ups* waarin na veel artificieel manipulatie- en kalibratiewerk, feiten verschijnen die als vanzelf lijken te spreken.<sup>130</sup> 'Het gaat erom op welke manieren de werkelijkheid opnieuw gevouwen wordt in de gekozen verbeelding.'<sup>131</sup> Een speculatieve verbeelding is hard nodig want we stevenen af op een wereld waarin 'de verbeelding die het collectief vormgeeft machinaal geworden is', een wereld waarin de nieuwe collectieve levensoriëntaties computergestuurd zijn, en waarin 'het collectief een uit big data opgebouwd netwerk is.'<sup>132</sup> Dat lijkt me een pregnante verwoording van de taak voor een kunst die zich inzet voor het gemeenschappelijke.

## **Conclusie**

De filosofische opvattingen over de gemeenschap en het sociale lopen parallel met de preoccupaties van kunstenaars die zich met het sociale bezighouden. In plaats van het sociale als gegeven aan te nemen, onderzoeken ze juist opnieuw wat het sociale is – of ze zouden dat moeten doen. Gemeenschap is niet gegeven, het is iets dat steeds opnieuw wordt gemaakt. Het is nooit volledig te vatten, en gaat nooit alleen over mensen, maar over steeds veranderende verbindingen tussen menselijke en niet-menselijke actoren. De filosofische en sociologische problematiek is evengoed de problema-



tiek van community art – of ze zou dat moeten zijn. Voeg daaraan toe het feit dat de wereld en ons wereldbeeld grote veranderingen doormaakt – denk aan het Antropoceen, de klimaatverandering, het einde van de groei-ideologie, het failliet van het financieel-economisch neoliberalisme, de voortschrijdende technologisering, de groeiende kloof tussen arm en rijk – dan verschijnt een beeld waarbij ‘community art’ niet gaat om de simpele vraag ‘hoe kan kunst ervoor zorgen dat de burens elkaar weer groeten’. Of als het gaat over die simpele vraag, dan is het een schijnbaar simpele vraag die heel complex uitpakt. Het gaat er ook niet om hoe kunst de politiek kan helpen oplossingen te vinden voor de problemen die voortvloeien uit vergrijzing, de technologisering en klimaatverandering, en andere sectoren te voorzien van nieuwe, liefst innovatieve, oplossingsgerichte ideeën. De kunst is geen afzonderlijke sector die andere sectoren van brandstof voorziet. Kunst stelt vragen, ‘stays with the trouble’ en toont de onontwarbare complexiteit van de werkelijkheid. De meeste voorbeelden van kunstprojecten die ik aan het begin van dit essay gaf, proberen dit op heel verschillende manieren te doen. Het gaat in de kunst om vragen die rechtstreeks te maken hebben met wat de mens is, hoe de mens met al het andere is verbonden, met menselijke en niet-menselijke actoren. Kunst gaat over hoe ons idee van de mens en de samenleving veranderen, experimenteert met andere perspectieven, en met het omgaan met de grootschalige veranderingen die ons uitdagen of dwingen om opnieuw te ‘zien’ hoe we zijn verbonden met elkaar en met de wereld van de dingen. Deze vraag is er niet meer een van een kunstenaar die de persoonlijk individualiteit verdedigt tegen de kracht van een regels stellende maatschappij, maar één van een continue onderzoek naar wat bindt (en hoe we verder kunnen).

## Noten

### Inleiding

1. Zie onder andere Claire Bishop. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, Verso Books, London, 2012.
2. Marie Lind, 'The Collaborative Turn'. In: Johanna Billing, Lars Nilsson, Marie Lind (red.). *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, London, 2007.
3. Ruben Jacobs, *Iedereen een kunstenaar. Over authenticiteit, kunstenaarschap en de creatieve industrie*, V2\_Publishing, Rotterdam, 2014.
4. Zie Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du réel, Dijon, 2002.
5. 'Even artists who enjoy a lot of recognition in official art circles have begun to demonstrate considerably more interest in the community around them'. Paul De Bruyne en Pascal Gielen (red.), *Community Art: The Politics of Trespassing*, Valiz, Amsterdam, 2011, 3.
6. Zie Maarten Doorman, *De navel van Daphne*, Bert Bakker, Amsterdam, 2016.
7. Charlotte Higgins, 'Turner prize winners Assemble: "Art? We're more interested in plumbing"', *The Guardian*, 8 December 2015, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/08/assemble-turner-prize-architects-are-we-artists>.
8. Geciteerd naar Claire Bishop's *Artificial Hells*, die het gebruikte als motto voor haar studie naar participatie in de hedendaagse kunst.

### I. Wat is community art?

9. Ter herinnering: in 2002 liep nog niet iedereen rond met een smartphone.
10. Niko Princen en Justus Uitermark, "Ik geef beeld aan discussies" – Interview met Jeanne van Heeswijk', in *TSS, Tijdschrift voor sociale vraagstukken* 59, 5, 20–5.
11. Zie Erik Hagoort, *Goede bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*, Fonds BKVB, Amsterdam 2005, te vinden op [http://www.erikhagoort.nl/Erik\\_Hagoort\\_thuispagina\\_files/ErikHagoort\\_Goedebedoelingen.pdf](http://www.erikhagoort.nl/Erik_Hagoort_thuispagina_files/ErikHagoort_Goedebedoelingen.pdf).
12. Zie de website van CAL-XL, Laboratorium voor kunst en samenleving, <http://www.cal-xl.nl/projectenweb/>.
13. De citaten zijn ontleend aan de website van het project, <http://www.blikbijzonder.nl/index.php?page=29>.
14. Zie de blog en website van Dream Depot Noord, [http://www.dreamdepot.org/blog\\_DreamDepotNoord/](http://www.dreamdepot.org/blog_DreamDepotNoord/) en <http://www.dreamdepot.nl/>.
15. Informatie ontleend aan de website van het project, <http://www.peergroup.nl/projecten/once-upon-a-time-in-het-veen/>.
16. Zie bijvoorbeeld ook Chris Keulemans, 'Chaos & Conflict. Trojaanse paarden, het Feestaardvarken en het Plein van de Vrijheid', op de website van *Metropolis M* 2016, <http://metropolism.com/opinion/chaos-conflict/>.

17. Marian Cousijn, 'Interview: Kunstenaar Renzo Martens wil dat Afrikanen zelf verdienen aan hun armoede', in *De Correspondent*, 30 mei 2015, <https://decorrespondent.nl/2884/Interview-Kunstenaar-Renzo-Martens-wil-dat-Afrikanen-zelf-verdienen-aan-hun-armoede-/>.
18. Alle citaten zijn afkomstig van de website van Merlijn Twaalfhoven, <http://merlijntwaalfhoven.com/resonance>.
19. Ik citeer hier vooral pr-teksten. Het citeren van pr- en beleidsteksten in een essay impliceert bijna vanzelf sarcasme of tenminste ironie. Laat daarom gezegd zijn dat ik de overtuiging van Twaalfhoven deel.
20. Alle informatie en citaten zijn ontleend aan de flyer van het project, [http://die-benuetzer.eu/wp-content/uploads/2012/08/PM\\_Parole\\_engl.pdf](http://die-benuetzer.eu/wp-content/uploads/2012/08/PM_Parole_engl.pdf). Video-installaties die de verhalen van bewoners contrasteren met de stedelijke omgeving, voegden nog een extra laag toe, terwijl er ook video's te zien waren die de historische en topografische context van Marseille en Berlijn toonden, en de transcripties van gesprekken met bewoners.
21. Zie Martin Beck & Bill Dietz, 'Musical pleasure »is« sexual pleasure', *Schloss Post*, 14 april 2015, <http://schloss-post.com/musical-pleasure-is-sexual-pleasure/>. Oorspronkelijk citaten: 'How to facilitate a non-utilitarian, indeterminate form of belonging' en 'Whether a political society which is not a community can exist, and what form the "play" of affects would take there, remains a very mysterious question.'
22. Informatie en citaten zijn ontleend aan de website van het project, <http://www.detostifabriek.nl/>.
23. Voor een beschrijving van hun project, zie de website van *Dark Ecology*, <http://darkecology.net>.
24. Op moment van schrijven van dit boek had de tentoonstelling nog niet plaatsgevonden.
25. Zie de pdf met de aankondiging, [http://www.sonsbeek.org/\\_files/Files/bio%20ruangrupa.pdf](http://www.sonsbeek.org/_files/Files/bio%20ruangrupa.pdf).
26. Zie de foto op de website, [http://www.sonsbeek.org/documents/6/ruangrupa\\_text\\_.jpg](http://www.sonsbeek.org/documents/6/ruangrupa_text_.jpg) 1703016.
27. Alle citaten zijn van de website van Sonsbeek 2016, <http://www.sonsbeek.org/nl/nieuws/deelnemende-kunstenaars-stad-arnhem-bekend/>.

## II. Waarom community art?

28. Zie hiervoor Jacobs, 2014.
29. Idem, 52-3.
30. Idem, 57.
31. Idem, 53.
32. Omdat deze autonome mens de aarde uitbuit. Willem Schinkel, *Over nut En nadeel Van de sociologie voor het leven*, Boom, Amsterdam, 2014
33. Jacobs, 69.
34. Idem, 69.
35. Idem, 70.

36. Idem, 67–8.
37. Idem, 73.
38. Deze analyse strookt niet alleen met Jacobs verhaal, ze is gemeengoed in de sociologie. Zie bijvoorbeeld Luc Boltanski & Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso Books, Londen, 2007 (oorspronkelijke Franse uitgave 1999). In een persoonlijke e-mailcorrespondentie schreef kunstenaar Peter Cleutjens – bepaald geen voorstander van de totale flexibilisering en afbraak van de sociale voorzieningen: ‘HAHA, ja! dat is ZO waar wat je schrijft over de kunstenaar als ideale zzp’er in de neoliberale samenleving! Dat heb ik niet uit de boeken maar in de praktijk ontdekt. Toen ik voor het eerst in loondienst ging werken dacht ik: ik ben kunstenaar van opleiding en beroep, ik hoop maar dat ik kan aarden in een hiërarchische werkomgeving met afspraken en codes die de kunstwereld onbekend zijn. Gaandeweg ontdekte ik dat ik uitstekend functioneerde, proactief, kritisch, vindingrijk, welja creatief! en vooral zo ontzettend flexibel in denken en doen. Het viel allemaal helemaal op zijn plaats en in zijn framen toen ik bij de gemeente de eerste teambijeenkomst had met een manager (die de vastgeroeste ambtenarenboel een beetje los moest maken). Alsof ik terug op de basisklas van de academie zat! 8\*) (Out of the box denken, niet oordelen, initiatief tonen, experimenteren, het taoïsme wordt erbij gehaald). Persoonlijke email Peter Cleutjens aan Arie Altena, d.d. 15 april 2016.
39. Een ander voorbeeld hiervan dat betrekking heeft op de kunst is Camiel van Winkel, Pascal Gielen, Koos Zwaan, *De hybride kunstenaar, De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*, AKVI|St.Joost, 's-Hertogenbosch i.s.m. Fontys Hogeschool, Tilburg 2012, <http://www.bamart.be/files/eindrapporthybridisering.pdf>. Ik ga hier overigens voorbij aan de nuances in het economische debat, en aan bijvoorbeeld de heftige discussies over de exacte definities van neoliberalisme en ordoliberalisme, en de vraag welke vorm van liberalisme verantwoordelijk is voor het failliet van verzorgingsstaat en democratisch kapitalisme.
40. Zie voor een overzicht van de problematiek Thijs Lijster, *De grote vlucht inwaarts*, De Bezige Bij, Amsterdam. Voorpublicatie: Vrije tijd? We willen alleen maar méér werken op <https://decorrespondent.nl/4201/Vrije-tijd-We-willen-alleen-maar-meer-werken/>. Ik parafraseer Lijsters analyse.
41. De technocratische tegenbeweging die inzet op ‘sharing’, en soms ecologisch is of zich als zodanig voordoet, is zelf hecht verankerd in het marktdenken. Het gaat in de context van dit betoog te ver om dit verder uit te werken, al komen alle paradoxen van de huidige situatie erin samen.
42. Zie Dominique Willaert, Marijke Hoogenboom Wouter Hillaert, ‘Geen verbinding zonder besmetting’, *RektoVerso*, Nr. 69 december 2015–januari 2016, <http://www.rektoverso.be/artikel/geen-verbinding-zonder-besmetting>.
43. Idem.
44. Waarom is zelf tuinieren en zelf bier brouwen zo populair geworden, onder de smartphone-‘ingepugden’ en ‘digital natives’? Omdat het processen zijn die vrij zijn, die kunnen mislukken. Die mislukking is gradueel, wordt niet bepaald door een programmeerfout. De uitkomst ligt nooit exact vast. Daarom is het

zelf bouwen van een modulaire synth spannender – ook artistiek gezien – dan het bespelen van een app op een iPad.

45. De kritiek die Andrew Keen en Nicholas Carr de afgelopen jaren verwoorden was feitelijk zeer oppervlakkig, en grotendeels conservatief (denk aan Andrew Keen, *The Cult of the Amateur*, 2007, en Nicholas Carr, *The Shallows. What the Internet is doing to our Brains*, 2011). Pas met Evgeny Morozov's *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom* (2011) en *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism* (2013) vindt de kritiek op sociale media een vertegenwoordiger die ook door een breder publiek wordt gehoord. Daarmee ontstaat ook meer aandacht voor meer academisch benaderingen die al langer een kritiek formuleren op de effecten van sociale media.
46. Het mag duidelijk zijn dat je – volgens mij – eigenlijk geen community art kunt doen op Facebook (of vergelijkbare diensten), omdat de regels van omgang er vastliggen en gecodificeerd zijn in een beperkt aantal gebaren (zoals de *like*), de vormgeving en interactie totaal vastliggen, terwijl de inhoud in het 'vrije' deel (foto's, tekst, video's) binnen door de dienst gestelde grenzen moet vallen.

### III. Definities van community art

47. Dat niet werd gekozen voor de term 'gemeenschapskunst' heeft wellicht niet alleen te maken met een hedendaagse voorkeur voor Engelse termen, maar ook met het feit dat gemeenschapskunst aan het einde van de negentiende eeuw al als term werd gebruikt voor monumentale kunst voor de gemeenschap. Anderzijds hanteren kunstenaars voor 2009 geregeld zelf de term 'gemeenschapskunst'. Zie ook Caroline Boot en Marijke van der Heijden, 'Gemeenschapskunst.' In: Carel Blotkamp, *Kunstenaars der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*. Staatsuitgeverij, Den Haag 1978, 36-47. [http://www.dbnl.org/tekst/boot013geme01\\_01/boot013geme01\\_01\\_0001.php](http://www.dbnl.org/tekst/boot013geme01_01/boot013geme01_01_0001.php) 15032016 en Marijke Bovens, 'Mijn kunst is gemeenschapskunst', *Tijdschrift Binnenlands Bestuur*, week 36 d.d. 9 sept. 2005, online <http://www.van-osch.com/lipoweb/jeanne1.htm>.
48. Zie Eugene van Erven, M. Bouwman, ZM. Zwart, *Community Arts Dialogues*. Treaty of Utrecht, 2013. Via: <http://parliamentofdreams.com/free-downloads/community-arts-history/>. Zie ook Sikko Cleveringa, 'Samen kunst maken is de toekomst' in *Rekto Verso*, Nr. 49 november-december 2011, <http://www.rektoverso.be/artikel/samen-kunst-maken-de-toekomst>.
49. Zie kennisdossier Community Art van het LKCA, <http://www.lkca.nl/kennisdossiers/community-arts>. Peter van de Hurk is sinds 2005 lector community arts aan de Codarts Hogeschool in Rotterdam.
50. Van Erven, Bouwman, Zwart, 2013.
51. Onder andere het collectief BAVO formuleerde dergelijke kritiek.
52. Kennisdossier Community Arts, LKCA.
53. 'Community art can be loosely defined as a way of creating art in which professional artists collaborate more or less intensively with people who do not normally actively engage in the arts. The basis for this practice is a carefully

- constructed and maintained reciprocal relationship between artists and non-artists, from which original, innovative and socially relevant art emerges. (...) Because it challenges traditional notions of (autonomous) art making, community art reconfigures existing art theory and criticism in an attempt to validate it both in cultural and in social terms.' Collegebeschrijving van Eugene van Erven uit 2016, te vinden op [https://www.osiris.universiteit-utrecht.nl/osistu\\_ospr/OnderwijsCatalogusSelect.do?selectie=cursus&collegejaar=2015&cursus=ME3V15005](https://www.osiris.universiteit-utrecht.nl/osistu_ospr/OnderwijsCatalogusSelect.do?selectie=cursus&collegejaar=2015&cursus=ME3V15005).
54. Zie <http://www.cal-xl.nl/over-calxl/>.
55. '... it actively involves people in an artistic process of in the production of a work of art'. Pascal Gielen, 'Mapping Community Art', in Paul De Bruyne en Pascal Gielen (red.), *Community Art: The Politics of Trespassing*, Valiz, Amsterdam, 2011, 3, 20.
56. Idem, 33.
57. Kennisdossier Community Arts, LKCA.
58. Jet Bussemaker, 'Cultuur beweegt. De betekenis van cultuur in een veranderende samenleving', 2013, <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/kamerstukken/2013/06/11/cultuur-beweegt-de-betekenis-van-cultuur-in-een-veranderende-samenleving>.
59. Jet Bussemaker, 'Kamerbrief over cultuurbeleid' 2014, <https://www.rijksoverheid.nl/documenten/kamerstukken/2014/07/08/kamerbrief-over-het-cultuurbeleid>.

#### IV. Historische achtergronden van community art

60. Wie bijvoorbeeld op de website van de Vereniging Nederlandse Gemeenten (<https://vng.nl/>) of vergelijkbare publicaties, zoekt naar community art, vindt zo goed als alleen hits na 2005, en de meeste rond 2010-2013.
61. Bishop, 178.
62. Parafrase van Bishop, 177.
63. Zie Marie-Louise Damen, Folkert Haanstra, Hendrik Henrichs, *Een kwarteeuw onderzoek naar kunst- en cultuureducatie in Nederland*, LKCA, 2002, [http://www.lkca.nl/~media/downloads/ws\\_2002\\_ce\\_4.pdf](http://www.lkca.nl/~media/downloads/ws_2002_ce_4.pdf).
64. '... but by their attitude towards the place of their activities in the life of society', 'impact on a community and their relationship with it' en 'assisting those with whom they make contact to become more aware of their situation and of their own creative powers, and by providing them with the facilities they need to make use of their abilities'. Definitie geciteerd naar Claire Bishop.
65. Geparafraseerd naar Bishop, 178.
66. Zie bijvoorbeeld Irit Rogof, 'Turning' in *E-flux* #0, November 2008, <http://www.e-flux.com/journal/turning/>.
67. Zie o.a. Bishop, 122 en Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London, 2007 (1979), vertaling van *Teatro del Oprimido* (1974).
68. Zie bijvoorbeeld het tijdschrift *Radical Software* (1970-1974) dat hier vrijwel volledig aan was gewijd: <http://www.radicalsoftware.org>.
69. Zie bijvoorbeeld Bishop, 3.

70. Een ander notoir werk van hem betreft de constructie van een oefenruimte/opnamestudio voor een rockband in het museum. Deze was in Amsterdam voorzien van instrumenten, versterkers en een koelkast met bier. De kunstenaar en drummer Peter Cleutjens maakte er met vrienden gedurende de tentoonstelling dankbaar gebruik van. Ze speelden 'She Lost Control' van Joy Division, wat al doende de soundtrack van de tentoonstelling werd. Het werk was niets meer of minder dan gratis oefenruimte, verstopt in het museum. Rock maakt dorstig. De koelkast met koud bier lokte. Bier in een installatie is ook gewoon bier. Wat beschroomd werd een blikje opengetrokken. Mocht dat? Zich schuldig voelend verstopten ze de lege blikjes op het – via een luchtgat – toegankelijke dak. De volgende dag was de installatie weer compleet met nieuwe blikjes bier. Het museum moet later een lading lege blikjes op het dak hebben gevonden, overblijfselen van het kunstwerk. (Persoonlijke mededeling van Peter Cleutjens.)
71. Bourriaud gebruikt de term voor het eerst in 1996 in het kader van de tentoonstelling *Traffic* in het CAPC te Bordeaux. Bourriauds visie op nieuwe media, zoals dat blijkt uit zijn latere boek *Postproduction* (2002) was volstrekt niet overtuigend voor wie indertijd vanuit de nieuwe media naar de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst keek, in plaats van andersom.
72. Bourriaud, 43.
73. 'Aesthetic theory consisting in judging artworks on the basis of inter-human relations which they represent, produce or prompt.' Idem.
74. Idem, 13.
75. In Nederland kunnen de plannen voor Sonsbeek93 in dit opzicht exemplarisch worden genoemd (meer dan de kunstprocessie van Sonsbeek 2008). De politiek geëngageerde curator Valerie Smith stelde een tentoonstelling samen met kunstenaars die zich direct verhielden tot de sociaal-culturele of historische dimensie van Sonsbeek en Arnhem. Zie Marga van Mechelen, 'Het plooi-bare park', *Metropolis M*, 3, 2008, <http://metropolism.com/magazine/2008-no3/het-plooi-bare-park/>.
76. Aldus een felle Christophe van Gerwey in 'The Radicant', *De Witte Raaf* 141, september-oktober 2009. <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3469>.
77. Laurie Cluitmans, 'Een bron van energie!. Interview met Thomas Hirschhorn', in *Metropolis M*. 1 juli 2009, <http://metropolism.com/features/hirschhorn-vertrekt-moe-maar-vol/>.
78. Een mooi essay hierover is het al genoemde 'Chaos & Conflict. Trojaanse paarden, het Feestaardvarken en het Plein van de Vrijheid' van Chris Keulemans in *Metropolis M* 2016, <http://metropolism.com/opinion/chaos-conflict/>.
79. 'Creative rewards of participation as a politicised working process.' Bishop, 2.
80. Claire Bishop, 'The Social Turn, Collaboration and its Discontents' in *Artforum*, February 2006, 178-83.
81. Toegegeven, uiteindelijk ontbreekt dit perspectief ook grotendeels in dit boekje. Door te kiezen voor het lenen van filosofische en sociologische benaderingen van de notie 'gemeenschap' en 'community', heeft het mediaperspectief moeten wijken.

82. Arjen Mulder, *Van beeld naar interactie*, V2\_Publishing, Rotterdam, 2010, 203.
83. Idem, 203.
84. Zie Bishop, 9. Zij schrijft: 'The worlds of music, film, literature, fashion and theatre have a rich vocabulary to describe co-existing authorial positions (director, author, performer, editor, producer, casting agent, sound engineer, stylist, photographer), all of which are regarded as essential to the creative realisation of a given project. The lack of an equivalent terminology in contemporary visual art has led to a reductive critical framework, underpinned by moral indignation.'
85. Zie Dominique Willaert, Marijke Hoogenboom Wouter Hillaert, 'Geen verbinding zonder besmetting', *RektoVerso*, Nr. 69 december 2015–januari 2016, <http://www.rektoverso.be/artikel/geen-verbinding-zonder-besmetting>.
86. Erik Hagoort, 'Vier boeken over sociale kunst', in *Metropolis M*, 2013 Nr. 2, april-mei 2013, <http://metropolism.com/magazine/2013-no2/vier-boeken-over-sociale-kunst/>.
87. Door Paul de Bruyne, in o.a. Paul de Bruyne en Pascal Gielen, *Community Art: The Politics of Trespassing*, Valiz, Amsterdam, 2010.
88. Zie verscheidene bijdragen aan het onvolprezen *Open*: <http://onlineopen.org/index.php>.
89. Rosa te Velde, 'Kunst helpt', *Metropolis M*, 13 december 2013, <http://metropolism.com/features/kunst-helpt/>.
90. Jacob Voorthuis, 'De tien geboden van social design', *Archined*, 29 september 2015, <https://www.archined.nl/2015/09/de-10-geboden-van-social-design>.
91. Een ander methode is te vinden in Rozemarijn Strubbe, *The Search Compass. Participation and identification in a cultural search to reveal the power of the Frisian community*, 2013, <http://www.keunstwurk.nl/sites/default/files/Methodologie%20De%20Reis%202018%20Engels.PDF>.
92. Nina Möntmann (red), *New Communities*, Public Books/The Power Plant, Toronto, 2010.
93. '... is a processual openness based on temporarily shared interests, or simply on a fortuitous moment of being there at the same time. This replaces unitary and essentialist models of community based on presence, identification, and immanence, calling into question national, religious, and cultural contexts'. Möntmann, 13.

## **V. Wat is een community?**

94. *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, twaalfde herzien druk 1992.
95. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/community>.
96. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Gemeenschap>.
97. [https://en.wikipedia.org/wiki/Community\\_%28disambiguation%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Community_%28disambiguation%29).
98. <https://en.wikipedia.org/wiki/Community>.
99. <https://en.wiktionary.org/wiki/community>.



100. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Samenleving>.
101. Denk aan het werk van Bruno Latour. In de afgelopen jaren heeft de discussie over het Antropoceen deze kwestie ook onder de aandacht van een groter publiek gebracht.
102. Zie bijvoorbeeld dit artikel: James T. Stroud, Michael R. Bush, Mark C. Ladd, Robert J. Nowicki, Andrew A. Shantz, and Jennifer Sweatman, 'Is a community still a community? Reviewing definitions of key terms in community ecology' in *Ecology and Evolution*, 5(21):4757–65, 2015, <http://dx.doi.org/10.1002/ece3.1651>.
103. 'What if, as I'm suggesting, precarity is the condition of our time—or, to put it another way, what if our time is ripe for sensing precarity?' Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015, 20.
104. 'Precarity is the condition of being vulnerable to others. Unpredictable encounters transform us; we are not in control, even of ourselves. Unable to rely on a stable structure of community, we are thrown into shifting assemblages, which remake us as well as our others.' Idem, 20.
105. The question of how the varied species in a species assemblage influence each other—if at all—is never settled: some thwart (or eat) each other; others work together to make life possible; still others just happen to find themselves in the same place.' 'Assemblages are open-ended gatherings' stelt Tsing, belangrijker: 'Assemblages don't just gather lifeways; they make them'. Idem, 22.
106. 'Decisive (...) is the idea of an inessential commonality, a solidarity that in no way concerns an essence'. Giorgio Agamben, *The Coming Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, 19 (vertaling van *La comunità che viene*, 1990).
107. 'It is the Most Common that cuts off any real community'. Idem, 9.
108. What the State cannot tolerate in any way, however, is that the singularities form a community without affirming an identity, that humans co-belong without any representable condition of belonging (even in the form of a simple presupposition). Idem, 86–7.
109. 'In Latour's new and unreduced cosmos, philosophy and physics both come to grips with forces in the world, but so do generals, surgeons, nannies, writers, chefs, biologists, aeronautical engineers, and seducers.' '... the forces that draw objects to the center of the earth or repress desires in the unconscious.' 'The world is a series of negotiations between a motley armada of forces, humans among them'. Deze citaten komen uit: Graham Harman, *Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics*, Re:Press, Prahran, 13.
110. 'This theory (ANT) played a critical role in dissolving overly narrow notions of institution, in making it possible to follow the liaisons between humans and nonhumans, and especially in transforming the notion of "the social" and society into a general principle of free association, rather than being an ingredient distinct from the others. (...) Thanks to this theory, society is no longer made of a particular material, the social—as opposed, for example,

- to the organic, the material, the economic, or the psychological; rather, it consists in a movement of connections that are ever more extensive and surprising in each case'. Bruno Latour, *An Inquiry into Modes of Existence, an Anthropology of the Moderns*, Harvard University Press, 2013, Cambridge Mass., 64.
111. 'A weaving of threads whose origins are necessarily varied'. Idem, 296.
  112. '... disputing parties, reliable witnesses, peers, proofs, apprentices and masters'. Bruno Latour, Gifford Lectures, 2014, pdf, 18, niet meer online.
  113. Zie bijvoorbeeld Bruno Latour, *Politics of nature: how to bring the sciences into democracy*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2004, 244.
  114. 'The term refers not to an already-established unit but to a procedure for collecting associations of humans and nonhumans.' Idem, 238.
  115. 'The world, in the singular, is, precisely, not what is given, but what has to be obtained through due process.' Idem, 238.
  116. 'The operation of gathering or composing, while simultaneously stressing the heterogeneity of the beings thus assembled'. Bruno Latour, *An Inquiry into Modes of Existence, an Anthropology of the Moderns*, 296.
  117. '... if your description needs an explanation, it's not a good description'. Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2005, 147.
  118. Idem, 35.
  119. '... that it has become literally unthinkable to do good work in any interesting field with the premises of individualism, methodologically individualism, and human exceptionalism. None of the most generative and creative intellectual work being done today any longer spends much time (except as a kind of footnote) talking, doing creative work with the premises of individualism and methodological individualism'. 'Donna Haraway, 'Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Staying with the Trouble', lezing 2015, <http://opentranscripts.org/transcript/anthropocene-capitalocene-chthulucene>.
  120. Ook al kan het, zoals al eerder opgemerkt, best een lokaal positief effect hebben.
  121. Naar Haraways 'staying with the trouble'.
  122. Schinkel heeft overigens vanuit Luhmanns sociologie fundamentele kritiek op Latours *Modes of Existence* onderzoek.
  123. Willem Schinkel, 29.
  124. Idem, 30.
  125. Idem, 30.
  126. Idem, 35.
  127. Idem, 12.
  128. Idem, 12.
  129. Idem, 14.
  130. Idem, 40.
  131. Idem, 128.
  132. Idem, 84.

Ontwerp en opmaak: Joke Brouwer

ISBN 978-90-801793-7-0

NUR 646

© Arie Altena en V2\_Publishing, Rotterdam 2016

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van reprografische verveelvoudigingen uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16 h Auteurswet 1912 dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, [www.reprorecht.nl](http://www.reprorecht.nl)). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten Organisatie), Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, [www.cedar.nl/pro](http://www.cedar.nl/pro)

Deze publicatie is tot stand gekomen dankzij een financiële bijdrage van de gemeente Rotterdam, BankGiroLoterij Fonds, Mondriaan Fonds en het Stimuleringsfonds Creatieve Industrie.

BankGiro  
Loterij **FONDS**



Gemeente Rotterdam

**stimuleringsfonds  
creatieve industrie**

**M**  
mondriaan  
fonds

[www.v2.nl/publishing](http://www.v2.nl/publishing)

[www.ideabooks.nl](http://www.ideabooks.nl)

Ook in deze serie:

***Iedereen een kunstenaar*** • Ruben Jacobs

***Everyone Is an Artist*** • Ruben Jacobs

***Een stuk van mij gaat een paar keer*** • Arjen Mulder



Er wordt de laatste jaren vaak gesteld dat er in de hedendaagse westerse kunst een sociale wending heeft plaatsgevonden. Het gaat niet langer om kunst om de kunst, niet om kunst als uitdrukking van de persoonlijke visie van een eenling, maar om kunst (of projecten) die mensen (en dingen) samenbrengt en zo de wereld verandert. Tot op zekere hoogte is deze sociale wending terug te voeren op het verlangen naar 'gemeenschap' dat veel kunstenaars eigen lijkt te zijn. De filosofische opvattingen van de gemeenschap en het sociale raken aan de preoccupaties van kunstenaars die zich met het sociale bezighouden, waar de kunstenaar niet meer de persoonlijk individualiteit verdedigt tegen de kracht van een regels stellende maatschappij, maar continu onderzoekt wat bindt en hoe we verder kunnen.

**Arie Altena** werkt als redacteur en onderzoeker voor V2\_, Lab voor de instabiele media, in Rotterdam, en is als curator en redacteur verbonden aan Sonic Acts. Hij studeerde literatuurwetenschap en schrijft over kunst en technologie. Hij is mede-samensteller van verschillende Sonic Acts-publicaties zoals *The Geologic Imagination* (2015) en *The Dark Universe* (2013).

V2\_



9 789080 179370 >