



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Sociaal én artistiek:

De sociaal-artistieke praktijk en
maatschappelijk engagement bekeken
vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt.

Sarah GODERIS (20041523)
Promotor: Prof. dr. C. Van Damme

Academiejaar 2007 – 2008

Scriptie voorgedragen tot het behalen van de graad van:
Master in de Kunstwetenschappen: optie beeldende kunst

De auteur geeft de toelating deze scriptie voor consultatie beschikbaar te stellen en delen ervan te kopiëren voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperking van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting uitdrukkelijk de bron te vermelden bij het aanhalen van resultaten uit deze scriptie.

De bijlagenbundel kan niet worden vrijgegeven vanwege de confidentiële informatie.

Gent, 5 januari 2009

De auteur,

Sarah Goderis

Dankwoord

In eerste plaats wens ik mijn promotor Prof. Dr. C. Van Damme te bedanken voor de vrijheid die ik kreeg om aan dit onderwerp te werken. Ook bedank ik haar omwille van haar suggesties.

Verder bedank ik mijn vader en vriend Pieter voor hun hulp bij het uitschrijven van de interviews. In het bijzonder wens ik Pieter nog eens extra te bedanken voor zijn hulp bij het nalezen, de layout en de bijstand bij de vele stressmomenten. Ook Luc Vandierendonck en de mensen van vzw Wit.h verdienen mijn dank omwille van de bruisende stage-ervaringen en tips.

Daarnaast wou ik ook nog eens mijn vrienden bedanken voor hun steun en begrip in minder goede momenten.

Tenslotte richt ik mijn woord van dank tot mijn ouders die me altijd de mogelijkheden, de vrijheid en de steun hebben geschonken om te doen wat ik wou doen, zowel op studiegebied als in het algemeen.

Sarah Goderis

5 januari 2009

Inhoudsopgave

Algemene Inleiding.....	1
Motivering.....	1
Vraagstelling.....	2
Bronnenbespreking.....	3
Methodologie.....	5
Structuur	6
Hoofdstuk 1 Kunst en maatschappij benaderd vanuit kunsthistorisch oogpunt	7
1.1 The New Art History.....	7
1.2 Het kunstwerk, de context en zijn tijd	9
1.2.1 Het kunstwerk	9
1.2.2 De context	10
1.2.3 De Tijd.....	12
1.3 Conclusie	13
Hoofdstuk 2 Kunst en maatschappij volgens Niklas Luhmann	14
2.1 Inleiding.....	14
2.2 Motivering.....	14
2.3 Kunst en maatschappij volgens Luhmann.....	17
2.3.1 Die Kunst der Gesellschaft	17
2.3.2 Het kunstwerk als netwerk van zelfreferentiële observaties.....	19
2.3.3 Het moderne kunstsysteem	20
2.3.4 Enkele basisinzichten van Luhmanns systeemtheorie: sociale systemen en hun operatieve geslotenheid	27
2.3.5 De Moderne Maatschappij en zijn subsysteem 'kunst'	31
2.3.6 De operatieve geslotenheid van het kunstsysteem	33
2.3.7 'De functie' van het kunstsysteem	34
2.4 Conclusie	36
Hoofdstuk 3 De maatschappelijke relevantie van kunst	39
3.1 Inleiding.....	39
3.2 Kunst veredelt. Over kunst als Bildung.	40
3.3 De moderniteit en de 'crisis van de kunst'	45
3.4 Yves Michaud en La crise de l'art contemporain	51
3.4.1 Situering en Motivering.....	51
3.4.2 De crisis van de kunst	52
3.4.3 De crisis van het kunstbegrip	58
3.4.4 Het einde van een geloof in utopieën	59
3.4.5 Verdedigingsmechanismen ter bescherming van de kunstutopie.....	63
3.4.6 Sporen van de 'dode' kunstutopie	64
3.4.7 Conclusie	64
3.5 Algemene conclusie	68
Hoofdstuk 4 Maatschappelijk engagement in hedendaagse kunst.....	73
4.1 Wat betekent engagement in kunst?.....	74
4.2 Kunst en engagement van de jaren zestig tot nu.....	80
4.2.1 Maatschappelijke context	80

4.2.2 Kunst en engagement in tijden van media- en beeldcultuur, globalisering en vermarkting	83
4.3 Conclusie	113
Hoofdstuk 5 De sociaal-artistieke praktijk	114
5.1 Inleiding	114
5.2 Onderzoek	115
5.2.1 Onderzoeksopzet en methode	115
5.2.2 Korte voorstelling van de organisaties	118
5.2.3 (Onder)zoek(s)resultaten	122
5.3 Conclusie	169
Hoofdstuk 6 Algemene conclusie	170
Lijst met afbeeldingen Masterproef	a
Lijst met afbeeldingen Bijlagenbundel	a
Bibliografie	i

Algemene Inleiding

Motivering

De keuze voor dit onderwerp werd ingegeven door persoonlijke interesses. Ik heb steeds een interesse gehad voor wat in geijkte termen 'kunst' en 'maatschappij' wordt genoemd. Achteraf bekeken slingerden mijn interesses steeds tussen beide polen. In het secundair onderwijs wou ik graag iets 'met mensen' doen, maar ook met kunst. Zo studeerde ik menswetenschappen en vervolgens een kunstopleiding. Telkens leek ik wel iets te missen. Na het secundair onderwijs moest opnieuw gekozen worden. Aangezien ik mijzelf geen kunstenaar wou noemen, twijfelde ik tussen sociaal-cultureel werk en kunstgeschiedenis. Na veel twijfelwerk koos ik voor de opleiding sociaal-cultureel werk. Dit leek de ideale combinatie te zijn aangezien mijn interesses voor kunst en het maatschappelijke, theorie en praktijk hier verenigd leken. Voor mijn derdejaarsstage zocht ik bewust naar een 'sociaal-artistiek project' dat werkte met beeldende kunst. Zo deed ik mijn stage in Artotheek Het Molenhuis en vzw Wit.h. Daar kon ik proeven van een heel bruisende praktijk met interessante mensen en visies. Het ging om een samen-werken met personen met een beperking en ik leerde op een andere manier met hen om te gaan (zonder te willen 'zorgen'). Er werd ook gecreëerd en het artistieke aspect was heel belangrijk: hun werk kon niet gereduceerd worden tot 'bezigheid'. Ik schreef mijn eindwerk sociaal-cultureel werk over kunst en inclusie en ging in op de praktijk van vzw Wit.h en Het Molenhuis. Aangezien dit eigen was aan hun werkwijze vond ik het logisch om het geheel ook vanuit artistiek oogpunt te benaderen. Toch werd ik vanuit de sociale hogeschool eerder gedwongen om het vanuit sociale bril te benaderen. Dit was de spreekwoordelijke 'druppel': in mijn opleiding miste ik het meer artistieke aspect en dit was een extra stimulans om kunstwetenschappen te gaan studeren. Tijdens deze opleiding bleef de verbinding tussen kunst en maatschappij mij boeien. Ik besloot mijn derdejaarsstage kunstwetenschappen opnieuw stage te doen bij vzw Wit.h. Tijdens deze stage nam ik een aantal interviews af en kon ik opnieuw proeven van de bruisende praktijk. Zo besloot ik om opnieuw over sociaal-artistiek werk te schrijven.

Een tweede reden voor de keuze van dit onderwerp werd ingegeven door de vaststelling dat sociaal-artistiek werk tot nu toe vooral vanuit sociale wetenschappen onderzocht werd. Aangezien sociaal-artistiek werk structureel verankerd is binnen het kunstendecreet lijkt het mij meer dan relevant om deze praktijk ook vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt te benaderen. Een tweede vaststelling bestond erin dat sociaal-artistiek werk waarbij beeldende kunst een belangrijke rol speelt, nog niet zoveel belicht werd. De meeste organisaties werken met theater, maar dit betekent uiteraard niet dat beeldende kunst verwaarloosd moet worden.

Gezien de sociaal-artistieke praktijk nog maar zelden vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt werd belicht, lijkt het me dan ook zeer relevant hiervoor een eerste aanzet te geven.

Vraagstelling

Mijn onderzoeksopzet bestond erin om sociaal-artistiek werk breder te kaderen en dit te benaderen vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt. Daarom zal ingegaan worden op de verbinding tussen kunst en maatschappij en op maatschappelijk engagement in kunst. Er werd geopteerd om het geheel te onderzoeken vanuit verschillende gezichtspunten.

In welke mate kunnen het sociale en het artistieke verbonden worden?

Mijn vraagstelling werd vervolgens opgesplitst in de volgende deelvragen die verdere subvragen genereren:

1) Hoe kan de relatie tussen het sociale en het artistieke benaderd worden?

Hier wordt gezocht naar mogelijke invalshoeken om de verhouding tussen kunst en maatschappij te onderzoeken. Hoe kan de sociaal-artistieke praktijk benaderd worden vanuit de kunstwetenschappen? Hoe kan de relatie tussen het artistieke en maatschappelijke gedacht worden? Hoe verhoudt kunst zich tot de samenleving? In welke mate verschilt het 'kunstsysteem' met andere domeinen van de samenleving?

2) Kan kunst vandaag nog een maatschappelijke relevantie hebben?

Hierbij wordt tevens gezocht naar de historische wortels van een geloof in de maatschappelijke relevantie van kunst. Kunst is allesbehalve een statisch begrip en dit heeft zijn impact op de maatschappelijke relevantie ervan. Historische evoluties dienen geschetst te worden en daarom zal ingegaan worden op het autonomiebegrip van de kunst. Is dit autonomiebegrip vandaag nog toepasbaar? Kan kunst cultureel vormend zijn? In welke mate heeft kunst nog een maatschappelijke betekenis?

3) Wat kan maatschappelijk engagement in hedendaagse kunst betekenen?

Hier wordt specifiek ingegaan op maatschappelijk engagement in kunst. Wat betekent dit? Is engagement wel toepasbaar op kunst? In hoeverre verdragen kunst en engagement, het sociale en het artistieke elkaar?

Ook maatschappelijke ontwikkelingen hebben een grote impact op mogelijke geëngageerde posities. Hiervoor wordt ingegaan op de volgende deelvragen: Welke impact hebben de media- en beeldcultuur op engagement? Is engagement nog mogelijk in tijden van beeld -en mediacultuur, globalisering en vermarkting? Wordt dergelijke kunst niet onvermijdelijk gerecupereerd? Is engagement te rijmen met het officiële kunstcircuit en overheden? Vervolgens zal ingegaan worden op een aantal geëngageerde kunstpraktijken en geëngageerde posities van kunstenaars. Welke geëngageerde posities zijn mogelijk? Worden het sociale en artistieke in hedendaagse kunst met elkaar verbonden?

4) Welke werkwijzen en visies zijn er binnen de sociaal-artistieke praktijk? Hoe worden het sociale en het artistieke verbonden?

Is sociaal-artistiek werk een beleidsconstructie of ontstond het uit de praktijk? Hoe staat de 'reguliere kunstensector' tegenover sociaal-artistiek werk? Sociaal-artistiek werk bevindt zich op het breukvlak tussen kunst en welzijn: worden zij soms geconfronteerd met spanningen? Wat is de positie van de kunstenaar: autonomie versus dienstbaarheid? Hoe kan sociaal-artistiek werk beoordeeld worden? Is sociaal-artistiek werk een hefboom tegen sociale uitsluiting? Brengt het

emancipatie teweeg? Wat zijn de typische sociaal-artistische werkwijzen? Hoe staan organisaties tegenover de decretale verankering van sociaal-artistisch werk binnen het kunstendecreet? Is een afzonderlijke beoordelingscommissie een goede zaak? Hoe kan sociaal-artistisch werk beoordeeld worden? Wat wordt bedoeld met sociaal proces en artistiek resultaat? Kunnen organisaties zich vinden in datgene dat geformuleerd wordt in het kunstendecreet?

Bronnenbespreking

Deze thesis ging gepaard met een uitgebreid literatuuronderzoek en heel wat zoekwerk. Het is onmogelijk om alle bronnen op te sommen in deze bronnenbespreking. Uiteraard zijn de bronnen consulteerbaar in de bibliografie.

Met betrekking tot de verbinding tussen kunst en maatschappij werd *The End of the History of Art* (1983) van Hans Belting gelezen, waar ingegaan wordt op de 'geschiedenis van de kunstgeschiedenis' en 'nieuwe benaderingswijzen' voor kunstgeschiedenis. Ik vond het interessant om in te gaan op nieuwe kunsthistorische benaderingswijzen aangezien hier de relatie tussen kunst en maatschappij sterk aan bod komt. Daarom werd ook het boek '*Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*' (1993) van Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans gelezen, waar de relatie tussen kunst en maatschappij eveneens aan bod komt.

Vervolgens werd ingegaan op de systeemtheorie van Niklas Luhmann. Dit was een bijzonder complexe materie, maar bood naar mijn mening wel inzicht in de werking van sociale systemen als het kunstsysteem en zijn verhouding ervan tot andere systemen. In hoofdstuk 2 wordt deze keuze verder gesitueerd en gemotiveerd. Eerst werd het boek *Sociale systemen bestaan. Een kennismaking met het werk van Niklas Luhmann* (1997) gelezen van Rudi Laermans en daarnaast werden nog andere artikels van deze auteur geraadpleegd. Daarnaast baseer ik mij vooral op het artikel 'Kunst en moderne maatschappij' waarin Laermans ingaat op Luhmanns benadering van het kunstsysteem. Vervolgens werd de Engelse vertaling van Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) gelezen.

Voor hoofdstuk 3 werden met betrekking tot de maatschappelijke relevantie van kunst opnieuw heel wat bronnen geconsulteerd. Voor het Bildungsidee baseer ik mij op een eigen interview met de Gentse Filosoof Marc De Kesel, zijn cursus cultuurfilosofie voor sociaal-cultureel werk en een artikel en interview met Paul Cruysberghs. Met betrekking tot de moderniteit en de crisis van de kunst werden vooral kunsttheoretische, filosofische en kunsthistorische bronnen geraadpleegd. Zo werden artikels van Bart Verschaffel en Frank Vande Veire gelezen. Van deze laatste auteur werd ook de klassieker *Als in een Donkere Spiegel* geconsulteerd. Zo kon een verder overzicht verkregen worden van de kunstfilosofie. Verder werd ook een boek van Drijkoningen gelezen over historische avant-garde theorieën. Om in de crisis-sfeer te blijven werd ook *La Crise de l'art Contemporain* van Yves Michaud bestudeerd. Deze publicatie dateert van 1997, maar is nog steeds relevant. Het is een kritisch boek en er worden vraagtekens geplaatst bij de vraag van overheden om kunst als 'sociaal cement' (cohesiebevorderend) te zien. De Franse 'Crisis van de kunst' en de verwijten aan het adres van de hedendaagse kunst zijn volgens Michaud namelijk geworteld in de teloorgang van een kunstutopie waarbij een groot geloof wordt gehecht aan de maatschappelijke betekenis van kunst. De keuze voor dit boek wordt verder gemotiveerd in het desbetreffende hoofdstuk.

Ook hoofdstuk 4 ging opnieuw gepaard met veel leeswerk. Er werd gezocht naar geëngageerde posities. Mijn eerste opzet bestond erin om mij te baseren op praktijken van hedendaagse kunstenaars. Daarom werd heel wat informatie verzameld over geëngageerde kunstenaars (zie bibliografie en hoofdstuk 4). Maar omwille van de enorme diversiteit aan geëngageerde posities werd ervoor geopteerd om meer algemeen op engagement in te gaan. Er werd een publicatie van Boekmancahier nr 64 (2005) gelezen en het boek *Nieuw Engagement* (2003) van NAI uitgevers dat werd gecoördineerd door Simon Franke. Deze theoretische reflecties konden mij wat meer steun bieden. Met betrekking tot de beeldcultuur en intermedialiteit werden publicaties gelezen van Henk Oosterling. Verder werd met betrekking tot recentere ontwikkelingen als ontmoetingskunst en relationele esthetiek Bourriaud, Rutger Pontzen, Erik Hagoort en Sandra Trienekens gelezen. Daarnaast baseerde ik mij voor de meest recente ontwikkelingen onder andere op een interessant en kritisch artikel van de Londense criticus Claire Bishop in *Art Forum*.

Voor hoofdstuk 5 werden heel wat publicaties gelezen van het steunpunt voor sociaal-artistiek werk: Kunst en Democratie (vandaag heet dit Demos). Daarnaast baseerde ik mij op mijn stage-ervaringen en op beleidsteksten als het kunstendecreet, de handleiding van het kunstendecreet en de landschapstekening (2008) van de beoordelingscommissie van sociaal-artistiek werk. Verder werd ook het boek *Tracks* van An Van Dienderen gelezen en *De Artistieke Samenleving* van Rik Pinxten. Deze publicaties vormden een achtergrond. Wel wordt voor dit praktijkdeel vooral gekozen voor een bottom-up-aanpak. Ik baseer mij vooral op eigen interviews met personen uit de kunstensector, kunstenaars en verantwoordelijken van sociaal-artistieke organisaties. Zij spreken vanuit hun specifieke praktijkervaringen. In Hoofdstuk 5 worden de geselecteerde personen in 'Onderzoeksopzet en methoden' besproken en gemotiveerd. Verder werd tijdens de interviews ook allerlei informatie verkregen als magazines, kranten, boeken, teksten van lezingen,.... Deze publicaties vormden een verdere basis van mijn onderzoek.

Methodologie

Het opzet van mijn thesis bestond erin om maatschappelijk engagement en sociaal-artistiek werk expliciet vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt te bekijken. Er werd geopteerd voor een combinatie van verschillende invalshoeken. Dit was naar mijn mening noodzakelijk om een dergelijke complexe materie te behandelen.

Een eerste opzet bestond erin te vertrekken vanuit concrete voorbeelden van hedendaagse sociaal geëngageerde kunstenaars. Deze aanpak kon echter te weinig structuur bieden. Er zijn enorm veel 'voorbeelden' van de relatie tussen kunst en maatschappij aan te geven. Dit is uiteraard heel interessant, maar met de 'crisis van de kunst' en de breedheid van de huidige hedendaagse kunst in het achterhoofd vond ik het noodzakelijk om de dingen breder te kaderen. Ik had een zekere basis nodig om het materiaal beter te ordenen en te interpreteren.

Daarom werden andere invalshoeken gezocht om de relatie tussen kunst en maatschappij te denken. Daarom werd gekozen voor een kunsthistorisch-methodologische en systeemtheoretische invalshoek. Voor hoofdstuk 3 met betrekking tot de maatschappelijke relevantie van kunst werd verder vooral gekozen voor een kunstfilosofische, kunsttheoretische en kunsthistorische invalshoek.

Tijdens mijn literatuurstudie werd mijn aanpak en visie meerdere malen bijgesteld. Dit was ook het gevolg van de vele interviews die gedaan werden met personen uit de kunstensector en de sociaal-artistische sector. Telkens werd ik geconfronteerd met nieuwe werkwijzen, visies, benaderingswijzen, interessante literatuur,.... Bepaalde adviezen konden niet verder uitgewerkt worden. Doorheen de verschillende hoofdstukken worden de methodologische keuzes per specifiek deel verder gemotiveerd.

Dit onderzoek was veldwerk en ik leek mij meerdere malen op een drassig en onoverzichtelijk terrein te bevinden. Het denken van de verbinding tussen het artistieke en het maatschappelijke is enorm complex en is bijna een ondraaglijk zware vraag. Hierbij werd ik meermaals met mijn eigen beperkingen geconfronteerd.

Dit was niet anders met betrekking tot de sociaal-artistische praktijk. Voor het deel over sociaal-artistiek werk werd gekozen voor een bottom-up perspectief. Verantwoordelijken van sociaal-artistische organisaties worden aan het woord gelaten door middel van eigen interviews. De verdere methodologische keuzes met betrekking tot dit praktijkdeel worden verder gemotiveerd in hoofdstuk 6. Zie hiervoor "Onderzoeksopzet en methode" en "(Onder)zoek(s)resultaten." Hier wordt verder ingegaan op de specifieke werkwijze met betrekking tot dit specifieke hoofdstuk. Aangezien dit praktijkonderzoek nogal arbeidsintensief en complex was vond ik het meer relevant om dit bij dat specifieke hoofdstuk te behandelen.

Structuur

De structuur van deze masterproef komt overeen met de verschillende deelvragen van de probleemstelling.

In hoofdstuk 1 wordt ingegaan op de methoden van de kunstgeschiedenis. Dit kan een interessante invalshoek zijn om de relatie tussen het sociale en artistieke te denken.

In Hoofdstuk 2 wordt vervolgens gekozen voor een de systeemtheoretische benadering van Niklas Luhmann. Deze supertheorie kan de nodige steun bieden om verder in te gaan op de verbinding tussen het sociale en artistieke.

In Hoofdstuk 3 wordt verder ingegaan op de maatschappelijke relevantie van kunst. Hier wordt ingegaan op kunst als Bildung, de moderniteit en de 'crisis van de kunst'. Verder wordt ingegaan op de 'crisis van de kunst' volgens Michaud. Hij geeft aan dat deze verbonden is met een teloorgang van een kunstutopie: aan kunst worden allerlei verwachtingen gekoppeld die het niet kan waarmaken.

In Hoofdstuk 4 wordt specifiek ingegaan op maatschappelijk engagement en hedendaagse kunst. Er worden verschillende kunsttheoretische en kunstfilosofische reflecties besproken. Vervolgens wordt ingegaan op maatschappelijke ontwikkelingen en hun impact op geëngageerde kunst. Tot slot zullen dan enkele geëngageerde posities besproken worden.

In Hoofdstuk 5 zal tenslotte specifiek ingegaan worden op de sociaal-artistieke praktijk. Hier zullen verschillende visies, werkwijzen, doelstellingen zullen aan bod komen.

Hoofdstuk 1 Kunst en maatschappij benaderd vanuit kunsthistorisch oogpunt

Aangezien het mijn bedoeling is om het sociaal-artistieke vanuit kunst te benaderen, is een kunsthistorische insteek meer dan relevant. Een consultatie van een kunsthistorisch overzichtswerk spreekt voor zich. Er zijn heel wat kunsthistorische voorbeelden te geven waarbij de vervlechting van kunst en maatschappij duidelijk wordt. Dit zal verder ook aan bod komen in het derde en vierde hoofdstuk. In dit eerste hoofdstuk zal ingegaan worden op de kunstgeschiedenis als discipline en de methoden ervan. Kunstenaar en kunstwerk zijn niet contextloos, maar zijn ingebed in een concrete samenleving en periode. In onderstaande tekst zal ook de band tussen kunst en maatschappij aan de hand van een aantal kunsthistorische methoden en kernbegrippen aangetoond worden.

Dit korte eerste hoofdstuk is gebaseerd op het boek *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* (1993) van Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans.¹ Dit boek heeft niet kunst en maatschappij als hoofdthema, maar in de beschrijving van de specifieke methoden van de kunstgeschiedenis komt de band tussen kunst en maatschappij duidelijk naar voor. Wat kunstgeschiedenis is of zou moeten zijn kan niet alleen in de kunstgeschiedenis zelf worden gevonden, maar moet vergeleken worden met andere disciplines.² Deze andere benaderingswijze is meer dan relevant voor de interpretatie van recente kunst.³

1.1 The New Art History

De huidige kunstgeschiedenis heeft volgens Halbertsma en Zijlmans een verhoogde aandacht voor de context van het kunstobject. Voor 1900 werd kunstgeschiedenis in grote mate bepaald door de stijlkritiek, maar daarna ontstond ook de iconologie. Zo is er met betrekking tot oude kunst bijvoorbeeld de toenadering tussen iconologie en historische antropologie.⁴ Historisch-antropologen zoals Burke en Roodenburg maken bijvoorbeeld duidelijk dat houdingen en gebaren een symbolische zeggingskracht hebben binnen de non-verbale communicatie van sociale gedragsconventies. Hier is dus de invloed van het openbare leven en de maatschappelijke context duidelijk.⁵

¹ Prof. Dr. M.E. HALBERSMA (1947) studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Utrecht en werkte, na een loopbaan in het kunstonderwijs, vanaf 1989 als universitair docente bij de vakgroep Kunst- en Cultuurwetenschappen van de Erasmus Universiteit Rotterdam. Vandaag is zij als professor verbonden aan de vakgroep kunst- en cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Zij publiceerde onder andere over de geschiedenis en de methoden van de kunstgeschiedenis, vrouwenstudies en museumbeleid.

Prof. Dr. K. ZIJLMANS (1955) studeerde kunstgeschiedenis in Leiden. Zij werkte als docent kunstgeschiedenis en is sinds 1989 verbonden aan het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit Leiden. Zij promoveerde in 1989 op een theoretisch proefschrift over kunstgeschiedenis en systeemtheorie: *Kunst / Geschiedenis / Kunstgeschiedenis. Theorie en praktijk van een kunsthistorische methode op systeemtheoretische basis*, Leiden 1990. In 2000 werd zij benoemd tot hoogleraar in de 'Geschiedenis en theorie van de beeldende kunst van de nieuwste tijd' aan de Universiteit Leiden.

² HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K. (1994), p. 13.

³ IDEM, p. 14.

⁴ IDEM, p. 10.

⁵ FALKENBURG R. (1994), p. 171.

Sinds de jaren zestig werd de westerse wereld volgens Frans Jozef Witteveen⁶ geleidelijk overspoeld door migranten uit niet-westerse landen. Tijdens de tentoonstelling *'Magiciens de la terre'*, die in 1989 in Parijs werd gehouden betekende een ommekeer in de appreciatie van moderne niet-westerse en transculturele kunst. Westerse en niet-westerse kunst werden hier namelijk zusterlijk naast elkaar getoond. De tentoonstelling werd echter fel bekritiseerd door het decontextualiserend effect van deze manier van presenteren, waaruit een laatste restant kolonialistische ideologie zou blijken. Maar het betekende echter wel een ommekeer in de appreciatie van moderne niet-westerse en transculturele kunst. Door deze stijgende belangstelling werden symposia en bijeenkomsten georganiseerd, met de bedoeling vat te krijgen op dit nieuwe verschijnsel in de kunstwereld. Het besef dat het westerse kunstbegrip, met zijn overaccentuering van esthetica, individualiteit en traditie, op de nieuwe wereldkunst nauwelijks van toepassing was en dus hoognodig herzien moest worden, stond hier centraal. Kunst werd lang gezien als een westerse aangelegenheid en artistieke uitingen van andere culturen werden getoond in volkenkundige musea. Kunstkritiek en kunstgeschiedenis misten ook het instrumentarium om deze 'andere' kunst naar waarde te kunnen schatten. De nood aan nieuwe methodes drong zich op.⁷

Reeds in de jaren 70 van de vorige eeuw werd het kunsthistorische instrumentarium volgens Halbertsma en Zijlmans aangevuld met marxistische, kunstsociologische, structuralistische, feministische en semiotische benaderingen die dikwijls worden samengevoegd onder de naam *'The New Art History'*.⁸ Zo wordt bijvoorbeeld bij kunstsociologische benaderingen het geheel van sociale relaties van 'de kunstwereld' onderzocht. Een andere kijk op kunst is de systeemtheorie, waarbij kunst wordt opgevat als een sociaal functiesysteem van de maatschappij.⁹ Dit wordt in het tweede hoofdstuk verder uitgewerkt.

De Duitse kunsthistoricus Hans Belting stelde in 1983 in *Das Ende der Kunstgeschichte?* dat het idee van een universele en allesomvattende teleologische kunstgeschiedenis voorbijgestreefd is. De kunstgeschiedenis komt los te staan van het idee van stijlgeschiedenis waar kunst werd afgesneden van zijn maatschappelijke context. De kunstgeschiedenis werd lang gezien als een historische ontwikkelingslijn. Het zou ook steeds verdergaan en evolueren naar meer vooruitgang. Het idee van een lineaire en teleologische kunstgeschiedenis, *"le musée imaginaire"*, waarin contextloze kunstwerken worden geplaatst, wordt aan de kaak gesteld. Belting stelt dat kunst primair gaat om "beelden" die zijn gemaakt door de mens. Hij benadrukt bijvoorbeeld de relatie tussen kunst en realiteit en gaat in tegen de isolatie van het kunstobject. Hans Belting publiceerde in 2001 *Bild-Anthropologie: Entwurfe für eine Bildwissenschaft*. Wegens tijdsgebrek en een zekere 'taalbarrière' met betrekking tot de Duitse taal zal ik hier niet verder op ingaan. Ik wil het wel aangeven omdat *Bildwissenschaft* naar mijn mening een interessante piste is voor verder kunsthistorisch onderzoek.¹⁰

⁶ Drs. F.J.J.F.M. WITTEVEEN (1945) studeerde na een opleiding aan de Academie voor Beeldende Vorming te Tilburg kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Leiden. Hij werkte als docent en publicist.

⁷ WITTEVEEN F. J. (1994), p. 205-206; Zie FERGUSON, R. (ed.), *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. New York / Cambridge, Mass., 1990.

⁸ HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K. (1994), p. 7-8.

⁹ IDEM, p. 12.

¹⁰ BELTING H. (1987) (Engelse vertaling), p. ix-9. Hans Belting en de *Bildwissenschaft* werden mij tijdens een interview aangeraden door Marc Schepers.

1.2 Het kunstwerk, de context en zijn tijd

Volgens Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans is de kunstgeschiedenis geen monoliet; er is niet één manier om naar kunst te kijken. De veranderingen binnen het kunsthistorische paradigma zijn te wijten aan het hanteren van nieuwe theorieën en methoden. Volgens de auteurs is de vraag naar het historisch karakter van kunst dat wordt uitgedrukt in kunstwerken cruciaal voor de kunsthistorische theorie. Deze theorievorming mag echter niet verward worden met kunsttheorie, kunstkritiek en esthetica.¹¹ In het kunsthistorische vertoog zijn er volgens Halbertsma en Zijlmans 3 ongelijksoortige kernfactoren: het kunstwerk, de context en de tijd.¹²

1.2.1 Het kunstwerk

Het kunstwerk is volgens de auteurs een artefact; een voorwerp dat door de mens wordt vervaardigd.¹³ Een kunstwerk onderscheidt zich van andere artefacten door een specifiek kunstbegrip. Het onderzoeksobject van de kunsthistoricus is dan ook gerelateerd aan een cultuur die een onderscheid maakt tussen artefacten en kunstwerken.¹⁴ Elke cultuur die een kunstbegrip kent, bracht ook een daaraan verbonden kunstgeschiedenis voort. De manier waarop wij kunstgeschiedenis bedrijven is geënt op ons huidig kunstbegrip dat we gaan projecteren op de kunst van het verleden en artefacten van andere culturen die ons kunstbegrip helemaal niet kennen.

Iedere cultuur kent een classificatiesysteem van objecten die slechts hun betekenis vinden in het verschil met andere objecten. Kunst is dus een classificatie, een waardetoekenning. In het verleden moest een object om te worden toegelaten tot de klasse 'kunst' voldoen aan een aantal criteria, waaronder artisticeit, naast eisen op het gebied van godsdienst, moraal en politiek. In de loop van de achttiende eeuw veranderden deze criteria en ging de eis van artisticeit primeren. Deze eis werd voordien sterk verbonden met ambachtelijk kunnen, maar werd in de negentiende eeuw opnieuw geformuleerd in termen van originaliteit en experiment.¹⁵ De functies naast deze artisticeit werden ondergeschikt gemaakt en zelfs als onverenigbaar met 'ware kunst' beschouwd.¹⁶ Indien men dit kunstbegrip toepast op kunst en engagement dient kunst dus niet geïnstrumentaliseerd worden. Dit kunstbegrip kan dan ook botsen bij projecten waar vooral sociale doelen primeren.

Het moderne kunstbegrip hanteert volgens Halbertsma en Zijlmans dus artisticeit als belangrijkste criterium en dit bracht in de negentiende eeuw twee grote *shifts* met zich mee. Ten eerste kon aan de hand van dit kunstbegrip binnen de beeldende kunst een hiërarchie worden aangebracht tussen de disciplines: eerst de schilderen, dan de beeldhouwwerken, vervolgens de architectuur en als laatste de kunstnijverheid. Deze laatste zou volgens deze logica dan nog verder

Hans Belting was professor kunstgeschiedenis aan de universiteiten van Heidelberg en München. In 1992 werd hij mede-oprichter van de School voor nieuwe media, de *Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*.

¹¹ ZIJLMANS K. en HALBERTSMA M. (1993), p. 22.

¹² IDEM, p. 26.

¹³ IBIDEM.

¹⁴ IDEM, p. 27.

¹⁵ IDEM, p. 28.

¹⁶ IDEM, p. 29.

van de 'ware kunst' verwijderd zijn. De tweede shift betrof het onderscheid tussen meesterwerken en overige kunstwerken. Men hanteerde hierbij de criteria van artistieke kwaliteit en originaliteit.

De taak van de kunsthistoricus bestond erin om de fases van deze ontwikkeling van elkaar te onderscheiden en de momenten aan te wijzen waarop de ene fase overgaat in een volgende (impliciet een betere fase).¹⁷ Dit moderne kunstbegrip met zijn nadruk op de artistieke eigenschappen van het kunstwerk heeft twee grote gevolgen gehad.

Een eerste gevolg is de projectie van dit kunstbegrip op het verleden. De kunstgeschiedenis werd geordend langs lijnen van artistieke kwaliteit en vernieuwing. Dit was een snel en eenvoudig ordeningsprincipe dat eventuele problemen voor de moderne beschouwer op het vlak van godsdienst, politiek en moraal van dat verleden omzeilde. Verder konden de kunstwerken ook bij gebrek aan kennis van een periode worden geordend. Deze artistieke hoogtepunten werden verbonden met een positief beeld van de samenleving waarin deze hoogtepunten konden plaatsvinden. Niet de context van de kunstwerken is volgens dit perspectief de voorwaarde voor de artistieke bloei, maar de artistieke bloei is net het bewijs van een bloeiende samenleving.¹⁸

Een tweede gevolg is de invloed die de kunstgeschiedenis en kunsttheorie van de negentiende en twintigste eeuw op elkaar uitoefenden. Door de methodologie die verbonden was met het moderne kunstbegrip en de kunstgeschiedenis als een soort van lineaire geschiedenisopvatting groeide het idee versterkt dat beeldende kunst ontstond in een reeks van onderling verbonden avant-gardes. Zij zagen de kunstgeschiedenis als één grote familie, waarin alle leden aan elkaar verwant zijn en iedere generatie moet breken met de vorige.¹⁹ Dit resulteerde dus in een soort van lineair 'actie-reactie' model waar de ene stijl of kunstenaar zou reageren tegen de andere. Het is duidelijk dat een dergelijk model de werkelijkheid in sterke mate vereenvoudigt.

1.2.2 De context

Een kunstwerk kan alleen maar in een context bestudeerd worden aangezien het alleen maar bestaat in een context. Het werk komt uiteraard niet uit zichzelf naar ons en wordt gepresenteerd in musea, galleries, verzamelingen, archieven, boeken,... Deze contexten verschaffen het werk betekenis. Als een specifiek werk bijvoorbeeld in een vooraanstaand museum of galerie verschijnt, zal dat onze interpretatie beïnvloeden.²⁰

Het werk is gemaakt in een context die historisch in tijd en plaats is bepaald. De maker van het kunstwerk heeft zijn eigen geschiedenis en werkt in de eigen historische context. Dit is naar mijn mening belangrijk aangezien kunst en maatschappij of kunst en engagement niet per se als 2 oppositionele begrippen dienen gezien te worden. Het kunstwerk werd gecreëerd met oog op een specifieke werking, een specifieke functie voor een specifiek publiek. Een werk komt echter op een bepaald moment los te staan van zijn historische context doordat het in de loop der tijd andere functies en betekenissen krijgt. De diepste drijfveer van kunsthistorisch onderzoek is volgens Zijlmans en Halbertsma dan ook het kunstwerk weer in zijn originele context te brengen.

¹⁷ IDEM, p. 28.

¹⁸ IDEM, p. 29.

¹⁹ IDEM, p. 30.

²⁰ IDEM, p. 32.

Algemeen geformuleerd zijn er 2 soorten begripsmatige contexten. De eerste zou de 'autonome' en de andere 'de gebonden' kunnen worden genoemd. In het eerste geval wordt de context waarin de kunstenaar werkte gezien als een noodzakelijk kwaad. De kunstenaar moet door alle beperkingen van materiaal, techniek en opdrachtsituaties heen zijn doel verwezenlijken. Dit doel ligt buiten de eigen tijd.²¹ In de tweede visie is het kunstwerk de uitkomst van allerlei sociale, economische en politieke factoren. Het kunstwerk is hier dan een soort van vehikel van allerlei ideologische opvattingen.

In beide visies blijft de kunstwerk-context-relatie onduidelijk. In het eerste geval is de invloed niet zo belangrijk omdat het kunstwerk slechts immanente ontwikkelingen van de kunst reflecteert. De context oefent op het kunstwerk dus slechts een marginale invloed uit en deze invloed behoort niet tot de essentie van dat kunstwerk. In de tweede visie heeft het kunstwerk geen autonomie meer en is het alleen nog maar de uitdrukking van iets anders.

Hans Belting stelde hierbij dat het individuele kunstwerk in een externe context staat, waarop het met zijn eigen interne structuur reageert.²² De kunstenaar is dus niet alleen in zijn atelier: hij staat midden in de wereld. In deze wereld is hij echter geen slaaf die gewillig uitvoert wat anderen hem opdragen. In de samenleving is er een permanente discussie aan de gang over verschillende onderwerpen, waaronder kunst. Dit 'discursieve materiaal' is ook in het atelier aanwezig. De wereld komt als het ware binnen in de hermetische geslotenheid van het atelier. Kunstenaars maken niet enkel kunst, maar moeten uiteraard leven en nadenken over het leven zoals alle mensen. Dit materiaal wordt door de kunstenaar op verschillende manieren opgepakt, bewerkt en getransformeerd. Na dit bewerkingsproces geeft de kunstenaar zijn product weer terug aan de samenleving, waar het kunstwerk dan als een specifieke bijdrage aan het discours wordt toegevoegd.²³ Het kan dan een andere rol gaan spelen dan de door de kunstenaar beoogde rol. Het werk krijgt nieuwe betekenissen en nieuwe functies, toegeschreven door andere deelnemers aan de discussie.²⁴

De effecten van kunst lijken volgens Halbertsma en Zijlmans klein in vergelijking met de uitkomst van sociale, politieke of economische debatten. Maar indien men van mening is dat de echte veranderingen zich alleen maar in de politieke, sociale en economische sfeer afspelen, dan zal men alleen daar zoeken. De kunstenaar verwerkt informatie uit de omringende wereld door middel van een kunstwerk. Dit laatste is een vertoogje op zichzelf en nooit het hele discours. Het kunstwerk kan nooit een 'spiegel van een tijdperk' zijn of in de termen van Panofsky het document van de *Weltanschauung* van dat moment. Zo wordt de kunstenaar weer gereduceerd tot een onbewuste verbeelders van 'de tijd' of 'de cultuur', waardoor de eigen inbreng van de kunstenaar verloren gaat.

Ieder kunstwerk wordt volgens de auteurs gemaakt door mensen op een bepaald moment en plaats, met specifieke materialen en een bepaalde intentie. De spanning tussen kunstwerk en context is een spanning tussen de mogelijkheden en de wenselijkheden van dat moment. Het

²¹ IDEM, p. 33.

²² BELTING H. (1986), p. 192; geciteerd in: ZIJLMANS K. en HALBERTSMA M. (1993), p. 34.

²³ ZIJLMANS K. en HALBERTSMA M. (1993), p. 34.

²⁴ IDEM, p. 35.

kunstwerk speelt in de huidige context weer een andere rol en de onderzoeker moet het spanningsveld tussen oorspronkelijke en latere contexten analyseren.²⁵

1.2.3 De Tijd

In de term kunstgeschiedenis kan de term 'geschiedenis' volgens Zijlmans en Halbertsma meerdere invullingen hebben. Bij kunstgeschiedenis als geschiedenis gaat men uit van een geschiedenis van de 'grote' mannen (en een enkele vrouw). Deze geschiedenisopvatting is in wezen statisch omdat hierin elke grote meester op zichzelf staat. Kunstgeschiedenis als stijlgeschiedenis heeft echter een dynamisch karakter. De kunstwerken worden in groepen (meester, scholen, plaatsen) bijeen geplaatst. Deze collectie is in de eerste plaats een selectie. De reductie van de artistieke fenomenen wordt gepresenteerd als een 'stijl'. Stijlen vinden hun betekenis in relatie tot elkaar binnen een tijdsdimensie en worden in een eindeloze onderlinge vergelijking op een tijdsbalk geplaatst. Kunstwerken zijn hier een soort van wijzers van de tijd. Stijlgeschiedenis is één van de meest gangbare opvattingen binnen de kunstgeschiedenis.

Onze geschiedenisopvatting is volgens Zijlmans en Halbertsma beïnvloed door het historisme, de negentiende-eeuwse geschiedenistheorie. In deze opvatting gaat men ervan uit dat het verleden voorbij is en niet vergelijkbaar is met het heden. Tegelijk is het verleden hier toch de voorwaarde voor het heden waardoor er altijd een causaal verband is tussen de verledens onderling en onze tijd. De kunsthistorische activiteit die het dichtst bij het historisme staat is volgens de auteurs het klassieke overzicht waar de geschiedenis wordt opgedeeld in tijdsblokken die overeenkomen met de stijlen.²⁶

Een andere vorm van kunstgeschiedenis is de cultuurgeschiedenis. Hier valt volgens de auteurs de kunstgeschiedenis ongeveer samen met de geschiedenis van de hele cultuur en is het kunstwerk de spiegel daarvan. De hele cultuur wordt gezien als een essentiële invloed van het kunstwerk. Hiermee verwant is de vroeg-twintigste-eeuwse *'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte'*, die uitging van de overeenkomst tussen formele en inhoudelijke eigenschappen van het kunstwerk en de psychische houdingen van de mens tegenover de werkelijkheid. Kunstgeschiedenis als mentaliteitsgeschiedenis tenslotte is een wat recentere stroming, die in tegenstelling tot de *'Geistesgeschichte'* niet zozeer uitgaat van een alomvattende tijdgeest, maar van eerder specifieke ontwikkelingen in het denken en de toepassing van intellectuele kennis.²⁷

De tijd zou volgens Halbertsma en Zijlmans ook anders kunnen worden opgevat, namelijk als een organisatie waarin verschillende tijdsdimensies naast elkaar bestaan. Op die manier kan een kunstgeschiedenis worden geschreven waarin geen sprake is van een 'nog' en een 'al' die elkaar wederzijds uitsluiten, maar van een punt in de tijd, waar tradities en breuken naast elkaar voorkomen. Vooral de geschiedenis van de moderne kunst wordt vaak beschreven als een permanente breuk met de tradities. Wie 'al' kubistisch schildert, maakt het impressionisme dat 'nog' bestaat overbodig en daarmee onbelangrijk.

Meestal wordt volgens de auteurs in de beschrijving van een nieuwe kunstrichting de artistieke en culturele context als een soort inleiding behandeld, een basis waartegen het nieuwe dan beter

²⁵ IDEM, p. 36.

²⁶ ZIJLMANS K. en HALBERTSMA M. (1993), p. 38.

²⁷ IDEM, p. 39.

kan uitkomen. Dit soort beschrijvingen neigt naar een depreciatie van het bestaande die door de nieuwe richting moet worden overwonnen. Hiermee wordt tevens ontkend dat het nieuwe aspecten van het oude in zich kan dragen. En andersom wordt voor de bestaande traditie niet uitgegaan van een mogelijke aanpassing aan en/of verwerking van de nieuwe stromingen.²⁸

1.3 Conclusie

In bovenstaande tekst werd aangetoond dat de kunstgeschiedenis een veel grotere aandacht heeft voor de context en dat het kunsthistorische instrumentarium werd aangevuld met nieuwe benaderingen (*The New Art History*). Dit laatste wordt de “New Art History” genoemd. Het idee van een lineaire en teleologische kunstgeschiedenis, “*le musée imaginaire*”, waarin contextloze kunstwerken worden geplaatst, wordt aan de kaak gesteld. Halbertsma en Zijlmans benadrukken dat een kunstwerk historisch in context en tijd is bepaald. De auteurs verwijzen dan naar Hans Belting die stelt dat het individuele kunstwerk in een externe context staat, waarop het met zijn eigen interne structuur reageert. Zelfs indien een kunstenaar zich ‘opsluit’ in zijn atelier staat hij midden in de wereld. In die wereld is hij echter geen slaaf die gewillig uitvoert wat de anderen hem opdragen. Maar de samenleving levert wel ‘discursief materiaal’ – er is in de samenleving een permanente discussie – en dit materiaal is ook in het atelier aanwezig. Kunstenaars maken niet enkel kunst, maar moeten uiteraard leven en nadenken over het leven zoals alle mensen.²⁹ Het negentiende-eeuwse kunstbegrip en de lineaire kunstgeschiedenisopvatting zijn aan vervanging toe. Kunsthistorisch gezien is de koppeling van kunst en maatschappij, van het artistieke en het sociale dus perfect mogelijk.

²⁸ IDEM, p. 41.

²⁹ ZIJLMANS K. en HALBERTSMA M. (1993), p. 34.

Hoofdstuk 2 Kunst en maatschappij volgens Niklas Luhmann

2.1 Inleiding

In het tweede hoofdstuk wordt de systeemtheoretische benadering van Niklas Luhmann (1927-1998), emeritus-hoogleraar in de sociologie aan de universiteit van Bielefeld en schrijver van een enorm oeuvre, uitgewerkt. Deze Duitse socioloog ontwikkelde een functionalistische theorie van sociale systemen en een daarmee verbonden communicatiebegrip. Luhmann ziet systemen als uiterst flexibele, steeds in beweging zijnde entiteiten.³⁰ Zijn brede omschrijving van de notie communicatie liet toe om ook betalingen of kunstwerken tot studieobjecten van de sociologie te promoveren. Luhmann streefde naar een sociologische theorie die *al* het sociale behandelt. Hij poogde sociale systemen met één coherent begrippenkader te beschrijven.³¹

Volgens Luhmann leven we in een heel complexe maatschappij waar enorm veel verschillende dingen tezelfdertijd naast elkaar gebeuren, waardoor de mens onmogelijk greep kan krijgen op het geheel. De mens moet selecteren uit de overvloed aan mogelijkheden om dingen te doen en te ondergaan. Door deze selectie wordt iets als zinvol geconstitueerd. Men selecteert bepaalde mogelijkheden en andere worden uitgesloten, zonder dat ze verloren gaan. Ze blijven als een horizon van andere selectiemogelijkheden bestaan. De selecties zijn contingent: het had net zo goed een andere keuze kunnen zijn. Deze selecties uiteten zich door middel van communicaties; de basiselementen van sociale systemen. Sociale systemen bestaan uit en worden gevormd door communicaties en hebben geen vaste structuren. Volgens Luhmann bestaat onze maatschappij sinds het eind van de achttiende eeuw uit gedifferentieerde sociale systemen zoals het recht, de economie, de religie, de wetenschap en de kunst. Kunst staat dus niet buiten de maatschappij, maar maakt er expliciet deel van uit. Ze heeft een specifieke functie – een specifieke uitvoering – van onze maatschappij.³²

De communicaties van sociale systemen knopen steeds aan bij andere systemen en worden geobserveerd in handelingstermen waardoor ze ook aan psychische systemen (aan mensen) kunnen worden toegeschreven. In *Soziale Systeme* (1984) werd de notie van autopoiesis of zelfproductie uitgediept. Wat deze notie inhield voor de diagnose van de hedendaagse maatschappij werd verduidelijkt in talrijke opstellen en deelstudies over de grote maatschappelijke subsystemen (recht, economie, kunst, wetenschap,...). In die context werd *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) geschreven, waarin het kunstsysteem bestudeerd werd. In 1997 werd het tweedelige *Die Gesellschaft der Gesellschaft* uitgegeven, waar alles nog eens werd samengevat.³³

2.2 Motivering

De keuze voor de systeemtheoretische benadering van Luhmann is niet evident en vraagt enige uitleg. De basisdoelstelling van deze Masterproef is namelijk het bestuderen van sociaal engagement en het sociaal-artiestieke *vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt*. De systeemtheorie daarentegen is een domein in de sociale wetenschappen. Daarnaast vormen ook de hoge

³⁰ ZIJLMANS K. (1993), pp. 311-312.

³¹ LAERMANS (1998b), pp. 389-392.

³² ZIJLMANS K. (1993), p. 319.

³³ LAERMANS (1998b), pp. 389-390.

abstractiegraad en het complexe begrippenkader een struikelblok. Toch zijn er volgens mij voldoende argumenten *pro* aan te stippen. Dit zal in onderstaande motivering belicht worden.

Mijn keuze voor Luhmann werd gestimuleerd door een interview met Paul Cruysberghs. Hij stelde dat er een veelheid van mogelijke perspectieven is om kunst en maatschappij, het sociale en het artistieke te benaderen, maar benadrukte het belang van een kader dat voldoende structuur kan bieden. Hij stelde dat je vaak theoretici nodig hebt die duidelijke grenzen trekken. Luhmann hield de grenzen scherp. Eerst moeten grenzen getrokken worden alvorens ze overschreden kunnen worden. Na het definiëren van de velden, kan beschreven worden hoe deze botsen en wrijven.³⁴

Een systeemtheoretische benadering van het kunststelsel à la Luhmann heeft een kunsttheoretische relevantie. Hierbij onderschrijf ik Rudi Laermans³⁵ die stelt dat de systeemtheorie een waardige wetenschappelijke kunsttheorie is. Het is een ingewikkeld geheel van distincties dat het domein van het esthetische van buitenaf bestudeert. *Die Kunst der Gesellschaft* is volgens Laermans één van de zeldzame sociaalwetenschappelijke studies die kunstwerken – en niet de communicaties over kunst (Bourdieu) of de participatie aan het kunststelsel (het empirisch onderzoek) tot het primaire object van de kunstsociologie promoveert. Het boek roept verder de moderne kunst uit tot paradigma van de moderne maatschappij. *Die Kunst der Gesellschaft* gaat volgens Laermans in tegen: “*die (pseudo-)sociologische doxa of common sense die het schijnbaar eeuwige geklaag over de elitaire onbegrijpelijkheid van de moderne kunst haar eigen onbegrip als een vorm van zelfbegrip weigert te begrijpen. De gedurige moralisering van dit onbegrip in naam van meestal niet nader beargumenteerde Waarden als de Mens, de Vrouw, de Multiculturaliteit of de Stad – het morele communiceren grossiert haast per definitie in Hoofdletters – kan maar moeilijk verhullen dat onbegrip gewoonweg een vorm van onbegrepen begrip is.*”³⁶

Kitty Zijlmans (zie hoofdstuk 1) stelt verder dat de systeemtheorie een interessante en zinvolle bijdrage kan leveren aan de kunsthistorische discussie. Dit gezichtspunt stelt het denken in stijleenheden, afgebakende perioden, coherente oeuvres en de gedachte dat kunstwerken vaste betekenissen zouden hebben ter discussie.³⁷ Luhmann betreft kunst expliciet in zijn theorie waardoor zijn werk ook in de kunstgeschiedenis werd ontsloten.³⁸ De Duitse socioloog gaat volgens Zijlmans uit van een antiontologische kennisleer van de wereld. De ontologie (letterlijk leer van het zijnde) houdt zich bezig met de aard, de eigenschappen en de onderlinge betrekkingen van al het zijnde en gaat ervan uit dat dit alles als zodanig (objectief) kenbaar is. Een antiontologische kennisleer gaat er echter van uit dat de objectieve wereld (*Objektwelt*) wel bestaat, maar dat deze niet objectief of ontologisch kenbaar is. De objecten ‘bestaan’ niet buiten de menselijke waarneming om. Althans niet op cognitief niveau. Objecten bestaan niet los van het menselijke kenvermogen en men kan slechts over de wereld communiceren. Elke beschrijving van

³⁴ Cruysberghs P. [interview door Sarah Goderis] (04-04-07), Zie bijlagen: interview Paul Cruysberghs, pp. 10-11.

Dit interview kwam tot stand tijdens mijn stage kunstwetenschappen bij vzw Wit.h. Paul Cruysberghs is gewoon hoogleraar wijsbegeerte aan de K.U. Leuven. Zijn onderzoekstopics zijn Duits Idealisme, Søren Kierkegaard en esthetica en filosofie van de kunst.

³⁵ Rudi Laermans is gewoon hoogleraar aan de Faculteit Sociale Wetenschappen en het Centrum voor Sociologisch Onderzoek van de K.U. Leuven. Laermans schreef verschillende artikels over Luhmann en in 1997 verscheen de bundel: *Sociale systemen bestaan*. Een kennismaking met het werk van Niklas Luhmann.

³⁶ LAERMANS R. (1998a), p. 23.

³⁷ ZIJLMANS K. (1993), p. 311.

³⁸ IDEM, p. 312.

de werkelijkheid is noodgedwongen een geconstrueerde. De werkelijkheid op zich biedt geen aanknopingspunten voor haar beschrijving. Willen wij haar kennen, dan is dit volledig afhankelijk van onze communicatie erover. Luhmann is volgens Zijlmans alleen daarom al belangrijk voor de kunstgeschiedenis aangezien kunstwerken nogal eens worden gezien als gesprekspartners die zelf het nodige te melden hebben en die de werkelijkheid op een bepaalde manier afbeelden. Het kunstwerk zou ons iets vertellen over de werkelijkheid en over de tijd van zijn ontstaan. Het zou een spiegel zijn van zijn tijd. Voor Luhmann zijn kunstwerken echter communicaties die hun actualiteit vinden binnen specifieke, eenmalige discussiesituaties. Een kunstwerk, in Luhmanns termen dus een artistieke communicatie, moet gezien worden als een “*Operation*” van het kunstsysteem (dat een communicatiesysteem is) en niet als een mededeling over de werkelijkheid. Belangrijk voor de kunstgeschiedenis is dus het uitgangspunt dat elk gebeuren eenmalig is in tijd en plaats, waardoor het binnen zijn specifieke spatio-temporele contextbinding bekeken moet worden.³⁹

Een systeemtheoretische benadering van het kunstsysteem kan naar mijn mening heel interessant zijn om meer te weten te komen over de verhouding tussen kunst en maatschappij en kunst en engagement. Dit omdat kunst hier gezien wordt als een deel van de samenleving. Volgens Laermans is het systeemtheoretisch gezien dan ook zinloos om kunst en samenleving tegenover elkaar te plaatsen en van de kunstenaar zoiets als maatschappelijk engagement te eisen.⁴⁰

In een interview stelde Bart De Baere⁴¹ verder dat het interessante aan Luhmann is dat hij aantoont dat je tegelijkertijd een op zichzelf betrokken vraagstelling kunt hebben, een autopoëtisch systeem, maar dat deze op zichzelf betrokken autoreferentialiteit enkel kan verdergaan door alloreferentialiteit. Indien er enkel autoreferentialiteit is zal deze verdorren, er is steeds een samengaan nodig tussen de kern (vb. kunst) en de buitenkant (vb. samenleving). Hierdoor is het alloreferentiële even belangrijk als het autoreferentiële.⁴² Er is dus een intrinsieke verbinding van kunst en maatschappij en vanuit elk artistiek voorstel kan de wereld gedacht worden. Kunstenaars maken die intrinsieke verbinding ook vaak extrinsiek door te verwijzen naar buiten.⁴³

De complexiteit en het abstracte begrippenkader van Luhmanns systeemtheorie kan een struikelblok zijn. Dit is verbonden met zijn streven naar een sociologische theorie die *al* het sociale behandelt. Deze complexiteit maakte Luhmanns werk er volgens Laermans niet bepaald populairder door, ook niet onder sociologen.⁴⁴ Verder stelt Zijlmans dat de langzame ontsluiting van de systeemtheorie in de kunstgeschiedenis wellicht te wijten is aan de moeilijkheidsgraad en het hoge abstractieniveau ervan.⁴⁵

³⁹ ZIJLMANS K. (1994), pp. 311-314.

⁴⁰ LAERMANS R. (1998a), p. 20-23.

⁴¹ Bart De Baere is directeur van het MuHKA, het Antwerps museum voor beeldende kunst en beeldcultuur. Eerder werkte hij in het SMAK te Gent en maakte ook tal van tentoonstellingen in het buitenland, waaronder Documenta IX te Kassel.

⁴² DE BAERE B. [interview door Sarah Goderis] (09.06.2008), Zie bijlage: Interview Bart De Baere.

⁴³ IBIDEM.

⁴⁴ LAERMANS R. (1998c), p. 123.

⁴⁵ ZIJLMANS K. (1994), p. 312-313.

De hoge abstractiegraad resulteert volgens Laermans in een verlies aan begrijpelijkheid, maar anderzijds levert deze theorie wél theoretische scherpte op.⁴⁶ Daarom lijkt het mij meer dan relevant om het sociaal-artistieke vanuit dergelijk perspectief te benaderen.

Als niet-socioloog was het voor mij allesbehalve evident om voor deze systeemtheoretische insteek te kiezen. Ik werd meermaals met het complexe begrippenapparaat en de hoge moeilijkheids- en abstractiegraad geconfronteerd. Daarom is het belangrijk om te benadrukken dat ik geen volledig begrip van Luhmann beoogd heb en slechts op enkele elementen van de moderne maatschappij en het kunststelsel zal ingaan. Ik beperkte mij tot *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) en vooral de Engelse vertaling ervan. Voor onderstaande tekst kon het artikel over de moderne kunst en de moderne maatschappij van Rudi Laermans dat werd gepubliceerd in *De Witte Raaf* enige steun bieden.⁴⁷

2.3 Kunst en maatschappij volgens Luhmann

2.3.1 Die Kunst der Gesellschaft

De uitgangspunten van *Die kunst der Gesellschaft* (1995) bestaan erin dat kunstwerken vormencombinaties zijn en dat de waargenomen vormen als communicaties worden geobserveerd.⁴⁸ Communicaties zijn de basiselementen en dus elementaire operaties van sociale systemen. Ook het kunststelsel is een sociaal systeem en bestaat dus uitsluitend uit communicaties. In tegenstelling tot de meeste dagdagelijkse en kunsthistorische communicaties, zijn de kunstobjecten hier dus *niét* de basis van het kunststelsel.⁴⁹

Die Kunst der Gesellschaft gaat over de moderne kunst van de moderne maatschappij. Volgens Laermans houdt Luhmann er dezelfde ‘modernistische’ uitgangspunten op na als Clement Greenberg, de paus van de Amerikaanse postfiguratieve schilderkunst. Luhmann leest de kunstgeschiedenis vanaf de renaissance van de vijftiende eeuw als een voortschrijdende autonomisering van het esthetische bedrijf.⁵⁰ Het kunststelsel begon zich langzaam los te maken van andere sociale systemen zoals de religie, de economie of de politiek. Het begon zijn eigen standaarden te ontwikkelen.⁵¹ De observatie van het interne vormenspel bij de creatie van een singulier kunstwerk werd ook steeds belangrijker. De Romantiek is hierbij, net als bij Greenberg, een beslissende fase.⁵² Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw werd volgens Luhmann het oude principe van *imitatio* onhoudbaar en werd er gezocht naar meer geschikte alternatieven. De kunst nam op dat moment niet enkel afstand van de wetenschap, maar ook van de moraal.⁵³ *Die kunst der Gesellschaft* onderschrijft daarom volgens Laermans impliciet de sinds Greenberg ingeburgerde, maar ook omstreden gedachte dat de verzelfstandiging van het kunststelsel gepaard gaat met een groeiende ‘formalisering’ van het kunstwerk. De systeemtheorie zal deze ontwikkelingen echter wel helemaal anders observeren.⁵⁴

⁴⁶ LAERMANS R. (1998c), p. 123.

⁴⁷ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁴⁸ IBIDEM.

⁴⁹ LAERMANS R. (1998c), p. 122.

⁵⁰ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁵¹ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), zie bijvoorbeeld p. 80 en p. 137.

⁵² LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23; zie LUHMANN N. (2000), pp. 158-167.

⁵³ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 272.

⁵⁴ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23; zie LUHMANN N. (2000), pp. 158-167.

Die Kunst der Gesellschaft begint volgens Laermans met de banale vaststelling dat kunstwerken waarnemingen vereisen. Esthetische objecten bestaan als kunstwerken slechts in en doorheen observaties. Deze laatste worden niet toegeschreven aan een menselijk subject. Een mens is systeemtheoretisch gezien een complex geheel van structurele koppelingen tussen meerdere zelfstandig opererende systemen. Zo maakt het neuronale systeem een eigen wereld aan op basis van op elkaar aansluitende zenuwimpulsen. Dit systeem opereert autonoom en gesloten en kent niet zoiets als een buitenwereld. Het psychische systeem of bewustzijn zal wat het neuronale systeem intern construeert als een opeenvolging van externe gebeurtenissen waarnemen. Het waarnemen is het toekennen van 'realiteit' aan zintuiglijke impressies en is dus een prestatie van het bewustzijn of het psychische systeem. Een mens is dus onder meer een structurele koppeling tussen neuronen en gedachten, tussen zenuwimpulsen en verschillende waarnemingen door het psychische systeem.

Waarnemen is systeemtheoretisch beschouwd een psychische prestatie, het gaat om een doen of een operatie die het bewustzijn kenmerkt (en niet het zenuwstelsel). Alleen het bewustzijn neemt waar en dat is voor andere psychische systemen ontoegankelijk. Als men voor een kunstwerk staat kan men zeggen wat men denkt, maar kan niet gecontroleerd worden of men daadwerkelijk communiceert wat het bewustzijn waarneemt of denkt. Zo kan de observator bijvoorbeeld wel zeggen dat hij een object een interessant kunstwerk vindt, maar eigenlijk het tegendeel denken.

Waarnemen, denken en communiceren zijn onderling verschillende operaties die resulteren in waarnemingen, gedachten en communicaties. Ze kunnen elkaar wederzijds irriteren. Het zijn tot elkaar onherleidbare systeemoperaties. Communicaties vallen onmogelijk te reduceren tot gedachten aangezien sociale of communicatiesystemen verschillen van 'bewustzijn' of psychische systemen.⁵⁵

Waarnemingen zijn observaties, maar voor Luhmann zijn ook communicaties observaties. Observeren is geen menselijk privilege of het exclusief voorrecht van het bewustzijn of het psychische systeem. Ook kunstwerken verwerken observaties. Als een gelukke of mislukte vormencombinatie is elk kunstwerk een serie van op elkaar aansluitende observaties, dus een observatiesysteem. Luhmann verwijst hier naar de vormenlogica van George Spencer Brown, auteur van *Laws of Forms* (1969).⁵⁶

Het uitgangspunt van Spencer Brown is volgens Laermans het imperatief "*Draw a distinction*". Observeren komt neer op het gebruiken van distincties. Een vorm is niet meer en niet minder dan een tweezijdig onderscheid (vb. tafel/niet-tafel). Eén pool wordt als indicatie of aanduiding gebruikt en in deze *marked state* of gemarkeerde zijde loopt steeds een verwijzing naar de *unmarked state* of ongebruikte pool mee. Die kan in een tweede observatie op zijn beurt worden gemarkeerd. De grens tussen beide zijden, die het onderscheid maakt tot wat het is, kan worden overschreden. Een dergelijke *crossing* vraagt wel een tweede aansluitende observatie of operatie en dus tijd.⁵⁷

⁵⁵ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁵⁶ Zie LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 30-31.

⁵⁷ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

De basale identiteit van iets is pas vast te stellen op grond van een onderscheid, via de impliciete referentie aan een verschil. Deze differentie blijft in de observatieoperatie zelf onobserveerbaar. Een observator⁵⁸ kan namelijk niet tegelijkertijd 'dit' (een tafel) en het onderscheid 'dit/dat' (tafel/niet tafel) observeren. Elke observatie is blind voor zichzelf. Het onderscheid dat de observatie mogelijk maakt, kan niet tegelijkertijd worden geobserveerd: iedere observatie heeft zichzelf als blinde vlek.⁵⁹

Wat het observerende systeem al helemaal niet ziet, is zoiets als de wereld. Observeren komt neer op het indicatief gebruiken van distincties, waardoor juist 'dit' en niet 'dat' wordt gezien. De wereld zélf onttrekt zich daarom per definitie aan observatie: de wereld is dat wat men niet ziet als men ziet. Wat wordt geobserveerd is de door het onderscheid gemarkeerde wereld, niet zoiets als de wereld. De geobserveerde wereld verschilt van de wereld als zodanig. De in de observatie gebruikte distinctie had ook anders kunnen uitvallen. Ze is contingent in de klassieke zin van het woord. Ze is noch onmogelijk noch noodzakelijk, maar mogelijk. Het geobserveerde is relatief tegenover het gebruikte onderscheid en distincties zijn op hun beurt contingente selecties. Een psychisch systeem staat voor een object en zal dit pas als kunst observeren als in de gedane waarnemingen een referentie meeloopt aan het onderscheid *kunst/niet-kunst, kunst/kitsch,...* Het psychisch systeem zou iets heel anders te zien krijgen als het bijvoorbeeld werkt met de voor het morele observeren richtinggevende differentie goed/slecht (ethisch), te achten/te minachten. Observeren staat in die zin synoniem voor een werkelijkheidsconstructie.

Vormen of observaties zijn paradoxaal gebouwd. Elke observatie is een onderscheid, maar toch wordt tegelijkertijd de indicatieve van de niet-gemarkeerde zijde onderscheiden. Zo realiseert de operatie 'observatie' de eenheid van de onderscheiding tussen distinctie en aanduiding.⁶⁰

2.3.2 Het kunstwerk als netwerk van zelfreferentiële observaties

Volgens Laermans is de lineaire transpositie van Spencer Browns vormenlogica naar het domein van de kunst van groot belang. Observeren staat voor Luhmann gelijk aan 'distingeren', met het indicatief opereren met distincties. Ook lijnen of kleuren maken letterlijk verschillen en zijn dus onderscheidingen. Esthetische vormen *kunnen* (het gaat hier om een selectieve en dus contingente observatiemodus) worden geobserveerd als observaties.⁶¹ Kunstwerken vormen vormenarrangementen of netwerken van op elkaar aansluitende onderscheidingen. Ze 'materialiseren' naar elkaar verwijzende distincties en verschijnen daarom in de waarneming als getemporaliseerde reeksen van op elkaar betrokken of zelfreferentiële observaties.⁶² Een lijn op een doek zorgt voor een tweedeling in de ruimte. Langs de ene kant wordt een tweede lijn geschilderd, wat een markering inhoudt van deze zijde. Deze tweede vorm vraagt om een derde lijn of kleurtoets, enzovoort. Het is belangrijk dat de tweede lijn of meer algemeen elke aansluitende markerende distinctie terugwerkt op de ongebruikte kant van het doek. Door een tweede lijn te trekken, wordt het geheel beroerd. Het bepalen van de ene zijde laat de andere zijde niet volledig open. Ze determineert de zijde niet, maar wat daar kan voorkomen moet 'passen' zodat geen indruk van een fout zou ontstaan. De aanduiding (als dit-en-niets-anders)

⁵⁸ Dit kan zowel een machine, een bewustzijn of een neuronaal systeem zijn.

⁵⁹ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁶⁰ LUHMANN N. (1995), p. 100; geciteerd in: LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁶¹ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁶² IBIDEM.

duidt niet alleen zichzelf aan, maar geeft ook een aanwijzing voor het kruisen van de grens die de vorm in twee zijden deelt.⁶³

Een nieuwe distinctie of vorm (waardoor het ongemarkeerde gemarkeerd wordt), moet hoe dan ook bij het al bestaande onderscheid passen. Deze nieuwe vorm vraagt om een verdere aansluitende vorm, die opnieuw moet “*fitten*” en die eveneens nieuwe aansluitmogelijkheden opent. Hieruit dient opnieuw een passende vorm te worden geselecteerd die vraagt om volgende vormarrangementen tot het kunstwerk af is. Tot het geheel van vormencombinaties lukt of mislukt.⁶⁴

2.3.3 Het moderne kunstsysteem

Vorm speelt dus met vorm, maar het spel in de moderne kunst blijft formeel. Tegelijkertijd is dat vormenspel volgens Laermans allesbehalve vrijblijvend. Het staat in het teken van één enkele richtinggevende distinctie: *passend/niet-passend*. Dit onderscheid reguleert de omgang met kunst, met esthetische vormen en kan daarom een distinctieve distinctie, de code van het moderne kunstsysteem heten. De tweedeling *mooi/lelijk* is volgens Laermans niet meer bepalend. De hedendaagse kunst kent veel ‘lelijke’ of ‘esthetisch onverantwoorde’ werken die van groot artistiek belang zijn. Daarom moet het observeren van het kunstsysteem abstracter gemaakt worden. Het moet geobserveerd worden aan de hand van de distinctie *passend/niet-passend*. Deze definitie ziet af van een meer inhoudelijke bepaling van het lukken van particuliere kunstwerken.⁶⁵

Op vergelijkbare wijze is de distinctie *waar/onwaar* voor de wetenschap richtinggevend, wordt het economische marktsysteem door de tweedeling *betalingen/niet betalingen* gedomineerd en vindt het onderwijs haar kenmerkende eenheid in het onderscheid *slagen/niet-slagen*. De druk van de code *passend/niet-passend* wordt sterker naar verloop van tijd. Hoe meer vormen of markeringen er zijn gegeven, hoe moeilijker en riskanter het selecteren van passende distincties wordt.⁶⁶ Luhmann stelt het volgende: “*Het kunstwerk moet zich aan de modaliteit van het contingente houden en zo de eigen overtuigingskracht bewijzen dat het zich tegen zelf voortgebrachte andere mogelijkheden doorzet.*”⁶⁷

Slechts als het kunstwerk af is kan blijken of de onderling gekoppelde vormen het contingente doen vergeten en toeval in een toevalsafhankelijke noodzaak verandert. Dan blijkt of het kunstwerk lukt of mislukt. De moderne kunst verschilt ingrijpend van haar voorgangers. Ze kent niet langer algemene regels of principes. De 19^{de}-eeuwse academische schilder- en beeldhouwkunst stapelden vorm op vorm, distinctie op distinctie, observatie op observatie. Dit gebeurde aan de hand van bindende programma’s of een geïnstitutionaliseerd geheel van esthetische normen. Minstens sinds het impressionisme verkeert de beeldende kunst in een toestand van regelloosheid, die vanaf het begin van de 20^{ste} eeuw aanleiding gaf tot een chronische zelfreflectie, een steeds herhalende reflectie over de vraag ‘*Wat is kunst?*’. Deze zelfreflectie gebeurde door middel van urinoirs, Brillodozen of levende lichamen.⁶⁸

⁶³ LUHMANN N. (1995), p. 189; geciteerd in: LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁶⁴ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁶⁵ LAERMANS R. (1998c), p. 129.

⁶⁶ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁶⁷ LUHMANN N. (1995), p. 316; geciteerd in: LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁶⁸ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

Bepaalde kunstcommunicaties thematiseren dus de identiteit van het kunstsysteem en het verschil tussen *kunst en niet-kunst*. De systeemtheorie spreekt hier dan van reflecties of 'reflectieve' communicatie. Het betrokken sociale systeem denkt bij wijze van spreken hardop over zichzelf na: het reflecteert over de eigen communicatieve identiteit via communicaties. Dergelijke communicatieve zelfobservaties hanteren het onderscheid *systeem/omgeving* binnen het systeem zelf en zijn daarom een voorbeeld van "re-entry". Een distinctie (hier: *systeem/omgeving*) wordt in een distinctie opnieuw ingevoerd. Het resultaat is een zelfbeschrijving. Voornamelijk in het kunstsysteem is deze heel specifiek. De chronische onzekerheid over zichzelf, over de eigen identiteit en functie zorgde voor een ondertussen geïstitutionaliseerde zelfreflectie *in de vorm van kunstwerken*. Minstens sinds Duchamps urinoir wordt het beantwoorden van de vraag naar het verschil tussen *kunst en niet-kunst* (kunstsysteem en zijn omgeving) ook binnen de directe artistieke communicatie gesteld.⁶⁹ Een zelfbeschrijving van het systeem kan dus ook een negatie ervan bevatten, bijvoorbeeld een negatie van: elke grens en interne bepaling, de plicht tot gebruik van traditionele modellen of van de toekomst van het systeem. Zelfnegatie is slechts mogelijk als een systeem autopoietisch opereert. Autonomie betekent dus ook de insluiting van zelfnegatie in het systeem. Kunst kan volgens Luhmann op 2 manieren omgaan met beperkingen: het kan beperkingen verwerpen als repressie en ze trachten te overkomen of men kan de beperkingen als noodzakelijke werkcondities accepteren en dergelijke condities als vervangbaar behandelen.

Luhmann vermeldt verder Adorno's esthetica die is gebaseerd op een fundamentele notie van negativiteit. Adorno biedt hiervan twee alternatieve versies aan. Enerzijds is er een puristische versie die elke externe invloed verwerpt en anderzijds is er een sociokritische versie die reflecteert over de contradictie dat kunst zichzelf positief in de samenleving realiseert terwijl het een negatieve (kritische) positie tegenover de samenleving assumeert. Volgens Luhmann echter verandert de relatie van *moderne kunst* (systeem) en een *extra-artistieke realiteit* (omgeving) in zijn recente ontwikkelingen op een manier die niet afhankelijk is van negatie.⁷⁰ De initiële experimenten waren beperkt. Zo incorporeerde men toeval in het kunstwerk, liet men ruwe materialen of leemtes toe die refereren aan een verder zetting van de interpretatie van het werk in de toekomst. Dergelijke suggesties werden ondersteund door het werk zelf, ze konden verbonden worden met formele modellen en daarom verschenen ze als vormen.

Wanneer een werk "kunst" in vraag wil stellen, als het probeert te verschijnen als een kunstwerk buiten het kunstsysteem of wanneer het de *re-entry* van niet-kunst in kunst wil realiseren, genereert het een eindeloze slingerbeweging tussen binnen en buiten. In het kunstsysteem ontstaat dus een nieuwe soort van zelfbeschrijving, namelijk de zelfnegatie in het systeem. De autopoiesis van het systeem heeft echter geen plaats voor een operatie die het systeem als geheel ontkent of opheft aangezien alle operaties geconcipieerd zijn in het perspectief van reproductie (de artistieke communicaties moeten verdergaan). Men kan het publiek provoceren door te zorgen dat het bijna niet als kunst kan worden opgemerkt, men kan gebruiksvoorwerpen tot kunst uitroepen (Duchamp, Warhol) of verschillende betekenissen toeschrijven aan kunstwerken die men niet kan waarnemen. Verder wordt in 'happenings' de observeerbare inhoud gereduceerd en gepresenteerd aan een groep toevallige passanten. Dit enkel om te tonen

⁶⁹ LAERMANS R. (1998c), pp. 130-131; zie ook LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 288.

⁷⁰ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 292.

dat het toch nog kunst is. Dit is sociaal gezien enkel mogelijk door de autonomie van het kunstsysteem.⁷¹

Dergelijke kunst veronderstelt de autonomie van de kunst en wil deze realiseren. Dit geldt zelfs als men kunst en leven wil verzoenen of kunst wil commercialiseren zodat het geen specifieke artistieke vorm claimt, wanneer de artistieke kwaliteit gereduceerd is tot dat het zichzelf *wil* verlaten en dat het zichzelf zo articuleert als kunst. Toch is de negatie van de kunst niet de enige bekommernis van kunst.

Er zijn volgens Luhmann belangrijke varianten van kunst die niet de grenzen van het kunstsysteem, maar de grenzen van de samenleving tarten. Dergelijke kunst representeert niet langer utopia's en doet niet meer aan een ideologisch gefundeerde sociale kritiek. Hoe minder men overtuigd is dat het nieuwe van een werk gelegen is in het overtreffen van de kwaliteit van voorgaande kunst, hoe meer het idee van nieuwheid als een provocatie van de samenleving zich aanbiedt. Omdat deze provocatie niet herhaald kan worden (de samenleving went eraan), moeten telkens nieuwe provocaties ontstaan. De distinctie tussen insluiting en uitsluiting laat ons zien dat kunstwerken (de eenheid van) verschil symboliseren, door het uitgeslotene esthetisch te herintegreren in het domein van inclusie.

Een goed voorbeeld is het gebruik van vuilnis voor de compositie van kunstwerken. De verschillende artistieke types – de schilder, de beeldhouwer, de dichter of de muzikant – gaan ook in elkaar overlopen.⁷² De kunstenaar celebreert inclusie als een opzettelijke zelfexclusie, hij staat niet in relatie tot één bepaald medium. Al deze strategieën zijn niet bedoeld om kunst op te heffen, maar om de samenleving te karakteriseren, als een systeem die zijn eigen opheffing/negatie bevat door inclusie en exclusie te reproduceren doorheen zijn eigen operaties. De vraag “*Is het kunst?*” wordt door het kunstwerk zelf gesteld en het verandert kunst in een extra concept om zijn presentatie te begrijpen.

Deze ontwikkeling loopt het risico de communicatie tussen kunst en toeschouwer af te snijden. Het publiek wordt een inventie, een fantasma van de kunstenaar (dit is een zin geleend van Art & Language). Het publiek wordt deel van het kunstwerk. Vroeger waren er externe condities die aangaven dat het om kunst ging zoals het kader bij een schilderij of het podium en gordijn bij theater. Deze externe condities werden benut om kunst af te bakenen om het aan te geven als kunst. Binnen dergelijk raamwerk kon dan de vraag naar kwaliteit ontstaan.

Maar de meeste moderne kunst experimenteert om de kunstinterne signalen te elimineren. Zo is kunst echter nog meer afhankelijk van kaders/structuren en externe signalen om aan te duiden dat een object dat niet meer herkenbaar is als kunst toch kunst is.⁷³ Maar indien een kunstwerk niet meer wil overtuigen als kunstwerk, maar wel als zodanig is gemarkeerd, gaan bepaalde toeschouwers weigeren om het te zien als kunst of gaan ze terug naar de vroegere conventionele esthetische criteria. De inclusie van negatie is duidelijk te onderkennen als strategie. Kunst is niet meer kritisch, het is ook niet meer verbonden met theorie of met gerechtvaardigde oordelen op reflectieniveau. Fenomenen doen er niet meer toe, de performatieve contradictie primeert, een “deconstructie” die zich op zichzelf terugplooit.

⁷¹ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 293.

⁷² IDEM, p. 294.

⁷³ IDEM, p. 295.

Er blijven echter wel operaties die zichzelf presenteren aan de observatie “*als kunstwerken*”. Deze claim blijft dan ook deel uitmaken van de zelfnegatie van kunst. Zelfs in het tijdperk van technologische reproductie blijven kunstwerken zichzelf onderscheiden van andere artefacten. Wel moeten zij zichzelf niet buiten kunst bewijzen. Zij kunnen daarom zo origineel of innovatief zijn of niet akkoord zijn. Het enige risico bestaat erin dat zij niet meer begrepen worden. Ze moeten geen verantwoordelijkheid nemen voor verdere gevolgen en daarom kunnen kunstwerken focussen op het irriteren van de toeschouwer. Zelfs de meest radicale geste, de meest vervreemdende installatie, moet de noodzaak van concreetie erkennen. Iets moet ‘gepresenteerd’ worden.

Kunstwerken zijn volgens Luhmann in zekere zin logische artefacten, aangezien zij een via logica onoplosbare paradox oplossen, namelijk de paradox van het inbrengen van een *belonging* tot het genre van de kunst en het kunstsysteem in een singulier kunstwerk. De kunstenaar doet wat hij doet en vertrouwt niet op de reflecterende meningen van de reflecterende elite van het systeem. Het “Einde van de kunst” kan niet vastgesteld en verklaard worden op basis van overtuigende argumenten. De zelfnegatie van kunst realiseert zich op het niveau van autopoietische operaties in de vorm van kunst, *zodat het kan verdergaan*. Het ‘Einde van de kunst’ impliceert niet noodzakelijk een stagnering; de kunst kan gewoon verdergaan.⁷⁴

Of iets kunst of geen kunst is, of een door de geïnstitutionaliseerde context gemarkeerd object geslaagd is, of avant-gardistische kunstwerken hun artistieke communicaties niet zelf saboteren, ... zijn kwesties die *op het operationele niveau* van het kunstsysteem worden opgeworpen. Deze vragen komen aan bod in kunstwerken waar de artistieke communicatie tegelijk ook een metacommunicatie is. Deze gang van zaken wordt vaak ‘conceptuele kunst’ genoemd. Zo vernietigt de moderne artistieke communicatie de traditionele gelijkstelling tussen kunst en schoonheid. Het zelfobserverende karakter van de moderne kunst is voor velen een steen des aanstoets.

Moderne kunst irriteert mede door de ironische lading (‘u komt mij bekijken in de hoop op een beetje schoonheid, maar juist deze verwachting wordt hier onderuit gehaald’). Een productieve omgang met deze irritatie biedt het werk van Arthur Danto, die in het spoor van Hegel over ‘de dood van de kunst’ spreekt. De directe aanleiding voor deze neo-Hegeliaanse oprisping is volgens Luhmann de kruising binnen het kunstsysteem van communicatie en gecommuniceerde zelfreflectie, van systeemoperatie en zelfobservatie.

Het einde van de kunst, de onmogelijkheid van kunst, de uiteindelijke uitverkoop van alle mogelijke vormen bevestigt een kunstvorm die claimt *zelfbeschrijving én kunstwerk* te zijn en dit verzekert de reproductie van kunst als een perfect autonoom systeem dat zijn eigen negatie met zich meedraagt.⁷⁵ Deconstructie staat dus niet synoniem voor destructie. Ook een autoreflexieve artistieke communicatie die zichzelf op het spel zet, reproduceert systeemtheoretisch gezien de operationele geslotenheid van het kunstsysteem. De communicatie loopt immers verder (en dus ook het kunstsysteem).⁷⁶ Zolang men nog geloof hechtte in smaak moest men verzekeren dat originaliteit herkend kon worden. Maar deze discussie evolueerde naar de legitimering van technische reproductie, waardoor er geen vaste originaliteitscriteria meer waren. Kunstwerken

⁷⁴ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 296.

⁷⁵ IDEM, p. 297.

⁷⁶ LAERMANS R. (1998c), p. 130-131.

kunnen zo de herhaling niet uitsluiten. Kunstwerken worden gecreëerd als “*potential multipliers*”.⁷⁷ De eerste stap is toegeven dat de kunstenaar zichzelf mag herhalen in steeds nieuwe variaties op zijn originele idee. Zo werd de code *origineel/kopie* verworpen, waardoor een nieuwe beschrijving nodig was om in te gaan tegen de hegemonie van de vernieuwing. “Postmodernisme” gaat in tegen deze wet, maar hierdoor plooit ze terug op een oudere wet die stelt dat kunstwerken moeten mediëren tussen *variëteit en overvloed/overtoligheid* zodat de oproep tot nieuwheid begrijpelijk wordt. In deze ontwikkelingen gaan kunstwerken zichzelf onderscheiden van andere objecten via hun zelfreferentialiteit.⁷⁸

De negentiende-eeuwse *L’Art pour l’art* werd ingehaald door *l’art sur l’art*. De reflectie werd geradicaliseerd. Kunst nadert een grens waar artistieke informatie ophoudt informatie te zijn en enkel “*Mitteilung*” (mededeling) wordt. Mededelingen zijn de communicaties die zelfreferentieel zijn; ze volgen elkaar op en verwijzen naar vroegere mededelingen. Informaties daarentegen zijn alloreferentieel; het gaat om de ‘inhoud’ of ‘de boodschap’, over datgene waarover de communicatie gaat. Informaties verwijzen dus naar externe standen van zaken. De distinctie *mededeling/informatie*, komt dus systeemtheoretisch gezien neer op de distinctie tussen *zelf- en alloreferentie*. Een opvallend kenmerk van de moderne kunst is dan ook het benadrukken van het verschil tussen mededeling en informaties (zelf- en alloreferentie) binnen artistiek communicaties.⁷⁹ Er kan “conceptuele kunst” ontstaan die enkel een element is binnen de autopoiëtische ketting van zelfreflecties en herbeschrijvingen van het systeem. De *informatie* wordt dan gereduceerd in het overtuigen van het publiek dat kunst niets meer dan *mededeling* wil zijn.⁸⁰

De meegedeelde communicatie moet iets anders thematiseren dan de communicatie in kwestie; anders wordt deze communicatie immers paradoxaal of tautologisch. De communicatie verwijst dus niet enkel naar zichzelf, wat betekent dat de communicatie alloreferentieel is. Communicaties zijn dus tegelijkertijd auto- en alloreferentieel. Maar moderne kunstwerken benadrukken het doel van mededelingen en vermijden expliciet duidelijke of coherente informaties.⁸¹

Dikwijls lijkt het er op dat het artistieke functioneren er alles op zet niets méér te zeggen dan het feit *dat* wordt gezegd. Dit is bijvoorbeeld het geval bij abstracte schilderkunst en monochromen van Mark Rothco of Barnett Newman. Deze werken brengen ondanks hun eventuele psychische effectiviteit én hun organisch-sensoriële impact, geen informaties met zich mee. Het voor alle communicatie constitutieve verschil tussen mededeling en informatie verandert dan in een kloof. Het kunstwerk lijkt nog uitsluitend in termen van pure zelfreferentialiteit te vatten. De toeschouwer kan enkel nog staren naar mededelingen-zonder-inhoud.⁸² Vanuit systeemtheoretisch oogpunt is het dan ook niet toevallig dat de abstracte schilderkunst het formalistisch georiënteerde kunstonderzoek heeft gestimuleerd.⁸³

⁷⁷ Luhmann baseert zich hier op “The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition” van Rosalind E. Krauss, uitgegeven in: *Zeitgeist in Babel* van o.a. Ingeborg Hoesterey (ed.), pp. 66-79.

⁷⁸ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 297.

⁷⁹ LAERMANS R. (1998c), pp. 130-131; zie ook LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 288.

⁸⁰ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 297-298.

⁸¹ LAERMANS R. (1998c), pp. 130-131; zie ook LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 288.

⁸² LAERMANS R. (1998c), pp. 130-131; zie ook LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 291.

⁸³ LAERMANS R. (1998c), p. 132.

De afwezigheid van dwingende vormen kan dan wel het spreken over zoiets als schoonheid onmogelijk maken, maar het betekent niet dat alles kan. Vanaf dat het kunstwerk begint en de eerste cesuur wordt gemaakt is niet alles meer mogelijk. De selectie van aansluitende vormen staat vanaf dan in het teken van de code *passend/niet passend*. Deze definitie ziet af van een meer inhoudelijke bepaling van het lukken van particuliere kunstwerken. Dit “esthetisch agnosticisme” wordt niet enkel gemotiveerd door de vaststelling dat er geen algemeen verbindende artistieke maatstaven meer zijn. Het kunstwerk is namelijk een serie van zelfreferentieel op elkaar aansluitende communicaties en of het de differentie *passend/niet-passend* realiseert is een singuliere kwestie. Laermans benadrukt hier opnieuw dat de systeemtheorie tot de zelfde stellingname komt als in de *Ästhetische Theorie* van Theodor W. Adorno. Ieder gelukt kunstwerk kan volgens Adorno enkel op een niet-identieke manier geïdentificeerd worden, als een uniek exemplaar in zijn soort.⁸⁴ Het kritisch oordeel kan daarom enkel steun vinden in werkimmanente regels. Het komt er systeemtheoretisch geformuleerd op neer dat ieder modern of hedendaags kunstwerk zichzelf doet lukken en dus *zelf* de voorwaarden constitueert voor haar lukken of mislukken. Het te voorschijn komende netwerk van naar elkaar verwijzende onderscheidingen of vormen creëert steeds een singuliere context die aangeeft volgens welke particuliere maatstaf het werk moet worden beoordeeld. Zelfreferentialiteit zorgt zo voor zelfprogrammering. Elk kunstwerk is haar eigen programma en als dat getoond kan worden is het geslaagd.⁸⁵ Laermans benadrukt het paradoxale van Luhmanns standpunt: de code *passend/niet-passend* reguleert het kunstsysteem, maar tegelijk individualiseert ieder kunstwerk deze richtinggevende distinctie tot een singulier programma (cf. Adorno).⁸⁶

Kunstwerken lukken of mislukken niet zomaar. Zonder waarnemingen of observaties door psychische systemen zijn er geen fascinerende kunstwerken, zonder waarnemingsoperaties zijn er geen observaties in termen van *passend of niet-passend*. Zonder waarnemingen of observaties is er dus geen kunstsysteem. Observaties schragen het kunstgebeuren. Het zijn niet de kunstwerken in de materiële betekenis van het woord die tot observeren uitnodigen omdat deze tot de omgeving van het kunstsysteem behoren. Niet de kunstobjecten als dusdanig, maar de observatieoperaties van de voor observatie aangemaakte artefacten waarborgen de autonomie van de moderne kunst. De observatie is de kleinste eenheid van het kunstgebeuren en ze is als operatie altijd eenmalig. Voor elke aanmaak en begrip van een kunstwerk zijn ontelbare observatieoperaties nodig.⁸⁷ Observatie volgt dus na observatie. Dit geldt zowel voor de productie als voor de receptie van het kunstwerk. Zowel de kunstenaar als de kunstbeschouwer zijn primair waarnemers of observatoren doordat ze observaties observeren.⁸⁸ De waargenomen vormencombinaties zijn meer of minder succesvol gearrangeerde distincties waardoor ze eveneens observaties heten. De constitutieve operaties van het kunstsysteem zijn daarom observaties van observaties, dus tweede ordeobservaties. Deze richten zich op de in eerste orde gebruikte onderscheidingen, ze observeren de voor elk observeren constitutieve blinde vlekken. Ze kennen zoals elk onderscheiden haar niet-geobserveerde distincties.

⁸⁴ LAERMANS R. (1998c), p. 129.

⁸⁵ LUHMANN N. (1995), p. 328; geciteerd in: LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23; zie ook LUHMANN N. (2000)(Engelse vertaling), pp. 202-210.

⁸⁶ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁸⁷ LUHMANN N. (1995), p. 368-369; geciteerd in: LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁸⁸ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

Voorbeelden van tweedeorde observatoren zijn bijvoorbeeld kunstenaars of kunstbeschouwers die kunstwerken observeren. Beiden onderscheiden vormen of differenties en coderen in overeenstemming met de distinctie passend/niet passend. De communicatie *over* kunstwerken, verschillend van de kunstcommunicatie in strikte zin, schrijft het niet-aanpassen, het mislukken, aan de kunstenaar toe. Hij of zij selecteerde verkeerd, wist uit het geheel van aansluitmogelijkheden niet de juiste distincties te weerhouden, geen *fitting forms* te kiezen. Dit kan in gedachten worden gemaakt of luidop gecommuniceerd. Het zijn contingente vormen van observatie, die altijd anders-mogelijk zijn.

Het standaardantwoord van de maker van een mislukt beeldend kunstwerk luidt dan dat de toeschouwer niet goed gekeken heeft. Dit kan het geval zijn. De in het kunstwerk ingebouwde – steeds tweezijdige – vormen zijn in hun eigzinnigheid enkel begrijpelijk als men inziet dat ze voor het observeren zijn geproduceerd. Een toeschouwer kan slechts aan kunst participeren wanneer hij zich als observator inlaat in de voor zijn observeren gecreëerde vormen. Het gemaakt zijn van een kunstwerk zonder extern doel (Laermans verwijst hier naar Kant) geeft het een eerste signaal dat dit wordt verlangd. Het tweedeorde observeren kan in haar oriëntatie op de distinctie *passend/niet-passend* meerdere geslaagde zelfprogrammeringen onderkennen. Het gelukte kunstwerk staat verschillende interpretaties van het eigen gelukt-zijn toe. Toch stelt Luhmann dat elke interpretatie zich impliciet of expliciet richt naar het voor het kunstsysteem maatgevende onderscheid *passend/niet-passend*. (dit wordt pas zichtbaar in de derde orde, op het niveau van de kunsttheorie). Het tweede orde-observeren zal zich hoe dan ook naar kunstwerkimmanente maatstaven oriënteren.⁸⁹

De moderne kunst stelt vaak hoge eisen aan het geïnteresseerde publiek. De kunstbeschouwer moet de passende observatievermogens hebben om passende vormen te kunnen waarnemen. Laermans verbindt dit met Pierre Bourdieu en zijn notie van cultureel kapitaal. Cultureel kapitaal is een kwestie van opvoeding (dus van sociale herkomst) en een kwestie onderwijs. Het symbolische entreekaartje voor de wereld van de moderne kunst maakt van de esthetische interesse een geschikt distinctiemiddel. Wie aan kunst belang hecht staat in verdenking van cultuursnobisme.

Tegelijk is de interesse voor kunst geen voorwaarde tot de eventuele deelname aan andere maatschappelijke domeinen: het volgen van het onderwijs, verrichten van aankopen of betalingen, stemmen bij verkiezingen, initiëren van een rechtszaak, Hiervoor is geen individuele belangstelling voor kunst vereist. De exclusie van het kunstsysteem staat inclusies in andere sociale systemen niet in de weg.⁹⁰ Laermans stelt daarom dat veel sociologen die stellen dat kunstgenot met achtergrondkenmerken als sociale herkomst en opleiding samenhangt dit feit negeren. Ze negeren de afwezigheid van een alomvattende regulering van in- en uitsluitingen in de moderne maatschappij. Ze negeren het voorkomen van aparte deeldomeinen of maatschappelijke subsystemen (recht, economie, onderwijs, ... én kunst). Deze laatste hebben elk hun eigen inclusie- en exclusieregelingen, ze hebben elk kenmerkende codes of richtinggevende distincties. Ze negeren vooral de mogelijkheid om de moderne maatschappij te observeren in termen van communicaties, om de maatschappij te aanzien als een sociaal systeem en sociale

⁸⁹ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23. .

⁹⁰ IBIDEM; zie ook LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 242.

systemen als communicatiesystemen.⁹¹ Luhmann stelt trouwens ook dat kunst door zijn autonomie weinig directe effecten heeft op andere sociale systemen. Dit is volgens Luhmann dan ook de reden waarom de samenleving zelden reageert op de differentiatie en de autonomie van de kunst.⁹²

Toegepast op het sociaal-artistieke betekent dit dat een deelname aan kunst daarom nog geen “hefboom” is tegen uitsluiting in andere sociale systemen of in de samenleving in zijn geheel.

2.3.4 Enkele basisinzichten van Luhmanns systeemtheorie: sociale systemen en hun operationele geslotenheid

Het kunstsysteem is een sociaal systeem en daarom is het belangrijk om in te gaan op enkele centrale grondslagen van Luhmanns systeemtheorie.

Luhmanns systeemtheorie is volgens Laermans primair een systeem-omgeving-theorie. Het basisinzicht bestaat erin dat systemen daadwerkelijkheid bezitten en enkel uit operaties bestaan. Deze operaties corresponderen met de herhaalde aanmaak van de basiselementen van systemen, zoals van mentale voorstellingen (in psychische systemen) en van communicaties (in sociale systemen).⁹³ De systeemtheorie wordt volgens Laermans gekenmerkt door een radicaal operativisme. Dit is bijvoorbeeld duidelijk bij het volgens Luhmann blinde opereren van psychische systemen, dat in schril contrast staat met de Oud-Europese traditie waar de subjectnotie een belangrijke rol speelt.⁹⁴ Systemen bezitten verder een ondraaglijke lichtheid aangezien operaties momentane gebeurtenissen zijn. Bij een sociaal systeem volgt communicatie op communicatie en zo onderscheidt een sociaal systeem zich van een omgeving. Daartoe behoren andere sociale systemen, maar ook organische en psychische systemen (bewustzijn).⁹⁵ De noties van operatie en systeem impliceren elkaar wederzijds in Luhmanns theorie. Voor een theorie van moderne sociale differentiatie betekent het dat universaliteitclaims in de moderne samenleving een functionele differentiatie veronderstellen en dus een specifieke systeemreferentie. Enkel subsystemen kunnen universaliteit claimen en enkel door te refereren naar hun eigen functies. Het maken van dergelijke claims vraagt een systeemintern geheugen, een systeeminterne geschiedenis en een onderscheid tussen zelf en heteroreferentie die verwijst naar het systeem.⁹⁶

De geschiedenis van moderne zelfbeschrijvingen van het kunstsysteem van de romantiek via de avant-garde tot aan postmodernisme kan volgens Luhmann onder één perspectief geplaatst worden, als variatie op één enkel thema. Wat op het spel staat is de vraag hoe zich te verhouden tot het verleden binnen een systeem dat autonoom geworden is, hoe te mediëren tussen verleden en toekomst, tussen geheugen en de vrijheid om zijden te veranderen in alle distincties van het systeem. In de vroege moderniteit ontstond een nieuw genieconcept: de kunstenaar die zijn eigen genius moest volgen in plaats van verder te bouwen op reeds bestaande modellen. De kunst van het verleden was niet langer een model of een reservoir van paradigma's en

⁹¹ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁹² LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 181-182.

⁹³ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

⁹⁴ IBIDEM.

⁹⁵ IBIDEM.

⁹⁶ IBIDEM.

voorbeelden. Het bood de mogelijkheid voor een heteroreferentie die niet tussenkwam in de autonomie van de kunst.⁹⁷

De kunst van het verleden was geschiedenis geworden. Kunst neemt afstand van het verleden en van zijn vormen en stijlen als materiaal dat geëxploiteerd moet worden. Musea dienen nu als een systeeminterne context waar het nieuwe zichzelf kan onderscheiden en dat is onontbeerlijk voor zijn doel. Men kan ook nieuwheid genereren door de context te selecteren of te creëren waartegen het nieuwe op zich kan verschijnen. Deze operatie houdt ook een overschrijden van een distinctiegrens in. Men opereert aan de andere zijde van het nieuwe, aan de zijde van het geheugen van het systeem om de achtergrond te selecteren waar de werken die geproduceerd worden kunnen verschijnen als nieuw. Zelfs onder de signatuur van postmodernisme, is de nadruk op de nieuwheid van het individuele werk vervangen door de vrijheid om traditionele vormen te combineren. De zelfhistorisering van kunst blijft gebonden aan de distinctie tussen oud en nieuw.⁹⁸

Elk volledig autonoom systeem heeft een externe referentie nodig. Het verleden vervult zo zijn functie als verzekeraar van de autonomie. Het kan zijn functie enkel paradoxaal vervullen: als de aanwezigheid van een afwezigheid, als de inclusie van een exclusie, als het spoor dat volgens Derrida is verlaten door de uitwissing van het spoor. Als een praktijk die werkt op de paradox dat de eenheid van de distinctie (oud/nieuw) die is gebruikt door de toeschouwer, niet kan aangeduid worden in de observatie zelf.

Zelfs indien men Nelson Goodman volgt en kunst plaatst op de grens van bijdragend tot de creatie van de wereld⁹⁹, kan een wereld operatief alleen gecreëerd worden *binnenin* de wereld, en de observatie gebeurt enkel *vanuit een andere wereld*. De wereld vergezelt alle operaties als een continue gereproduceerde “*unmarked space*”. De voorgaande wereld wordt gemarkeerd en ook noodzakelijkerwijze geschrapt als wereld. Vroegere theorieën, stijlen, werken enzovoort functioneren niet langer *als wereld*. De degradatie van de wereld doorheen betekenis genereert nieuwe dingen die niet observeerbaar zijn. Daarom is het ontstaan van het nieuwe onverklaarbaar.¹⁰⁰

Een sociaal systeem is zelfreferentieel. Tannelie Blom en Boudewijn Haas¹⁰¹ wijzen erop dat een levend systeem dat verwijst op het niveau van zijn (re) productieve operaties voortdurend naar zichzelf verwijst. Zelfreferentiële systemen zijn systemen die betrekkingen tot zichzelf kunnen organiseren en deze kunnen onderscheiden van betrekkingen in hun omgeving. Volgens de autopoiesis-theorie realiseert een levend systeem zo zijn autonomie tegenover de omgeving. Het constitueert zichzelf als een eenheid op basis van een uitsluiting van andere mogelijke processen of operaties. Alleen door aan te sluiten op een systeemspecifieke operatie en

⁹⁷ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 303.

⁹⁸ IDEM, p. 303-304.

⁹⁹ GOODMAN N., *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, 1978 en *Languages of Art*, Indianapolis 1968; geciteerd in: LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 304.

¹⁰⁰ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 304.

¹⁰¹ Prof. dr. TANNELIE BLOM (1954) studeerde filosofie en sociologie te Amsterdam en is verbonden aan de vakgroep Wijsbegeerte van de Faculteit Cultuurwetenschappen van de Rijksuniversiteit Limburg (Maastricht). Hij werd op 1 januari 2004 benoemd tot hoogleraar European Studies aan de Faculteit der Cultuurwetenschappen van de Universiteit Maastricht (UM). Blom is verder directeur van de opleiding European Studies aan de UM. BOUDEWIJN HAAS (1971) studeerde Cultuur en Wetenschapsstudies aan de Faculteit der Cultuurwetenschappen van de Rijksuniversiteit Limburg (Maastricht).

aansluitingsmogelijkheden te bieden voor opeenvolgende (systeemspecifieke) operaties kan een operatie zich als een ‘operatie behorend tot het systeem’ realiseren.¹⁰² Zelfreferentiële systemen zijn dus primair gesloten. Autonomie en identiteit ontstaan *door* deze zelfreferentie. Maar dat betekent niet dat systemen niet afhankelijk zouden zijn van hun omgeving. Autopoietische systemen, zoals planten, dieren, mensen, of sociale verbanden, reproduceren zichzelf in een omgeving. Ze worden constant geïrriteerd door deze omgeving. De autonomie van dergelijke systemen impliceert ook niet dat zij controle hebben over het geheel van materiële condities en hun eigen bestaansoorzaken. Een systeem is autonoom als het zijn afhankelijkheden en onafhankelijkheden zelf kan reguleren. Zelfreferentieel gesloten systemen kunnen dus wel geprikkeld worden door gebeurtenissen in hun omgeving. De omgeving kan echter geen systeeminterne processen en structuurontwikkelingen bepalen. Het systeem bepaalt zelf welke gebeurtenissen een aanleiding vormen om met interne veranderingen te reageren. Het systeem bepaalt dit op grond van intern ontwikkelde observatiemogelijkheden, beoordelingscriteria en reactiecapaciteiten.¹⁰³

Een centraal theorema is volgens Blom en Haas ‘openheid op basis van geslotenheid’. Pure zelfreferentie is namelijk steriel. De zelfreferentiële systemen moeten hun zelfreferentie onderbreken en zich openen voor informatie van buitenaf. Anders vervallen zij in de toevalligheid en de willekeur van hun uitgangspositie. De autonomie van zelfreferentiële systemen bestaat dus uit openheid én geslotenheid.¹⁰⁴ De operationele geslotenheid gaat in psychische en sociale systemen dus hand in hand met operationele openheid. In een psychisch systeem volgt gedachte op gedachte, maar deze auto- of zelfreferentie staat alloferenties of externe referenties (“*Fremdreferenzen*”) niet in de weg. Autoreferentialiteit gaat dus gepaard met alloferentialiteit. Communicaties refereren in sociale systemen meestal tegelijkertijd aan vorige of toekomstige communicaties én aan externe standen van zaken anderzijds. Zo bevat iedere mededeling bijvoorbeeld informatie. De alloferenties van gedachten of communicaties zijn observaties, dus indicatief gebruikte distincties. Dit is een onderscheid waarmee zowel kan worden gedacht als gecommuniceerd.¹⁰⁵ Het systeem-omgevingsonderscheid vormt dus het uitgangspunt van de theorie van de zelfreferentiële systemen. Deze zijn verbonden met hun omgeving en ontstaan op basis van een realiteit die voorhanden is.¹⁰⁶

Sociale systemen ontstaan uit de pogingen van meerdere individuen om met elkaar in contact te treden. De informatieverwerkingscapaciteiten van psychische systemen kunnen volgens Blom en Haas wel beperkingen opleggen aan communicatieprocessen. Communicatieprocessen kunnen bijvoorbeeld een bepaalde snelheid niet overstijgen, de achtergrondruis moet beperkt blijven, enzovoort. Luhmann spreekt hier niet van conditionering of inperking, maar van ‘structurele koppeling’. Omgevingsruis bereikt het gekoppelde systeem altijd via een beperkte bandbreedte, namelijk via een systeem waaraan het gekoppeld is. Zo zijn communicatieprocessen via het medium taal gekoppeld aan psychische processen (zonder bewustzijn geen communicatie), aan psychische systemen. Structurele koppelingen leiden niet tot een blijvende ‘verkleving’ tussen de systemen. Een psychisch en een sociaal systeem zijn bijvoorbeeld alleen op het tijdstip van een

¹⁰² BLOM T. en HAAS B. (1997), p. 85.

¹⁰³ IDEM, p. 83-84.

¹⁰⁴ IDEM, p. 85.

¹⁰⁵ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

¹⁰⁶ IBIDEM.

communicatieve handeling structureel gekoppeld. Structureel gekoppelde systemen bezorgen elkaar ook voortdurend ruis, irritaties die in afzonderlijke systemen de prikkel kunnen vormen voor verdere systeemopbouw. Luhmann beschrijft dit ook in termen van 'inter-penetratie', een uitdrukking die hij ontleent aan Parsons. De ingebrachte complexiteit is voor het ontvangende systeem overcomplex, waardoor het ruis voorstelt, maar het gaat nog altijd om een door het penetrerende systeem ingebrachte complexiteit. Inter-penetrerende systemen dwingen zo 'leerprocessen' af, maar de kans dat ze door een overvloed aan complexiteit bedolven worden blijft klein. Dit heeft Luhmann voor ogen als hij over de co-evolutie van systemen spreekt.¹⁰⁷

Zelfreferentiële systemen hebben dus materiële en informationele relaties met hun omgeving. Voor autopoietische systemen zelf vormt het materieel continuüm waarin ze volgens Luhmanns observatie zijn opgenomen een deel van hun omgeving. Zelfreferentiële systemen kunnen niet met hun omgeving in interactie treden op het niveau van hun basale operaties, dus niet op het niveau van compositie en decompositie van systeemconstituerende elementen. De "Zelfreferentiële geslotenheid" is een uitdrukking voor de veronderstelling dat dergelijk systemen niet buiten zichzelf kunnen opereren. Het is echter niet zo dat deze systemen met betrekking tot hun omgeving blind opereren. De systemen kunnen zichzelf over hun omgeving namelijk informeren. Daarom is de band tussen autopoietische systemen en hun omgeving 'informationeel' van aard. Deze informationele openheid is echter ook een openheid op basis van geslotenheid. Observeren is namelijk een systeeminterne operatie. Wat een systeem kan observeren, dus over welke informatie het kan beschikken is afhankelijk van het systeem zelf, van de intern ontwikkelde observatiemogelijkheden en informatieverwerkingscapaciteiten. Een observerend systeem haalt geen stukje realiteit uit de omgeving naar binnen, maar wat voor het systeem realiteit is wordt door het systeem zelf tot stand gebracht. Wat de omgeving is voor een zelfreferentieel gesloten systeem, wordt door het systeem zelf gecreëerd. Systemen 'produceren' dus in eerste instantie zelf hun omgeving om de zo geschapen (omgevings) complexiteit weer te reduceren. Zo kan Luhmann beweren dat de complexiteit van de omgeving meegroeit met de complexiteit van het systeem. Het door systemen zelf geproduceerde verschil in complexiteit tussen systeem en omgeving verschijnt zo als de eigenlijke bestaansgrond van systemen.¹⁰⁸

In sociale systemen geeft elke communicatie verder uitzicht op meerdere mogelijke aansluitende communicaties. Iedere nieuwe communicatie is daarom een selectie die doorgaans ook zo geobserveerd wordt. De communicatie loopt verder, dus er volgen hoe dan ook nieuwe operaties. Stilte is dus de onmogelijke mogelijkheidsvoorwaarde van ieder sociaal systeem. De *unmarked state* die het communiceren steeds met nieuwe informatie dient te markeren. En een communicatie is niet meer en niet minder dan het observeren van iets. Kunstwerken vallen door dit onderscheid te observeren, ook kunstwerken communiceren: ieder kunstwerk is een vormenarrangement en juist dáárom een geheel van communicaties.¹⁰⁹

¹⁰⁷ BLOM T. en HAAS B. (1997), p. 89.

¹⁰⁸ IDEM, p. 88-89.

¹⁰⁹ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

2.3.5 De Moderne Maatschappij en zijn subsysteem 'kunst'

Volgens Laermans omschrijft Luhmann de moderne maatschappij als het alomvattende sociale supersysteem dat alle andere sociale systemen bevat. Buiten de maatschappij is dus geen communicatie mogelijk. Omgekeerd reproduceert elke communicatie de maatschappij, waardoor ook protestcommunicaties tot de maatschappij behoren. Typisch voor de moderne maatschappij is het principe van *functionele differentiatie*. Het is dus van groot belang om de verschillen tussen het kunstsysteem, recht, onderwijs, gezondheidszorg, wetenschap, ... te erkennen. Dit zijn ook sociale systemen die dus enerzijds beschreven kunnen worden in termen van communicaties en anderzijds in termen van richtinggevende codes of distinctieve distincties.¹¹⁰ Toegepast op sociaal-artistiek werk of geëngageerde kunst is het dus omwille van het principe van de functionele differentiatie belangrijk om de verschillen tussen het artistieke en het sociale, tussen kunst en sociaal werk te erkennen. Het kunstsysteem en het systeem 'sociaal werk' hebben eigen communicaties en richtinggevende codes.

Voor de artistieke communicatie is dan ook de code *passend/niet-passend* bepalend. De communicaties van het kunstsysteem verschillen verder ook met de communicaties van het overheidssysteem of de ethiek. Met betrekking tot politiek geëngageerde kunst kan dan gesteld worden dat kunst in een moderne functioneel gedifferentieerde samenleving niet in de plaats kan treden van de politiek. Politiek werkt volgens een andere "*Leitdifferenz*" en de maatschappelijke functie ervan bestaat in het voorzien in de mogelijkheid om collectief bindende beslissingen door te drukken.¹¹¹ Laermans benadrukt bijvoorbeeld ook in *Het Cultureel Regiem* (2002) dat ook Vlaanderen intern gedifferentieerd is. De Vlaamse cultuuroverheid (het autonoom politiek deelsysteem) stuit op het autonoom deelsysteem van de kunsten: het systeem en de kunstwerken zijn zelfreferentieel en kunstwerken krijgen door naar elkaar te verwijzen een symbolische waarde.¹¹²

Daarnaast is het idee van *Bildung* of de gedachte dat artistieke communicaties meehelpen aan de vorming van de persoonlijkheid van mensen of het verbeteren van de maatschappij in zijn geheel een ethische communicatie.¹¹³ Zoals elk moreel beginsel bezit het beroep op *Bildung* uitsluitend een appellerende en universele waarde voor zover het als zodanig wordt voorgesteld in en doorheen concrete communicaties. Het gaat om communicatieve constructen die impliciet consensus of eensgezindheid *veronderstellen*.¹¹⁴ *Bildung* is echter niet de *leitdifferenz van kunst*. Het morele observeren gaat gepaard met de distinctie *goed/slecht* en *te achten/ te minachten*, terwijl bij kunst de code *passend/niet-passend* primeert.

Indien wij deze redenering toepassen op het sociaal-artistieke komen we tot enkele kritische kanttekeningen. Luhmann trekt scherpe grenzen: de logica van het kunstsysteem verschilt met die van de overheid, de welzijnssector of de ethiek. De cultuuroverheid stuit op een autonoom kunstsysteem. Luhmanns redenering volgend betekent dit dat indien men van kunst wil spreken, ook 'de regels van de kunst' (de *leitdifferenz* Passend/niet-passend) gevolgd moeten worden. Het engagement en maatschappijkritiek moeten dus in de eerste plaats uit de kunst *zelf* komen. In een interview stelde Bart De Baere dat er een intrinsieke verbinding is van kunst en maatschappij

¹¹⁰ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

¹¹¹ LAERMANS R. (1998c), p. 121.

¹¹² LAERMANS R. (2002), p. 114-118.

¹¹³ LAERMANS R. (1998c), p. 121.

¹¹⁴ IBIDEM.

en dat vanuit elk artistiek voorstel de wereld gedacht kan worden. Kunstenaars maken die intrinsieke verbinding ook vaak extrinsiek door te verwijzen naar buiten.¹¹⁵ Engagement vanuit de kunsten zelf is dus perfect mogelijk. Dit zal ook in een volgend hoofdstuk aan bod komen. Verder ontstonden initiatieven als *De Zwaluwen* en *vzw Morguen* door beeldend kunstenaars Els Dietvorst en Marc Schepers zelf. Een kunstwerk en kunstenaar verhouden zich dus steeds tot hun omgeving. In termen van Luhmann zijn dus zowel de auto- als de alloreferentialiteit belangrijk.

Vanuit Luhmanniaans perspectief is de term ‘sociaal-artistiek’ onlogisch omdat kunst een sociaal systeem *is* en deel uitmaakt van het supersysteem “samenleving”. Bij deze term lijkt men er ook impliciet vanuit te gaan dat het sociale en het artistieke tegenover elkaar staan en dus ‘gekoppeld’ moeten worden.

Daarnaast is het sociaal-artistieke een beleidscategorie waar ook politieke doelstellingen mee verweven zijn. Impliciet zitten in die politieke doelstellingen ook ethische doelen zoals *Bildung* en sociale doelen zoals cultuurparticipatie, multiculturaliteit, sociale cohesie en sociale inclusie verscholen. Het sociaal-artistieke maakt deel uit van het kunstendecreet, maar impliciet zitten hier dus ook sociale en maatschappelijke doelstellingen in verweven die vanuit de overheid gestimuleerd worden. Probleem is wel dat volgens Luhmann net ‘de regels van de kunst’ gevolgd moeten worden en dat het kunstsysteem niet bezet mag worden door andere sociale systemen.

Rudi Laermans benadrukt trouwens met betrekking tot kunst en engagement dat ook geëngageerde kunstwerken artistieke communicaties blijven. Niet het thema (vb. onderdrukking van de vrouw), maar de concrete artistieke behandeling ervan in termen van *passend/niet-passend* is van doorslaggevend belang bij de beoordeling. Politieke correctheid verschilt dus van artistieke correctheid.¹¹⁶ De sociaal-artistieke communicaties blijven dan dus artistieke communicaties waardoor de artistieke behandeling ervan van cruciaal belang is bij de beoordeling. Niet de betrokkenheid van de deelnemers, het sociale proces of de ethische distincties zijn dan van doorslaggevend belang. De code *passend/niet-passend* zal hier primeren. Sociaal-artistieke communicaties blijven in de eerste plaats artistieke communicaties waardoor ze volgens artistieke criteria beoordeeld moeten worden.

Sociale systemen zijn deelsystemen van de maatschappij die één enkele maatschappelijke functie tot richtsnoer van hun functioneren nemen. Systemen ontstaan en vergaan voortdurend. Zo is het einde van een toevallig gesprek tussen 2 passanten ook het einde van een communicatiesysteem. Uiteraard is het voortbestaan van de hedendaagse maatschappij niet afhankelijk van dergelijke communicaties, maar wel van de gedurige (re) productie van aansluitende communicaties binnen de subsystemen die de gedifferentieerde maatschappij waarborgen. Zo vergt samenleven het nemen van bindende beslissingen en dus van politieke communicaties. Verder moeten op betalingen verdere betalingen volgen en moeten ware uitspraken nieuwe mogelijke waarheden genereren (wetenschap). Het kunstsysteem kan zich enkel verder zetten als reeds gebeurde esthetische communicaties aansluitende kunstcommunicaties uitlokken.

Kunst communiceert en vormt een subsysteem van het sociaal supersysteem ‘maatschappij’. De moderne kunst is inderdaad ‘die Kunst *der* Gesellschaft’. Het is systeemtheoretisch dan ook absurd om kunst en samenleving tegenover elkaar te plaatsen of van de kunstenaar zoiets als

¹¹⁵ DE BAERE B. [interview door Sarah Goderis] (09.06.2008), Zie bijlage: Interview Bart De Baere.

¹¹⁶ LAERMANS R. (1998c), p. 121, p. 133.

maatschappelijk engagement te eisen.¹¹⁷ De samenleving differentieerde een kunststelsel uit op operatief en structureel niveau. Het stelsel blijft zo afhankelijk van zijn sociale omgeving en deze afhankelijkheid (bijvoorbeeld economisch) kan ook vermeerderen. Tezelfdertijd kan de omgeving niet bepalen wat telt als kunst en hoe kunstwerken beoordeeld zullen worden.¹¹⁸

De kunstenaar maakt kunstwerken die verschijnen in de observatieoperaties als kettingen van communicaties. En communicaties reproduceren de samenleving. Volgens Luhmann staat dit niet haaks op de stelling dat het kunststelsel ook tweede-orde-observaties eist. Dit observeren vergt waarnemingen (psychisch stelsel), maar die waargenomen distincties worden ook als meegedeelde informatie, als communicaties (sociaal stelsel) geobserveerd.¹¹⁹

2.3.6 De operationele geslotenheid van het kunststelsel

Vorm volgt op vorm, onderscheiding op distinctie en elke vorm eist waarnemingen, elke observatie vergt tweede ordeobservaties. Maar simultaan wordt elke vorm als een meegedeelde informatie geobserveerd. In het observeren loopt de vraag “wat wordt hier nu juist gezegd?” mee. Bij het nadenken of communiceren over kunst moeten de systeemreferenties en overeenstemmende operaties strikt onderscheiden worden. Opeenvolgende waarnemingen van esthetische vormen genereren ervaringen binnen het psychische stelsel. De opeenvolgende observaties van die vormen in termen van meegedeelde informatie produceren dan weer naar elkaar verwijzende communicaties.

Het tweedeorde observeren kijkt volgens Laermans door een dubbele bril. Het onderscheidt onderscheidingen die zich al dan niet “passend” opvolgen en het differentieert mededelingen van informatie, inhoud. De meegedeelde informatie zullen elkaar versterken of tegenwerken, zullen geloofwaardig of onwaarschijnlijk overkomen. De omgang met waarnemingen (psychisch stelsel) en communicaties (sociaal stelsel) wordt door éénzelfde code, *Leitdifferenz* (basisdifferentie) gereguleerd. De onderscheiding *passend/niet-passend* verzekert de operationele geslotenheid van het kunststelsel als maatschappelijk deelsysteem.¹²⁰ Het is een sociaal stelsel dat autonoom opereert.

Het kunststelsel is dus een autopoietisch operationeel gesloten stelsel waarbinnen de communicaties de basiselementen vormen. Vorm volgt op vorm, communicatie op communicatie, meegedeelde informatie op meegedeelde informatie, maar enkel de referentie aan de distinctie *passend/niet-passend* onderscheidt het kunststelsel van andere maatschappelijke deelsystemen. Of communicatie binnen het kunststelsel valt, hangt systeemtheoretisch uitsluitend af van de vraag of een verwijzing naar *fitting/not fitting* kan worden geobserveerd.¹²¹

Kunst kan verder de scheiding tussen psychische (waarnemingen en gedachten) en sociale (communicaties) systemen niet opheffen. Beide systeemreferenties blijven voor elkaar operationeel ontoegankelijk. Net dit verleent kunst haar betekenis. Kunst kan waarneming en communicatie integreren, zonder dat het resulteert in een versmelting van de operaties. Integratie betekent namelijk enkel een gelijktijdigheid van de operaties van de verschillende systemen.¹²²

¹¹⁷ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

¹¹⁸ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 314.

¹¹⁹ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

¹²⁰ LUHMANN N. (1995), p. 83; geciteerd in: LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

¹²¹ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

¹²² IDEM, pp. 20-23.

Kunst realiseert een specifieke vorm van structurele koppeling tussen psychische en sociale systemen, tussen bewustzijn en maatschappij. Ze communiceert door middel van onderscheidingen die zich in het kunstwerk *zelf* bevinden en daarom waarnemingen vereisen. In een kunstwerk wordt “*een dubbel iets observeerbaar: dat (1) onderscheidingen indicaties mogelijk maken, die zich tot andere onderscheidingen en aanduidingen als een spel van onwillekeurige combinaties verhouden; en dat (2) als dit evident wordt het tevens vanzelf spreekt dat deze ordening informaties omvat, die dient te worden meegedeeld en dus moet worden begrepen*”¹²³

Luhmanns kunstbenadering is een theorie van op artefacten gebaseerde waarnemingen en tweedeorde observaties en van zelfreferentieel op elkaar aansluitende communicaties. De notie van observatie, het aanwenden van onderscheidingen of het gemarkeerd gebruiken van distincties, moet hierbij samenhang waarborgen. Kunstwerken zijn voor de waarnemer te onderscheiden onderscheidingen en tegelijk worden deze distincties als boodschappen of communicaties geobserveerd. Het eerste neemt het psychische systeem en het tweede sociale systemen als referentiepunt. Kunst is dus zowel een individueel-subjectief als een objectief maatschappelijk feit.¹²⁴

De steeds hernieuwde observaties zijn volgens Luhmann de elementaire operaties van het kunstsysteem. Hun onverwisselbaarheid met de basiselementen van andere maatschappelijke deelsystemen wordt verzekerd door het meelopen van de voor het kunstsysteem karakteristieke *leitdifferenz passend/niet-passend*. De binaire code zorgt ervoor dat het kunstsysteem zich operatief sluit tegenover andere sociale systemen. Kunstobjecten kunnen echter wel tot heel verschillende observaties of communicaties aanleiding geven. Eénzelfde kunstwerk leidt tot heel verschillende maatschappelijke levens als het wordt verhandeld (economie), onderwerp is van een rechtszaak (juridische communicaties) of een dissertatie (wetenschap), of het voorwerp uitmaakt van een reeks van waarnemingsoperaties in een museum. Alleen bij dit laatste kan gesproken worden over kunstcommunicaties in strikte zin. Enkel dan zal het observeren zich ook richten naar de distinctie *passend/niet-passend* en staat het niet enkel in het onderscheid kunst/niet-kunst. Alleen dan resulteert het kunstobject in een verder zetting van het kunstsysteem.

2.3.7 ‘De functie’ van het kunstsysteem

Volgens Luhmann zijn de maatschappelijke deelsystemen net subsystemen omwille van hun functie. Ze leveren een specifieke bijdrage tot de samenleving in de vorm van kenmerkende communicaties. Indien we het huidige kunstsysteem vergelijken met andere functionele systemen, is dit anders doordat de interne grens tussen zelfreflectie (of theorie van het systeem) en de productie van operaties van het systeem, ingestort is. In de andere systemen blijft deze grens overeind en wordt deze gerespecteerd. De zelfbeschrijving ontwikkelde zich dus anders.¹²⁵ Eerder stelden we dat het kunstsysteem een eigen, onverwisselbare functie heeft.¹²⁶ Door de functionele differentiatie en de zelfbeschrijving heeft het kunstsysteem geen bevestigende of kritische attitudes tegenover de externe wereld, geen “politieke functie” nodig.¹²⁷

¹²³ LUHMANN N. (1995), p. 189; geciteerd in: LAERMANS R. (1998a), p. 20-23.

¹²⁴ LAERMANS R. (1998a), pp.20-23.

¹²⁵ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 306.

¹²⁶ IBIDEM.

¹²⁷ IDEM, p. 309.

De ‘functie’ van kunst in de maatschappij betekent hier niet het nut of het doel van de kunst. Het is een specifiek referentieprobleem; een opgave dat geen enkel ander deelsysteem behandelt. Het differentieert de kunst functioneel van de economie (functie: behoeftebevrediging), de wetenschap (het aanmaken van ware uitspraken), het onderwijs (socialisatie), de politiek (het nemen van territoriaal bindende beslissingen), ...¹²⁸ Er kan echter wel in verschillende systemen over kunst gecommuniceerd worden. Wanneer een werk enkel op zijn marktwaarde beoordeeld wordt speelt het *systeem kunst* geen rol, religieuze werken zijn alleen kunst als er naar artistieke criteria gekeken wordt en niet of ze letterlijk geloofwaardig zijn. Het urinoir van Duchamp wordt kunst zodra het wordt bekritiseerd als een stellingname binnen de kunstcode. Werk waar nooit over gesproken wordt, bestaat niet, wordt dus niet kenbaar gemaakt. Doorslaggevend is steeds de functie dat het object krijgt toebedeeld, de rol die het speelt in het kunstzinnige debat.¹²⁹

Luhmann formuleerde de functie van kunst als volgt: “De functie van de kunst ligt eenvoudigweg in haar verhouding tot de wereld, dus in de wijze waarop ze haar eigen realiteit in de wereld uitdifferentieert en tegelijkertijd daarin insluit”.¹³⁰

Ieder kunstwerk schept een eigen realiteit, het maakt een wereld-in-de-wereld en brengt een onderscheid aan. Het is het verschil tussen de reële en de fictieve realiteit. Er wordt een van de reële realiteit te onderscheiden realiteit gecreëerd. Het gaat in kunst om “*de inrichting van de wereld met een mogelijkheid om zichzelf te observeren*”.¹³¹

Kunst ‘verdubbelt’ op een speelse manier de wereld. Volgens Luhmann is het kunstsysteem dan ook meer geïsoleerd dan andere systemen. Er zijn volgens de auteur van *Die kunst der Gesellschaft* niet zo veel structurele koppelingen tussen het kunstsysteem en andere systemen. Er is dan wel een kunstmarkt die het kunstsysteem koppelt aan het economisch systeem, maar volgens Luhmann mag het irriterend effect van kunst op de markt niet overschat worden. Vergeleken met bijvoorbeeld de intersystemische relaties tussen recht en politiek is het kunstsysteem verrassend geïsoleerd. Dit kan volgens Luhmann verklaren waarom kunst een symbolisering van fundamentele sociale problemen van de moderne samenleving kan ontwikkelen die niet afhankelijk is van een imitatie de ‘natuur’ van de samenleving of van een kritiek op zijn effecten. Kunst kan op een speelse manier de realiteit ‘verdubbelen’ en dit is een gevolg van en een voorwaarde voor zijn autonomisering.¹³²

Het verdubbelen van de wereld is geen voorrecht van het kunstsysteem. De *re-entry* (Spencer Brown) van de wereld in de wereld kenmerkt bijvoorbeeld ook de religie. Kunstwerken confronteren de reële wereld met mogelijke werelden, maar ook in deze *possible worlds* (Nelson Goodman) regeert niet de chaos van het *anything goes*, wel de eis om contingente scheidingen te plausibiliseren.¹³³

Elk kunstwerk ontvouwt dus een mogelijke wereld binnen de gegeven wereld. Dit gebeurt echter niet zomaar. Een kunstwerk lukt pas wanneer het de beschikbare formele mogelijkheden in verband met bijvoorbeeld lijnvoering of kleurgebruik ‘plausibiliseert’. De formele mogelijkheden

¹²⁸ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 309

¹²⁹ ZIJLMANS K. (1995), p. 337-338.

¹³⁰ LUHMANN N. (1995), p. 229; geciteerd in LAERMANS R. (1998a), p. 20-23.

¹³¹ LUHMANN N. (1995), p. 235; geciteerd in: LAERMANS R. (1998a), p. 20-23.

¹³² LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 242-243.

¹³³ LAERMANS R. (1998a), pp. 20-23.

moet het tot een overtuigend geheel weten te ordenen. Oninteressante of mislukte kunstwerken zijn slechte composities, onwaarschijnlijk aandoende vormencombinaties.

Het functioneel referentieprobleem van het kunstsysteem, en dus ook haar maatschappelijke functie, ligt daarom in het “steeds weer opnieuw aantonen van de onontkoombaarheid van een per definitie contingente ordening of selectiviteit binnen het domein van het mogelijke.”¹³⁴

Het motief van contingentie varieert elk kunstwerk: het toont de wereld als één mogelijkheid onder vele mogelijke werelden. Haar er-zijn bewijst de paradox dat contingentie noodzakelijk want onontkoombaar is.¹³⁵ Kunst toont de willekeurige ontwikkeling van het niet-arbitraire, het ontstaan van orde uit geluk.¹³⁶ Elk gelukt kunstwerk ‘emancipeert’ het contingente door zichzelf simultaan als anders-mogelijk en enkel-zo-mogelijk te representeren: als een gelukte ordening-een passende vormencombinatie- te midden mislukkende ordeningsmogelijkheden.¹³⁷ Deze emancipatie van de contingentie kan in kunst op verschillende manieren gerealiseerd worden en kunst kan zelfs zichzelf op het spel zetten.¹³⁸ In een gelukt kunstwerk sluiten de opeenvolgende communicaties dus op een schijnbaar evidente (passende) manier op elkaar aan. De waargenomen ordening lijkt dan zo plausibel dat haar geloofwaardigheid haar contingentie of ook-anders-mogelijk-zijn doet vergeten.¹³⁹

Het kan in vergelijking met de andere functionele systemen, in meerdere mate aantonen dat de moderne maatschappij, de wereld, enkel kan beschreven worden in poly-contexturele termen. Kunst laat de “waarheid” over de samenleving verschijnen in de samenleving, terwijl het toont dat onder dergelijke condities formele beperkingen ontstaan.¹⁴⁰

De functie van kunst is dus anders dan de functie van de religie, politiek, hulpverlening of sociaal werk en andere subsystemen. Voor Luhmann komt het erop neer om het onderscheid tussen systeem en omgeving (waaronder andere sociale systemen met andere functies) scherp te houden.

Het is dus van groot belang om primair rekening te houden met de specifieke *leitdifferenz* en functie van het kunstsysteem.

2.4 Conclusie

Luhmann trekt scherpe grenzen en dit wordt ook meteen duidelijk als wij zijn systeemtheorie toepassen op het sociaal-artistieke. Er volgen dan ook een aantal ‘harde’ conclusies.

Kunst wordt systeemtheoretisch gezien als een deel van de samenleving. Volgens Laermans is het ook zinloos om kunst en samenleving tegenover elkaar te plaatsen en van de kunstenaar zoiets als maatschappelijk engagement te *eisen*.¹⁴¹ Aangezien het kunstsysteem een sociaal systeem *is* en het engagement uit het kunstsysteem *zelf* dient te komen is de term ‘sociaal-artistiek’ systeemtheoretisch gezien problematisch.

¹³⁴ LAERMANS R. (1998c), p. 128.

¹³⁵ LAERMANS R. (1998a), p. 20-23.

¹³⁶ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 309.

¹³⁷ LAERMANS R. (1998a), p. 20-23.

¹³⁸ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 309.

¹³⁹ LAERMANS R. (1998c), p. 129.

¹⁴⁰ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 306.

¹⁴¹ LAERMANS R. (1998a), p. 20-23.

Bart De Baere stelde verder dat het interessante aan Luhmann is dat hij aantoont dat je tegelijkertijd een op zichzelf betrokken vraagstelling kunt hebben, een autopoëtisch systeem, maar dat deze op zichzelf betrokken autoreferentialiteit enkel kan verdergaan door alloreferentialiteit. Indien er enkel autoreferentialiteit is zal deze verdorren, er is steeds een samengaan nodig tussen de kern (vb. kunst) en de buitenkant (vb. samenleving). Hierdoor is het alloreferentiële even belangrijk als het autoreferentiële.¹⁴² Er is dus een intrinsieke verbinding van kunst en maatschappij en vanuit elk artistiek voorstel kan de wereld gedacht worden. Kunstenaars maken die intrinsieke verbinding ook vaak extrinsiek door te verwijzen naar buiten.¹⁴³ Het is inderdaad een interessante gedachte om de relatie tussen kunst en maatschappij te denken: zelf- en alloreferentialiteit impliceren elkaar.

Volgens de autopoiesis-theorie realiseert een levend systeem (vb. een sociaal systeem als het kunstsysteem) zijn autonomie tegenover de omgeving (de rest van de samenleving: andere sociale systemen) doordat het zichzelf onderscheidt van zijn omgeving en op het niveau van zijn (re)productieve operaties steeds naar zichzelf verwijst (het systeem is zelfreferentieel). Autonomie en identiteit ontstaan dus juist *door* hun zelfreferentie, maar systemen zijn wél afhankelijk van hun omgeving: ze reproduceren zichzelf *in* een omgeving en worden er ook door geïrriteerd. De omgeving (andere sociale systemen waaronder bijvoorbeeld de politiek, de welzijnssector, de ethiek, ...) van een systeem (vb. het kunstsysteem) kan geen systeeminterne processen en structuurontwikkelingen bepalen. Het systeem bepaalt zelf welke gebeurtenissen een aanleiding vormen om met interne veranderingen te reageren. Een centraal theorema is dan ook 'openheid op basis van geslotenheid', want pure zelfreferentie is steriel. De autonomie van zelfreferentiële systemen bestaat dus uit openheid én geslotenheid.¹⁴⁴

Het kunstsysteem is één uitgedifferentieerd sociaal systeem dat deel uitmaakt van het supersysteem 'samenleving' en door dit principe van de functionele differentiatie is het belangrijk om de verschillen tussen kunst en sociaal werk, kunst en ethiek, kunst en politiek te erkennen. Deze verschillende systemen hebben elk hun systeemspecifieke codes. Aangezien het sociaal-artistieke een beleidscategorie is en Luhmann duidelijk stelt dat de logica van het kunstsysteem verschilt met die van de overheid, de welzijnssector of de ethiek, impliceert dit dat 'de regels van de kunst' steeds gevolgd moeten worden. Indien men van kunst wil spreken, moet dus de logica van het kunstsysteem en dus de *leitdifferenz passend/niet-passend* gevolgd worden. Daarnaast is het sociaal-artistieke een beleidscategorie waar ook politieke doelstellingen mee verweven zijn. Impliciet zitten in die politieke doelstellingen ook ethische doelen als *Bildung* en sociale doelen als cultuurparticipatie, multiculturaliteit, sociale cohesie en sociale inclusie verscholen. Het sociaal-artistieke maakt deel uit van het kunstendecreet, maar impliciet zitten hier dus ook sociale en maatschappelijke doelstellingen in verweven die vanuit de overheid gestimuleerd worden.

Probleem is wel dat volgens Luhmann net 'de regels van de kunst' gevolgd moeten worden, en dat het kunstsysteem niet bezet mag worden door andere sociale systemen. Luhmann benadrukt het autonome van kunstwerken en het kunstsysteem: deze zijn zelfreferentieel. Uiteraard is er niets mis met sociale doelstellingen en engagement, alleen dient dit – als men het wil benoemen

¹⁴² DE BAERE B. [interview door Sarah Goderis] (09.06.2008), Zie bijlage: Interview Bart De Baere.

¹⁴³ IBIDEM.

¹⁴⁴ BLOM T. en HAAS B. (1997), p. 83-85.

als kunst –volgens de artistieke logica beoordeeld te worden. De autonomie van kunst en het kunstsysteem wordt hier dus benadrukt.

Luhmann stelt volgens Laermans trouwens ook dat kunst door zijn autonomie weinig directe effecten heeft op andere sociale systemen. Dit is volgens Luhmann dan ook de reden waarom de samenleving zelden reageert op de differentiatie en de autonomie van de kunst. De exclusie van het kunstsysteem staat inclusies in andere sociale systemen niet in de weg.¹⁴⁵ Laermans stelt daarom dat veel sociologen die stellen dat kunstgenot met achtergrondkenmerken als sociale herkomst en opleiding samenhangt dit feit negeren. Ze negeren de afwezigheid van een alomvattende regulering van in- en uitsluitingen in de moderne maatschappij. Ze negeren het voorkomen van aparte deeldomeinen of maatschappelijke subsystemen (recht, economie, onderwijs, ... én kunst). Deze laatste hebben elk hun eigen inclusie- en exclusieregelingen, ze hebben elk kenmerkende codes of richtinggevende distincties. Ze negeren vooral de mogelijkheid om de moderne maatschappij te observeren in termen van communicaties, om de maatschappij te aanzien als een sociaal systeem en sociale systemen als communicatiesystemen.¹⁴⁶ Toegepast op het sociaal-artistieke betekent dit dat een deelname aan kunst daarom nog geen “hefboom” is tegen uitsluiting in andere sociale systemen of in de samenleving in zijn geheel.

De functie van kunst ligt volgens Luhmann “eenvoudigweg in haar verhouding tot de wereld, dus in de wijze waarop ze haar eigen realiteit in de wereld uitdifferentieert en tegelijkertijd daarin insluit.”

Laermans vat de functie van kunst volgens Luhmann als volgt samen: kunst ‘verdubbelt’ op een speelse manier de wereld en is daarom meer geïsoleerd dan andere systemen. Deze verdubbeling is een gevolg van én een voorwaarde voor zijn autonomisering.¹⁴⁷ Een kunstwerk ontvouwt een mogelijke wereld binnen de gegeven wereld. Het functioneel referentieprobleem van het kunstsysteem en dus ook haar maatschappelijke functie ligt in het *“steeds weer opnieuw aantonen van de onontkoombaarheid van een per definitie contingente ordening of selectiviteit binnen het domein van het mogelijke.”*¹⁴⁸ Dit strookt dus niet met de duidelijk afgelijnde doelen die er wel zijn in andere sociale systemen als de politiek of de welzijnssector. Voor Luhmann komt het erop neer om het onderscheid tussen systeem en omgeving (waaronder andere sociale systemen met andere functies) scherp te houden. Het is dus van groot belang om primair rekening te houden met de specifieke *leitdifferenz* en functie van het kunstsysteem.

¹⁴⁵ IBIDEM; zie ook LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 242.

¹⁴⁶ LUHMANN N. (2000) (Engelse vertaling), p. 181-182.

¹⁴⁷ IDEM, p. 242-243.

¹⁴⁸ LAERMANS R. (1998c), p. 128.

Hoofdstuk 3 De maatschappelijke relevantie van kunst

3.1 Inleiding

Wat is dat toch met die relatie, die ‘flirt’ tussen kunst en maatschappij? Er lijkt een zekere aantrekking én afstoting te zijn tussen beide begrippen. In dit hoofdstuk zal de ‘maatschappelijke relevantie’ van kunst aan bod komen en zal onderzocht worden in welke mate kunst nog iets kan ‘betekenen’ voor de samenleving. Er wordt bevraagd of kunst vandaag nog een zekere impact kan hebben. In dit hoofdstuk staan daarom de volgende vragen centraal met betrekking tot de verhouding van kunst en maatschappij:

- *Kan kunst cultureel vormend zijn?*
- *Kan kunst een motor/katalysator zijn tot maatschappelijke verandering?*
- *In hoeverre kan kunst vandaag nog een impact hebben op de samenleving en individuen?*
- *Heeft kunst nog wel een rol te spelen in onze maatschappij?*

Zoals aangehaald in hoofdstuk 2 kan het kunstsysteem, systeemtheoretisch gezien, slechts een kleine impact hebben op zijn omgeving: er is steeds een systeem-omgevingsonderscheid. Maar anderzijds kan het kunstsysteem enkel maar bestaan *in* zijn omgeving (de maatschappij) en is pure zelfreferentie steriel. Allo- en zelfreferentialiteit gaan samen. Systeem en omgeving kunnen elkaar echter wel ‘irriteren’. Het kunstsysteem kan de samenleving dus wel irriteren of prikkelen, al dienen de regels van de kunst wel gevolgd te worden. Kunst is namelijk een autonoom functioneel gedifferentieerd subsysteem geworden in de samenleving. Luhmann spreekt hier ook over de ‘functie’ van kunst in de maatschappij, maar dit betekent hier niet het nut of het doel van de kunst. Dit betekent dat de bekommernis om de maatschappij primair vanuit kunst zelf moet komen. Het is een specifiek referentieprobleem; een opgave die geen enkel ander deelsysteem behandelt.

Luhmann formuleerde de functie van kunst als volgt: “De functie van de kunst ligt eenvoudigweg in haar verhouding tot de wereld, dus in de wijze waarop ze haar eigen realiteit in de wereld uitdifferentialieert en tegelijkertijd daarin insluit”.¹⁴⁹ Kunst ‘verdubbelt’ op een speelse manier de wereld. Volgens Luhmann is het kunstsysteem verder wel meer geïsoleerd dan andere systemen. De functie van kunst is geheel anders dan de functie van de religie, politiek, hulpverlening of sociaal werk en andere subsystemen. Voor Luhmann komt het erop neer om het onderscheid tussen systeem en omgeving (waaronder andere sociale systemen met andere functies) scherp te houden. Het is dus van groot belang om primair rekening te houden met de specifieke *leitdifferenz* en functie van het kunstsysteem. Er dient dus primair vanuit kunst vertrokken te worden.

Frank Vande Veire benadrukt dat kunst niet los staat van andere activiteiten waarmee de mens zich tot zichzelf, de anderen en de wereld verhoudt. Toch bezit kunst genoeg specificiteit dat we haar spontaan gaan onderscheiden van wetenschap, techniek, arbeid, ethiek, religie, Maar tegelijkertijd blijft ook de vraag naar de relatie die kunst onvermijdelijk met die terreinen

¹⁴⁹ LUHMANN N. (1995), p. 229; geciteerd in LAERMANS R. (1998a), p. 20-23.

onderhoudt.¹⁵⁰ Kunst kan zich dus in meerdere of mindere mate – impliciet of expliciet – verhouden tot de samenleving.

Er zijn gemakkelijk een aantal kunsthistorische voorbeelden aan te geven waar kunst wel degelijk maatschappelijke kwesties bekritiseert of waar kunst de wereld wou ‘veranderen’. Deze zijn ook vooral ontstaan vanuit de kritische blik van kunst zelf. Hierbij onderschrijf ik Thibaut Verhoeven die stelt dat dit een kritisch kunsthistorische oorzaak heeft en los staat van de *“tot in den treure toe gebezigde redenen zoals de maatschappelijk ‘heilzame’ of ‘therapeutische’ werking van hedendaagse kunst.”* Een eenvoudige greep uit de relatief recente kunstgeschiedenis spreekt hierbij boekdelen.¹⁵¹ In de hoofdstukken 4 zal hier verder op ingegaan worden.

In dit derde hoofdstuk zullen een aantal historische posities en theorieën geschetst worden. In het verleden leek men ook wel iets te *verwachten* van kunst. Dit komt nadrukkelijk naar voor in het Bildungsidee. De volgende vraag staat hierbij centraal: kan kunst cultureel vormend zijn? Er zal worden ingegaan op de historische wortels van het Bildungsidee. Daarna wordt bevraagd of er een relatie is tussen Bildung en sociaal-artistieke werk.

Vervolgens worden de moderniteit en de historische avant-gardebewegingen belicht, omdat het modernisme de plaats en de functie van kunst radicaal veranderd heeft en hier het idee van ‘kunst als motor of katalysator tot verandering’ heel duidelijk aanwezig was. Wel zal dit met betrekking tot hedendaagse kunst genuanceerd worden en zal kort ingegaan worden op ‘de crisis van de kunst’.

Vervolgens zal hier een ernstige kanttekening geplaatst worden bij de maatschappelijke relevantie van kunst. De Franse denker Yves Michaud spreekt namelijk over het ‘einde van een kunstutopie’. Curatoren en overheden benadrukken de maatschappelijke relevantie van kunst, maar dit dient volgens de filosoof gerelativeerd te worden. Michaud spreekt over het einde van een bepaald “geloof in de kunst”, over een kunstutopie die verbonden is of was met een burgerschaps- en een arbeidsutopie. Na de bespreking van Michauds scherpe diagnose, zal sociaal-artistiek werk vanuit dit perspectief benaderd worden.

3.2 Kunst veredelt. Over kunst als Bildung.

Bij een bezoek aan de theaterzaal van het Gentse kunstencentrum *Gentse Vooruit*, springt de spreuk *‘Kunst veredelt’* meteen in het oog. Het gebouw dateert van 1913 en is een voormalig volkshuis van de socialistische coöperatieve. Bij de bouw van dit indrukwekkende ‘paleis van de arbeider’ geloofde men nog nadrukkelijk in de culturele emancipatie van de arbeider. Door de arbeider onder te dompelen in de schone kunsten, de wereld van de esthetiek, zou deze cultureel geëmancipeerd worden. Dat is een prachtig idee, een mooie droom.¹⁵²

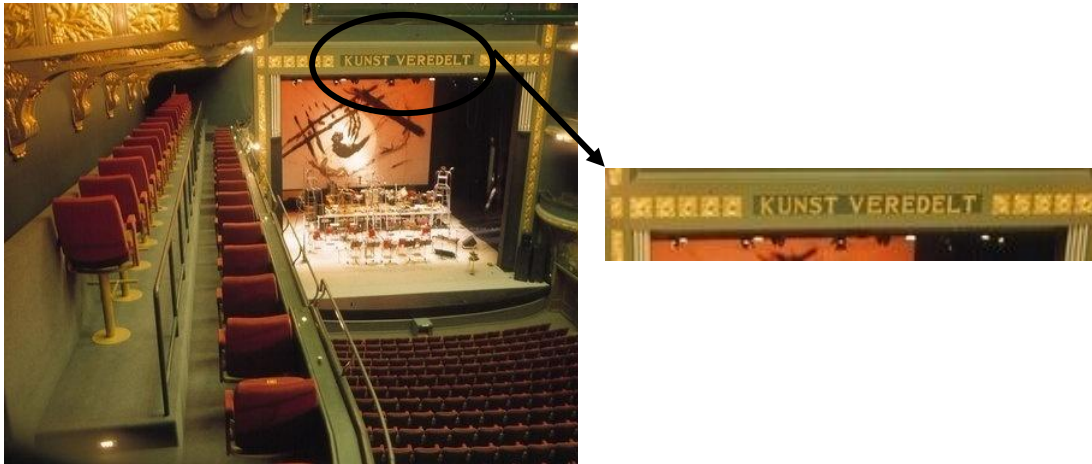
Hoewel... Als ik plaatsneem in deze schitterende wereld van bladgoud en pluchen zetels ben ik onder de indruk van de pracht van dit gebouw, maar tegelijkertijd komt de gedachte van *‘Kunst veredelt’* voor een pragmatische bewoner van een geglobaliseerde wereld in het derde millennium ook heel naïef en utopisch over. Uit de geschiedenis leerden we dat het visioen van gelijkheid, van mooie idealen, een bloedig spoor van terreur en totalitarisme naliet. Het laagje bladgoud op de letters van de spreuk kan – mits de nodige vakkennis – relatief snel aangebracht

¹⁵⁰ VANDE VEIRE F. (2002), p. 13.

¹⁵¹ VERHOEVEN T. (2003), p. 9.

¹⁵² Zie: <http://www.vooruit.be/nl/gebouw/theaterzaal>.

worden, maar hoe kun je nu alle ‘onderdrukten’ ‘vergulden’? Het heeft naar mijn mening iets paternalistisch. Een mogelijke reactie op deze spreuk van een deels geëmancipeerde mens zou kunnen zijn: ik beslis zelf wel of ik geëmancipeerd en verheven wil worden! Paleis voor de arbeider? *Yeah right!*



Figuur 1: theaterzaal in de Genste Vooruit, geraadpleegd op 7/11/2008, <http://www.vooruit.be/nl/gebouw/theaterzaal>

Dergelijke bedenkingen tonen naar mijn mening wel aan hoe dubbelzinnig het idee van kunst als ‘cultureel vormend’ geworden is. Hoe elk ideaal ook een zekere utopische bijklank heeft. Om verder in te gaan op het Bildungsidee zullen eerst de historische en filosofische wortels ervan geschetst worden.

Dat cultuur mensen sociaal kan vormen verbergt volgens Marc De Kesel¹⁵³ een vooronderstelling over het wezen en de functie van kunst. Men is van kunst gaan verwachten dat het een oplossing kan bieden voor problemen die strikt sociaal zijn. De opkomst van deze verwachting was ook het moment waarop het sociale ontstond; waar mensen zichzelf als broeder, kameraad en gelijke zijn gaan verstaan. Kunst werd gezien als remedie om het problematische karakter van die burgerlijke en dus sociale en broederlijke maatschappij op te lossen. Van kunst en cultuur werd verwacht dat ze in staat zou zijn om mensen om te vormen tot volwaardige vrije ‘burgers’. ‘Cultureel vormingswerk’ ontstond bij het begin van de moderne burgerlijke maatschappij, in het kielzog van de Franse revolutie.¹⁵⁴ De schone kunsten werden dus gezien als een middel om de mensen sociaal politiek te vormen. Zo kreeg kunst een Bildungsopdracht.¹⁵⁵

In tegenstelling tot de standensamenleving van het *Ancien Régime* moest iedereen een politiek subject worden. Omdat snel duidelijk werd dat niet iedereen even gemakkelijk een politiek subject kon zijn binnen een democratische orde, organiseerde de politieke orde van bij het begin vormingsprogramma’s.¹⁵⁶ Volgens Paul Cruysberghs¹⁵⁷ moest er zielenarbeid verricht worden, omdat de mens niet vanzelf goed was. Schiller en Fichte benadrukten dat cultuur in de eerste plaats over cultivering gaat, het leiden van een deugdzaam leven: van goede wil zijn en de

¹⁵³ Marc De Kesel studeerde filosofie en theologie en is momenteel verbonden aan de Arteveldehogeschool Gent en het Heyendaal Instituut (Universiteit Nijmegen). Hij publiceert over politieke filosofie, kunst, religie en psychoanalyse.

¹⁵⁴ DE KESEL M. (2003), p. 2.

¹⁵⁵ DE KESEL M. (2008), pp. 49-50.

¹⁵⁶ DE KESEL M. (2003), p. 2.

¹⁵⁷ Paul Cruysberghs is gewoon hoogleraar aan het Hoger Instituut voor Wijsbegeerte en het Centrum Cultuur en Filosofie (OE) Zijn onderzoekstopics zijn onder andere esthetica en filosofie van de kunst.

zinnelijke verlangens onderwerpen aan de praktische rede (ethiek). Na de Franse revolutie moest de Zielenadel – die zijn status verworven had door cultuurarbeid – de plaats innemen van de traditionele adel. Cultuur moest verworven worden door cultuurarbeid en dit gebeurde onafhankelijk van je sociale positie.¹⁵⁸

Voor de romantische esthetica ging het in de kunst om een streven naar eenheid, naar harmonie die in de moderne tijd door het rationalisme van de Verlichting was verdrongen.¹⁵⁹ Geïnspireerd door Friedrich Schiller raakten de romantici ervan overtuigd dat een politieke omwenteling geen zin had en zelfs gevaarlijk was wanneer deze niet wordt voorafgegaan door een soort ‘culturele revolutie’, een verandering in de ‘ziel’ van individuen.¹⁶⁰ Schiller geloofde in het belang van het esthetische in de opvoeding van de mens. Hij beseftte echter wel dat hij in een ‘lelijke tijd’ leefde die helemaal niet met kunst was begaan. Schiller geloofde niet in een plotse en gewelddadige overgang van een primitieve gemeenschap naar een morele maatschappij. Echte zedelijkheid kon enkel ontstaan doorheen langzame, geduldige opvoeding en onderwijs: *Bildung*. Deze was in de eerste plaats esthetisch en bestond in essentie niet uit kennisoverdracht of het opleggen van morele regels. Alleen een esthetische opvoeding kon de overgang mogelijk maken van een zuiver behoeftige en egoïstische mens naar een redelijke plichtsbewuste mens.¹⁶¹

Het typisch moderne postrevolutionaire cultuurproject werd volgens Paul Cruysberghe verdrongen uit onze huidige cultuur. Wie cultuur vandaag uit ethisch perspectief bekijkt en ze dus in een perspectief plaatst van duurzaam leven, maakt van kunst iets heteronooms.¹⁶² Tot iets dat geen waarde op zichzelf heeft doordat de waarde ervan wordt ontleend aan de wetten van de ethiek. Vandaag wil niemand nog cultuur in verband brengen met ethiek.¹⁶³ Het is duidelijk geworden dat de cultivering van het gemoed niet meer als een universeel project kan worden beschouwd. Dankzij sociologisch onderzoek weten we dat de waarden die ons handelen sturen klassen- en seksebepaald zijn. De universaliteit van de ethiek die Schiller en Fichte claimden was in feite deze van de burgerlijke klasse die zichzelf proclameerde als universele klasse.

Bildung en cultuur hadden vroeger een nauwe band en overlaptten elkaar in belangrijke mate. *Bildung* had een algemeen vormend karakter en was een bredere basis (ook de wetenschappen was er deel van) dan de esthetiek die uitsluitend betrekking had op de schone kunsten. Voor het opvoedingsideaal van de humanisten en de Verlichters waren de schone kunsten de belangrijkste basis voor de algemene vorming. Door de vertechnering van de samenleving werd het belang van de schone kunsten echter gereduceerd: wetenschappelijke vorming ging domineren en vorming werd vakspecifiek. In de vorming van jongeren en volwassenen werd het contact met de kunsten sterk gereduceerd.¹⁶⁴ Vorming is vandaag niet meer verbonden met de functie van een meer verheven ethisch leven, maar is er eerder om de eigen carrièrekansen te vergroten. Cultuur als kunst beweegt zich nu meer in de sfeer van de ontspanning. Wie vandaag naar het theater gaat doet dat niet om religieus of ethisch te worden gesticht, maar om zich te amuseren. Maar dit schreef Schiller ook al: theater die mensen ethisch beter wil maken was volgens hem meestal

¹⁵⁸ CRUYBERGHS P. (2002), p. 247.

¹⁵⁹ VANDE VEIRE F. (2002), p. 61.

¹⁶⁰ IDEM, p. 63.

¹⁶¹ IDEM, pp. 66- 67.

¹⁶² CRUYBERGHS P. (2002), p. 247.

¹⁶³ IDEM, p. 248.

¹⁶⁴ IBIDEM.

slecht theater. De theaterganger wil niet gemoraliseerd worden maar genoeg beleven aan zijn avond.¹⁶⁵

Na het Ancien Régime werd religie, ethiek, vorming en de kunsten autonome domeinen en een zaak van specialisten. Er is een nieuwe elite ontstaan met een eigen karakter die ook niet noodzakelijk samenvalt met de financiële of wetenschappelijke elite. Het is een verzameling van mensen die in staat is om 'belangeloos' (Kant) te genieten. Dit belangeloze karakter van genot onderscheidt het esthetische van het ethische en zinnelijke. Wie vanuit ethische of zinnelijke interesses naar kunst stapt, zal telkens naast het specifiek esthetische van kunst grijpen. Kant meende echter wel dat hoewel het smaakoordeel in se subjectief is, er toch een zekere *sensus communis* bestaat. We kunnen niet wetenschappelijk aantonen waarom iets mooi is, maar mensen met enige vorming hebben toch allemaal dezelfde smaak of zouden dat moeten hebben. Vandaag weten we volgens Cruysberghs beter. 'Gezond verstand' is in ethisch en esthetisch opzicht geïndoctrineerd. Een verschillende vorming betekent een verschillend ethos en een andere smaak. Na Bourdieu is de universele smaak van Kant al lang ontmaskerd. Als smaak echter verbonden zou zijn met het bestaan van subculturen en dus met verschillende lagen van de maatschappij, dan is ook die autonomie van de kunst een fictie. Cultuur in de zin van kunst is dus in vele opzichten heteronoom. Niet meer tegenover de religie of de ethiek, maar wel tegenover de economische sfeer. Cultureel kapitaal is nu eenmaal schatplichtig aan sociaal kapitaal en dus ook aan economisch kapitaal.¹⁶⁶

Vandaag is vorming geen ethische plicht meer: ze is in de moderne wereld een economische oorzaak geworden. Maar esthetiek is volgens Cruysberghs op zijn minst wenselijk als je een zekere kwaliteit aan je leven wil geven. Echter, een theorie die vandaag nog een inhoudelijke universaliteit voorstaat, lijkt de particulariteit van onze appreciaties, waarden en normen te ontkennen. De tijd waar mensen een opvoedingsproject konden opzetten, gebaseerd op de *homo universalis*, is volgens Cruysberghs voorbij. Zodra je de universaliteit concreet invult ben je geneigd om het te wantrouwen. De moderniteit is onherroepelijk verbonden met wat Rousseau *La division du travail* noemde. In de moderne tijd is de arbeidsdeling door de industrialisatie een dominant cultuurkenmerk geworden.¹⁶⁷

Cruysberghs wijst ook op het gevaar van verstarring die de arbeidsdeling met zich meebrengt. We worden allemaal geboren met bepaalde vaardigheden, maar daarom moet je nog niet zomaar genoeg nemen met de plaats die de natuur of de samenleving je heeft toegemeten. Veel mensen zullen dat echter wel doen, al hoeft daar niet op worden neergekeken. De mens heeft een zeker nood aan rust en geborgenheid, maar ook aan onrust en avontuur. Geestelijke gezondheid vergt net de mogelijkheid om zich heen en weer te bewegen tussen de polen van de noodzaak en de mogelijkheid. Een dergelijke beweging wil Cruysberghs gevrijwaard zien als het om cultuur gaat. Mensen kunnen zich opsluiten in hun eigen subcultuur en zich daar heel goed in voelen, maar de overschrijding van die grens kan ook enorm verrijkend zijn.¹⁶⁸

Vorming gebeurt vandaag vooral in geijkte vormingsinstituten. Cruysberghs verwijst naar Fichte die stelde dat elke mens zichzelf cultiveert, maar daarnaast is het ook zo dat de mens pas verleid

¹⁶⁵ Schiller schreef dit in *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*.

¹⁶⁶ CRUYBERGHS P. (2002), p. 253.

¹⁶⁷ IDEM, p. 254.

¹⁶⁸ IDEM, p. 268.

kan worden aan de hand van een 'lokaas' die zorgt dat cultuur zichtbaar aanwezig is en aantrekkelijk overkomt. Het spel dat moet worden gespeeld vraagt verbeeldingskracht. Er zijn spelregels nodig, maar deze zijn slechts het noodzakelijke kader. Het eigenlijke spel van de verleiding wordt gespeeld op het veld van de dubbelzinnigheid, waarbij elk gebaar aantrekt en afstoot. Iedereen in het culturele veld is betrokken in dit spel van aantrekking en afstoting. Cultuur gaat niet enkel over arbeid, maar is ook een spel. Het was volgens Cruysberghs dan ook de verdienste van Schiller om de notie van spel binnen te halen in de wereld van de opvoeding. In zijn laatste brief over de esthetische opvoeding van de mens schreef Schiller over een cultuurgeschiedenis die al begon bij het spelende dier of zelfs vroeger. In het spel van de verbeelding en de schone schijn verdwijnt alles wat van de orde van de dwang is. Volgens Cruysberghs hebben ze wel een heuristisch potentieel als het over cultuur gaat. Cultuuroverdracht gebeurt steeds optimaal via het spel van de verbeelding en niet door dwangmatige sturing en agogische modellen. Het spel van de schone schijn speelt een bemiddelende rol als er moet worden gecommuniceerd over cultuur. Verleidingsstrategieën maken dankbaar gebruik van deze bemiddeling.¹⁶⁹

Marc De Kesel stelt met betrekking tot *Bildung* dat sociaal werk in feite Bildungswerk is. Het moderne idee van vrijheid is namelijk een moeilijk verteerbare gedachte voor de moderne mens. Vrijheid is complex en mensen dienen daarom gevormd te worden tot vrijheid. Schiller is daarom volgens De Kesel een belangrijk uitgangspunt voor sociaal werk. Mensen moeten met kunst geconfronteerd worden en het vormingswerk dient juist het onaannemelijke van de kunst te benadrukken. Mensen moeten van het onaannemelijke leren houden omdat dit verbonden is met de onaannemelijke en ondraaglijke gedachte van vrijheid. Politiek vormingswerk moet de mensen leren houden van het feit dat er tussen hen en de politieke machten een kloof is. De kloof tussen politiek en burgers kan dus niet gedicht worden. De meeste programma's willen de kloven overbruggen, maar eigenlijk is het belangrijk dat mensen van kloven leren houden. Veel sociaal werk wil het crisismoment van de moderniteit verdringen, maar er is eigenlijk steeds een onmacht in de almacht. De moderne mens is de werkelijkheid gaan bekijken als een dood ding dat buiten hem staat, maar hij kan het *Ding an sich* (Kant) eigenlijk niet kennen.¹⁷⁰

Marc De Kesel stelt een pedagogisering van het vormingsproject van de huidige samenleving vast. Dit pedagogisch project zit ingeloten in een wetenschappelijke ideologie die alles op elkaar afstemt, instrumentaliseert en integreert. Eigenlijk moet het maatschappelijk vormingswerk antipedagogisch en dus *Bildend* tewerk gaan. Dit is geen pedagogie, maar een confronteren van mensen met het feit dat opvoeden onmogelijk is. Moderne kunst kan aangegrepen worden om juist het onaannemelijke tot bron van reflectie en cultuur te maken binnen een moderne samenleving.¹⁷¹ Kunst moet hierbij niet zinvol gemaakt worden: propaganda is zinvol, maar kunst is dat net niet.

Kunst toont aan dat niemand de wereld kan tonen zoals ze is. Kunst is op zichzelf gericht en juist daarom is het sociaal valabel, het toont de eindigheid, de afwijkingen en de contouren van een cultuur die het op zichzelf gericht zijn fetisjeert. In kunst wordt je vooral met je eigen tekort

¹⁶⁹ CRUYBERGH P. (2002), pp. 257-258.

¹⁷⁰ De KESEL M. [interview door Sarah Goderis] (23.04.2008), Zie bijlagen: Interview Marc De Kesel, pp. 1-18; Marc De Kesel studeerde filosofie en theologie en is momenteel verbonden aan de Arteveldehogeschool Gent en het Heyendaal Instituut (Universiteit Nijmegen). Hij publiceert over politieke filosofie, kunst, religie en psychoanalyse.

¹⁷¹ De KESEL M. [interview door Sarah Goderis] (23.04.2008), Zie bijlagen: Interview Marc De Kesel, pp. 1-18

geconfronteerd. Het kan behoorlijk onaannemelijk zijn en net die cultivering van onaannemelijkheid is van groot belang. Sociaal-cultureel werk moet dus de worsteling overdragen in zijn Bildend werk. Vormingswerk kan mensen hierin laten groeien en kritisch denken. Kunst dient zich bewust te zijn van zijn randpositie en brengt de rand van de waarden binnen in een cultuur. Het confronteert de mens met het idee dat het leven niet altijd waarden hoeft te hebben. We leven in een moraliserende tijd waar alles waarde moet hebben en sociaal-artistisch werk mag volgens De Kesel niet in de val lopen van de Dialectiek van waarden. De sector van sociaal werk dient volgens De Kesel af en toe de kaart van de kunstenaar te nemen, tegen de politiek in. Er is iets in je *Bildung* nodig dat niet door ideologie platgewalst wordt.¹⁷²

3.3 De moderniteit en de 'crisis van de kunst'

Voor de achttiende eeuw was kunst ingebed in een religieuze of koninklijke cultuur en had ze een vanzelfsprekende plaats en functie. De maatschappelijke relevantie van kunst was hier dus heel evident. De middeleeuwse gotische kathedralen, maar ook de sculpturen en altaarstukken die er deel van uitmaakten, hadden een religieuze, culturele en sociale functie. Deze kathedralen waren het toneel van rechtszittingen, festivals en godsdienstbeoefening. Mensen konden binnen de muren de nacht doorbrengen, vergaderingen van gilden houden en kleine stalletjes uitbaten waar souvenirs en zelfs wijn te koop werden aangeboden.¹⁷³ Ook Versailles had bijvoorbeeld een duidelijke sociale en politieke functie.¹⁷⁴ Tijdens het Ancien Régime representeerde kunst dus vooral macht.

Aan het einde van de 18^{de} en het begin van de 19^{de} eeuw ontstond het idee dat de kunstenaar vrij kon handelen en geen dienende functie meer had tegenover andere instituties.¹⁷⁵ Tijdens dit autonomiseringsproces begon de kunstenaar zich los te maken van zijn opdrachtgever waardoor de directe band tussen de kunst en zijn beschouwer werd afgesneden.¹⁷⁶ De kunstenaar produceerde voor de vrije markt en voor een onbekend publiek, waardoor de maatschappelijke functie van kunst onduidelijk werd.¹⁷⁷ Kunstwerken kregen een bestaansrecht in zichzelf.¹⁷⁸ Sindsdien werd het kunstwerk gezien als iets dat apart staat, waardoor zowel het maken als het beschouwen van kunst een afzonderlijke status kregen.¹⁷⁹

Mede door deze ontwikkelingen ontstonden ook meer kritische vormen van kunst. Voorbeelden hiervan zijn de satirische litho's en schilderijen van Honoré Daumier. In zijn werk *Derde klasse wagon* (1863-65) wordt het leven van de arbeidersklasse 'realistisch' weergegeven in die zin dat het de schrijnende situatie waarin deze mensen verkeerden weergaf. Een andere kunstenaar uit midden negentiende eeuw is de sociaal-realist Gustave Courbet, bekend om zijn maatschappijkritische houding en zijn zogenaamde 'Realistisch manifest'. In zijn werken werden arbeiders 'realistisch' afgebeeld, hiermee reageerde hij tegen de institutioneel ingeburgerd

¹⁷² IBIDEM.

¹⁷³ FREELAND C. (2004), pp. 42-43.

¹⁷⁴ IDEM, p. 50.

¹⁷⁵ VANDE VEIRE F. (2002), p. 16; Frank Vande Veire is filosoof en kunstcriticus. Hij geeft gastcolleges aan diverse universiteiten en kunstinstellingen en schrijft teksten voor catalogi en kunsttijdschriften. In 1998 ontving hij voor zijn verzamelde essays de Vlaamse Prijs voor Kunstcritiek.

¹⁷⁶ IDEM, pp. 18-19.

¹⁷⁷ IDEM, p. 19.

¹⁷⁸ IDEM, p. 16.

¹⁷⁹ IDEM, pp. 18-19.

geraakte romantische traditie en de gang ervan naar het allegorische en irreële.¹⁸⁰ Kunst mocht volgens Courbet niet meer vluchten in schoonheid, maar diende zich in te laten met het reële. Volgens De Kesel is dit het ontstaanspunt van de moderne schilderkunst omdat hier voor het eerst het probleem gesteld wordt dat kunst zijn contact met de werkelijkheid had verloren.¹⁸¹

Het esthetische evolueerde van een middel naar een waarde op zichzelf. De kunstenaar wendde zich dan ook dikwijls af van het maatschappelijk gebeuren. De tweede helft van de negentiende eeuw was ook de periode van *l'art pour l'art*.¹⁸² Dit was een variant van een meer algemene visie op kunst die men met de termen "estheticisme" probeerde te duiden en die zijn hoogtepunt vond in de tweede helft van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Voorbeelden hiervan waren het symbolisme en decadentisme. Kunst was hier meer een vorm van vrijetijdsbesteding en escapisme die niets te maken had met het leven. De estheticistische kunstenaar keek vanuit zijn ivoren toren neer op de bourgeois en hun *way of life*. Elke utilitaire overweging werd gebannen uit kunst. De kunstenaar streefde op individueel vlak wel naar een eenheid van kunst en leven. Hét typevoorbeeld hiervan is het *dandyisme*. De kunstenaar verwierf tegenover andere burgers een uitzonderingspositie en ongewenst droegen kunstenaars bij tot de bestendiging van de burgerlijke kunstopvatting. Kunst vormde binnen deze opvatting een afzonderlijke wereld met eigen doelen, normen en gedragscodes die weinig te maken had met het sociale leven. Kunst was volgens deze visie vermaak en ontspanning. Volgens Drijkoningen sneed het mes van deze autonomie aan twee kanten: op deze manier konden *binnen* het kunstwerk waarden aan bod komen die anders werden uitgesloten, maar anderzijds beschermde de autonomie ook de maatschappij tegen de invloeden van de kunst. De estheticistische kunstenaar raakte vervreemd van zijn medemens en de maatschappij. Deze autonomie zorgde voor een vrijheid in de persoonlijke sfeer, maar de invloed van de kunstenaar bleef beperkt tot het kunstinstituut zelf.¹⁸³

De maatschappelijke functie van kunst werd dus onduidelijk en deze belangeloosheid is eigen aan het moderne kunstbegrip. Deze maatschappelijke dakloosheid werd volgens Frank Vande Veire het onderwerp van het kunsthistorisch onderzoek en de filosofie. Kunst als praktijk was niet langer maatschappelijk gelegitimeerd. Hierdoor kon de filosofische vraag naar wat kunst is opduiken.¹⁸⁴ Tot op vandaag speelt het debat over kunst zich af op een achtergrond van crisisgevoel, die structureel ingebed is in ons denken over kunst. De vraag naar wat kunst is wijst op de onzekerheid van de moderne mens over wat kunst nog zou kunnen betekenen. Ook wijst het op het verlangen van kunst om 'opnieuw' betekenis te geven. Binnen de burgerlijke cultuur is het onduidelijk geworden of kunst wel nodig is aangezien de burger kunst al gauw beschouwt als iets vrijblijvends. Het artistieke domein is dat van een ijdele verstrooiing, een spel van de schijn en de aangename prikkeling van de zintuigen.¹⁸⁵

In de negentiende eeuw werd de kunst door Hegel enerzijds voor dood verklaard, maar door Schelling werd het dan weer aanzien als de hoogste metafysische activiteit van de mens.¹⁸⁶ Dit toont aan dat kunst in een identiteitscrisis verkeerde en deze is inherent aan kunst zelf doordat de maatschappelijke, religieuze, wetenschappelijke of morele waarde van kunst twijfelachtig was

¹⁸⁰ ARNASON H.H. (2004), pp. 21-22.

¹⁸¹ DE KESEL M. (2003), p. 6.

¹⁸² DRIJKONINGEN J. (1991), p. 16.

¹⁸³ IDEM, pp. 17-19.

¹⁸⁴ VANDE VEIRE F. (2002), p. 19.

¹⁸⁵ IBIDEM.

¹⁸⁶ IBIDEM.

geworden. Toch werd kunst volgens Vande Veire een heel ‘specifieke’ praktijk omdat zij zich met eender welk domein kon inlaten, zonder ook echt in te grijpen of een concreet effect te hebben. Doordat zij niets meer van maatschappelijk nut of waarde produceert kan zij gezien worden als een activiteit die een doel in zichzelf heeft. Net door haar marginale en onzekere positie werd kunst aanzien als de meest hoogstaande en diepzinnige activiteit. Voor intellectuelen en filosofen werd kunst daarom aanzien als de belangrijkste menselijke activiteit die niet ondergeschikt was aan een doel dat buiten haar lag. Zie bijvoorbeeld Kants begrip van de ‘belangeloosheid’ van kunst, waarmee de Duitse filosoof de autonomie van het esthetische domein wou garanderen. Dit begrip wekte heel wat irritatie op omdat het geassocieerd werd met vrijblijvendheid, ongevaarlijkheid, onwerkelijkheid en impotentie. Maar elke poging om de esthetische ervaring te bepalen bestaat volgens Vande Veire ook uit een confrontatie met het begrip van belangeloosheid.¹⁸⁷ Bij elke kritische artistieke positie blijft het idee van belangeloosheid een rol spelen.

Bart Verschaffel benadrukt dat het modernisme de plaats en de functie van kunst radicaal herbepaald heeft. Volgens de historische avant-gardes hadden de kunst en de kunstenaars ook een historisch zending om de mens te bevrijden en hierbij speelde het idee van broederschap een grote rol.¹⁸⁸ Deze geschiedenis is volgens Verschaffel dan ook de geschiedenis van emancipatie en de kunst speelt daarin een cruciale rol. Ze speelde de rol van voorhoede, van ‘avant-garde’, van een verkenners van de vrijheid. Kunstenaars liepen volgens het avant-garde-idee op de geschiedenis vooruit en waren vrijere mensen. Deze voorhoede bereidde de weg en liet zien waar de anderen heen moesten.

De avant-garde toonde de verstarring en de regels van het heden, maar bood ook de mogelijkheid van een beter leven aan. Het einddoel van de geschiedenis was namelijk de bevrijding van de mens en broederschap van alle mensen. Kunst leverde zo een permanente kritiek op het bestaande. Als verkenners en bevrijders eiste kunst zo de volledige autonomie op. Kunst mocht dus niet bevoogden en mocht ook geen dienstbaarheid eisen.¹⁸⁹ De avant-gardes wilden de kunst weer een rol bij het maatschappelijk gebeuren laten spelen, maar hierbij wilden zij zich niet voegen naar economische en maatschappelijke eisen. De avant-gardist weigerde de rol te spelen die de bestaande institutie hem probeerde op te dringen. Hij ging in strijd tegen de geïnstitutionaliseerde kunst.¹⁹⁰ Zowel in de kunst als in de maatschappij was er een revolutie nodig. De avant-gardist wou breken met de heersende opvattingen over kunst en haar functie, codes, normen, gedragsregels en publiek.

De avant-gardebewegingen poogden reeds vanaf 1910 om de bestaande kunstnormen te overschrijden en wantrouwen het schone. Beelden die de mens al te gemakkelijk verzoenden met de wereld werden gezien als een ontkenning van de werkelijkheid. De moderne kunst was anti-illusionistisch, ze wilde de harde realiteit tonen die werd versluierd door het ‘burgerlijke’ verstand en ideologische ficties.¹⁹¹ De “bevrijding” en de “vrijheid” vormden de basisprincipes van deze interne ontwikkeling. Kunst en kunstenaar mochten niet stilstaan, ze moesten zich

¹⁸⁷ IDEM, p. 20.

¹⁸⁸ VERSCHAFFEL B. (1993), p. 346; Bart Verschaffel is filosoof en als hoogleraar verbonden aan de Universiteit Gent, Vakgroep Architectuur en Stedenbouw. Hij publiceert op het gebied van kunstfilosofie, kunst- en architectuurtheorie en esthetica.

¹⁸⁹ IBIDEM.

¹⁹⁰ DRIJKONINGEN F. (1991), p. 20.

¹⁹¹ VANDE VEIRE F. (2002), p. 57.

ontwikkelen. Dé basisvoorwaarde voor het modernisme was dan ook het experiment, het creatief negeren van grenzen, het zich vrijmaken van gewoonten en verwachtingen en het overstijgen van het oude.¹⁹²

De logische en meest ultieme stap in deze ontwikkeling van negeren van regels was volgens Bart Verschaffel dan ook het negeren van de kunst zelf. Dus de negatie van het kunstbedrijf als geïsoleerde activiteit, die wordt beoefend door een clubje mensen in ateliers en musea. Kunst diende in het leven op te gaan en het leven te transformeren, de geschiedenis te bruuskeren en de apotheose van Vrijheid dichterbij te brengen. Het ontstaan en de ontwikkeling van de avant-gardekunst kan hier dus niet begrepen worden zonder het ideaal van vrijheid en de droom van de bevrijde mens.¹⁹³

De historische avant-gardebewegingen wilden volgens Drijkoningen de kunst uit haar isolement halen en haar integreren in de praktijk van het maatschappelijk gebeuren. Zo wordt in Decreet no. 1 van de Russische futuristen van 1918 geëist dat kunst moet worden afgeschaft in paleizen, galerijen, salons, musea en bibliotheken en dat er getransformeerde kunst wordt aangebracht op huizen, daken, auto's, trams, schuttingen en kledij.¹⁹⁴ In het suprematisme van Malevich (1878-1935) werd intensief gezocht naar een creatief principe dat in de realiteit zelf werkzaam was. Deze kunstvorm wou volgens Marc De Kesel dan ook cultuurstichtend zijn. Malevich en andere kunstenaars uit zijn generatie engageerden zich in de uitbouw van de nieuwe samenleving die de communistische Russische revolutie beoogde. Abstracte kunst betekende ook een abstrahering van wat vroeger in de kunst en de politiek primeerde. De abstracte kunst profileerde zich ook in politiek opzicht als een vrije kunst die het volk bevrijdde van de beelden waarmee het onderdrukt werd, het was een daad van sociale en culturele bevrijding.¹⁹⁵

In de beweging van Dada kwamen volgens Marc De Kesel alle antiburgerlijke en antitraditionele tendensen van de avant-garde samen. De concrete aanleiding was het besef dat een cultuur, die in staat was tot de gruwelen van een loopgravenoorlog, volledig geperverteerd was. Dada was een sociaal protest tegen de zichzelf verblindende cultuur. Deze cultuur kon zichzelf en zijn kunst daarom niet meer ernstig te nemen. Door de kunst af te schaffen kon om het even wat kunst worden (zie Duchamps *readymades*).¹⁹⁶ Volgens Vande Veire is het dan ook belangrijk om te benadrukken dat Dada, maar dit geldt ook voor de historische avant-garde in het algemeen, het sociale of politieke belang daarom niet aan de kunst wou teruggeven. Dada richtte zich juist tegen elk belang: al het schone, aangename, goede, ware, ... moest verdwijnen. Het leven van de burger was voor Dada slechts een schijnvertoning. De liaison tussen kunst en leven kon dus slechts een 'verkrachting' zijn.¹⁹⁷ Het vernieuwde leven was voor Tristan Tzara de bevrijding van "*alle leuzen over ethiek, cultuur en innerlijk leven*". Vande Veire stelt hierbij dat critici die pleiten voor een toenadering tussen kunst en leven zich dus niet op Dada kunnen beroepen om de maatschappelijke relevantie van kunst te verdedigen. Hierbij wordt volgens Vande Veire hun "*cynisch-dandyesk dédain*" voor sociaal-politieke kwesties ontkend. Daarnaast is het ook

¹⁹² VERSCHAFFEL B. (1993), p. 346.

¹⁹³ IBIDEM.

¹⁹⁴ DRIJKONINGEN F., p. 21.

¹⁹⁵ DE KESEL M. (2003), p. 8.

¹⁹⁶ IDEM, p. 14.

¹⁹⁷ VANDE VEIRE F. (2003a), pp. 19-23.

belangrijk om te benadrukken dat de dadaïstische kunst op enorm veel afkeer stuitte bij het publiek. Kunst werd er dus niet ‘maatschappelijk relevanter’ op.¹⁹⁸

Frank Vande Veire benadrukt dan ook met betrekking tot de voor- en naoorlogse avant-garde dat telkens wanneer men de grenzen tussen het concrete leven en de kunst wilde uitwissen, deze grenzen zich toch buiten de wil van kunstenaars om hertrokken. Hun pogingen werden gerecupereerd en doordat zij de macht van de code onderschatten, stelden zij zich dikwijls tevreden met imaginaire vormen van grensoverschrijding.¹⁹⁹

De historische avant-gardes streefden naar een betere wereldorde, gebaseerd op esthetiek en ethiek. De kunst stond model voor het verlangen en de realisatie van een betere wereld.²⁰⁰ Dit verlangen bleef bestaan na de tweede wereldoorlog en was een motor voor ontwikkelingen als Cobra, lyrische abstractie, situationisme en Arte povera. Kunst begon zich dus naast de gemeenschapscultuur op te stellen en nam er afstand van. Kunst werd een individuele zaak en het kunstbegrip viel uiteen in een utilitair component (later toegepaste kunst) en een vrij component (autonome kunst). Dit westerse niet-utilitaire begrip leeft voort tot op vandaag. Kunst kan volgens Van Robaeys dus niet opgedrongen worden en kan slechts gerespecteerd worden door haar kwetsbaarheid te behouden en haar niet ondergeschikt te maken aan extra-artistieke belangen.²⁰¹

Mede door de avant-garde en hun voortdurende overschrijden van de normen van kunst, maar ook door de ‘postmoderne’ filosofie waarbij de rationele grondslagen van onze wetenschap en maatschappelijke organisatie in vraag gesteld werden, is er volgens van den Braambussche een grote onzekerheid. Dit wordt omschreven als een ‘legitimatiecrisis’. De criteria om kunst van niet-kunst te onderscheiden zijn onduidelijk geworden. Maar daarnaast weten wij ook niet meer in welke richting de maatschappij moet evolueren, nu elke ideologie, elke totaalverklaring ongeloofwaardig is geworden. Vandaar ook het circuleren van termen als ‘het einde van de kunst’, ‘het einde van de wetenschap’, ‘het einde van de geschiedenis’. Elke vernieuwingsbron lijkt uitgehold: de permanente vernieuwingsdrang in de kunst leidde tot een crisis van het vertoog over kunst.²⁰²

Bart Verschaffel benadrukt dat de avant-gardekunst van bewegingen en manifesten, van een kunst met zendingsbewustzijn, voorbij is. Nochtans worden de modernistische uitgangspunten en vooronderstellingen nog steeds herhaald. Ze worden gebruikt om het kunstbedrijf te organiseren en te legitimeren en bepalen het zelfgevoel van kunstenaars en het beeld dat van de ‘moderne kunst’ verspreid wordt. Deze modernistische veronderstellingen en het vrijheids- en bevrijdingsideaal zijn echter ongeloofwaardig geworden. Misschien is er voor de kunst geen grote historische rol weggelegd en is ze alleen belangrijk voor wie er zich mee bezighoudt. De kunst kan nergens op vooruitlopen. Ze heeft zichzelf opgeheven en er is een toenemende versplintering en onverstaaenbaarheid van de kunstproductie. Dit heeft de ontoereikendheid van het modernistische kader aangetoond. De dood van de avant-garde betekent volgens Verschaffel dat er niet langer een consensus bestaat over vragen als: waarvoor kunst dient of waarom ze

¹⁹⁸ IBIDEM.

¹⁹⁹ IDEM, p. 446.

²⁰⁰ VAN ROBAEYS P. (2001), p. 43, p. 45, p. 77; Piet Van Robaeys is kunsttheoreticus en docent aan het KASK.

²⁰¹ IDEM,, p. 43, p. 45, p. 77.

²⁰² BRAAMBUSSCHE A.A. (2003), p. 20.

belangrijk is, welke plaats de kunstenaar heeft, voor wie kunst gemaakt moet worden, wat men van kunst mag verwachten en hoe men er mee kan leven.²⁰³

Ook Frank Vande Veire benadrukt in *I Love Art, We All Love Art, This is Love. Een pamflet over de kunstwereld* (2003) dat deze periode voorbij is. Na de negentiende eeuw bevrijdde de avant-garde de kunst van schoonheid en kunst werd verbonden met kritiek en provocatie: ze moest verontrusten. Na de jaren tachtig van de twintigste eeuw werd dit avant-gardistisch gedachtegoed volgens Vande Veire uitgehold. Kritiek, provocatie, vervreemding en verontrusting zijn ingeburgerde begrippen geworden. Kunst wordt vandaag nog steeds gelegitimeerd omwille van haar kritische dimensie omdat ze 'controversie uitlokt', 'pijnlijke kwesties aansnijdt', 'de mensen wakker schudt'. Tentoonstellingsmakers, museumdirecteurs, galeriehouders, verzamelaars, critici, politici en het ruime publiek geloven in het kritische gehalte van kunst die zou bijdragen tot een meer 'open' en dus ruimdenkende, democratische, multiculturele, ... samenleving. 'Kritiek' werd zo in de kunstwereld een soort van aura: alle meningen zijn even interessant en waardevol. Maar hierdoor worden ze echter ook geneutraliseerd: 'Ja, maar dat is uw mening'. Duidelijke posities zijn niet meer mogelijk: ze zouden teveel neigen naar een 'Groot Verhaal', waardoor er enkel ironisch mee wordt omgegaan.

Het populaire vertoog over de openheid van het 'andere' en voor 'verschillen' is volgens Vande Veire een alibi voor een moreel narcisme. Er klinkt volgens de filosoof iets vals in het hedendaagse gehamer over de maatschappelijke relevantie van kunst. Vande Veire insinueert dat dit slechts een symptoom is van een algemene vermoeidheid en verveling. Geloof men nog wel zichzelf? Het populaire vertoog van journalisten en curatoren over het huwelijk tussen kunst en leven is volgens hem manisch: iedereen weet ondertussen wel dat het hier om een schijnhuwelijk gaat. Het publiek wordt dus verleid met een droom waar kunst nog het cement van de samenleving was...²⁰⁴

Vandaag vindt iedereen kunst goed en hierdoor is Hegels idee van het 'einde van de kunst' volgens Vande Veire zo actueel. De vraag naar wat kunst voor ons betekent heeft zo geen ruimte meer. Als iedereen zich comfortabel voelt bij de vragen die kunst hem stelt wordt niemand nog uitgedaagd. Voor Vande Veire is ironie een intellectuele schaamlap die een gebrek aan reflectie en een knieval voor de massacultuur moet rechtvaardigen. Ironie onderhoudt de kunstmythe in plaats van ze te ondergraven.²⁰⁵ Vande Veires kritische positie is naar mijn mening vergelijkbaar met de positie van Yves Michaud en zijn idee van de 'kunstutopie' die verder in dit hoofdstuk aan bod zal komen.

Ook Bart Verschaffel stelt verder dat kunst vandaag alles kan betekenen en voor iedereen gemaakt kan zijn: iedereen heeft recht op zijn kunst, alle kunst is kunst. Daarnaast is er ook sprake van een beeldinflatie: vandaag wordt alles massaal, goedkoop en volgens bekende recepten nagemaakt en overal aangeplakt. De kunst die de beelden van de stad kiest – massabladen, reclame, porno, film, graffiti, strips, televisieglamour, verkeerstekens, letters – wordt gerecupereerd door de ontwerpindustrie. Er is sprake van een esthetisering van het dagdagelijkse leven, van een vermenigvuldiging van de schone beelden. Zo verliest de stad haar concreetheid en

²⁰³ VERSCHAFFEL B. (1993), p. 347, 349.

²⁰⁴ VANDE VEIRE F.(2003a), pp. 19-23; zie: <http://www.yangtijdschrift.be/flash.html>.

²⁰⁵ IBIDEM.

historische bepaaldheid als leefmilieu en wordt ze gereduceerd tot ‘stadssensatie’.²⁰⁶ Het leven gaat volgens Vande Veire meer en meer op kunst lijken. Na de pop-art werd het verschil tussen kunst en kitsch, tussen kunstenaar en decorateur van de postindustriële wereld, tussen installaties en de betere bakkerswinkel, steeds vager en zelfs irrelevant. Het gaat er niet meer om of iets ‘kunst’ is of niet. Met het einde van de modernistische duidelijkheid en terreinvervaging is de kunst volgens Verschaffel haar plaats kwijtgeraakt. Ze heeft geen context meer, weet niet meer waar ze zich bevindt.²⁰⁷

Verschaffel benadrukt verder dat ook het museum vandaag grondig van statuut is veranderd: het organiseert tentoonstellingen of ‘evenementen’ die als beperkt en voorlopig kunstkader fungeren. Kunst wordt niet gemaakt voor het museum maar voor de tentoonstelling en binnen een bepaald concept gemaakt. Het kunstevenement (vb. *Chambres d’Amis* en afgeleiden) plaatst een idee, een plek, een opdracht voor korte tijd in het midden.²⁰⁸

3.4 Yves Michaud en La crise de l’art contemporain

3.4.1 Situering en Motivering

Het boek *La Crise de l’art Contemporain* (1997) van de Franse denker Yves Michaud is te situeren binnen de Franse polemiek met betrekking tot de hedendaagse kunst die ontstond in 1991. Dit debat beperkt zich niet tot Frankrijk alleen. Dit sluit aan bij de positie van Frank Vande Veire die reeds in 3.3. *De Moderniteit en de ‘crisis van de kunst’* aan bod kwam.²⁰⁹

Michaud spreekt over ‘crisis’ omdat er geen duidelijke esthetische appreciatiecriteria meer zijn. Het is dus een crisis van het kunstbegrip en wat wij van kunst *verwachten*.²¹⁰ Michaud stelt in zijn boek dat voor sommigen de nadruk van crisis ligt op de impact van de democratie op de cultuur en dat de elitaire cultuur verstoord wordt door de populaire massacultuur. Waarden van kitsch zouden het kunstbegrip verstoord hebben. Anderen vielen eveneens in naam van de democratie de hermetische geslotenheid van kunsten aan. Ze zou niet meer “communiceren” en onbegrijpbaar zijn voor het publiek. De kunstwereld zou een gesloten wereld zijn met zijn eigen netwerken en complotten.²¹¹

Michaud gaat in op de rol en de sociale missie van de Franse cultuuroverheid die de hedendaagse kunst wil democratiseren en de kloof wil dichten tussen de ‘hoge’ en de ‘lage’ kunst. Dit streven is naar mijn mening ook aanwezig bij de Vlaamse cultuuroverheid, waar bijvoorbeeld cultuurparticipatie een belangrijke rol speelt. In het debat over de crisis van de kunst zit volgens Michaud een sociale missie verscholen.²¹² Ze kan ons iets vertellen over de rol van kunst in onze samenleving en dus ook over de maatschappelijke relevantie van kunst.²¹³

²⁰⁶ VERSCHAFFEL B. (1993), p. 349.

²⁰⁷ IDEM, p. 352.

²⁰⁸ IBIDEM.

²⁰⁹ Zie: VANDE VEIRE F., ‘I Love Art, We All Love Art, This is Love. Een pamflet over de kunstwereld’, in: *Yangtijdschrift*, nr. 2, jg. 39, juli 2003 of <http://www.yangtijdschrift.be/flash.html>.

²¹⁰ MICHAUD Y. (1997), pp. 7-8. Voor een Nederlands samenvatting en vertaling zie: MICHAUD Y. (Nederlandse samenvatting en vertaling door BEERTEN J.) (2003), pp. 359-381.

²¹¹ MICHAUD Y. (1997), pp. 31-32.

²¹² IDEM, pp. 34-35.

²¹³ Achterflap van Michaud Y., *La crise de l’art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1997.

Ook Ann Demeester stelt dat er met betrekking tot kunst vandaag een groot gevoel van onvermogen en hulpeloosheid is. Deze machteloosheid treft niet enkel de leek, maar ook de zogenaamde kunstkenner. De term ‘hedendaagse kunst’ is een soort van containerbegrip geworden, waarin enorm uiteenlopende expressievormen worden opgenomen. Demeester schrijft hierover het volgende:

“Sinds de intrede van wat Bourriard de esthétique relationelle noemt, kan niet alleen elke verkenning van de (eigen) fysieke grenzen en mogelijkheden (body art en land art), elk banaal gebruiksvoorwerp of product kunst zijn. Ook elke alledaagse, dienstverlenende handeling die vertrekt vanuit een vorm van intermenselijke relaties, zoals massage en persoonlijk gesprek, bloedafname, consumeren van een maaltijd en een voetwassing gaan zo tot het domein van de kunst behoren. Die totale ‘ontgrenzing’ veroorzaakt onder meer volgens de kunsthistorica Marta Buskirk, al te vaak een gevoel van onzekerheid en besluiteloosheid.”²¹⁴

Demeester stelde verder in 2003 dat Michauds diagnose uit 1997 nog steeds verrassend actueel is. Zij stelt dat er in de kunstwereld krampachtig wordt omgegaan met het failliet van de door Michaud omschreven kunstutopie. Er gaat weer een grotere definitiedrang optreden en er is weer een groter nood aan grenzen en dogma’s. Er is een zeker verlangen naar een nieuw soort strengheid, een ‘inclusie-exclusie’ denken, waarbij bepaalde expressievormen het predicaat kunst krijgen en andere niet. Maar volgens Demeester zit hier echter wel de kunst zelf in de weg. Zij wil zich niet aansluiten bij de intuïtieve school, maar het ‘beleven’ van kunst blijft primair wel een hyperpersoonlijke ervaring die niet gebaat is met strikte regels en rigide criteria die subjectiviteit uitsluiten. Al dienen er volgens Demeester wel nieuwe afspraken gemaakt te worden en opnieuw harde posities ingenomen te worden. Conflicten moeten niet vermeden, maar openlijk uitgevochten worden. De juiste vragen dienen opnieuw gesteld te worden.²¹⁵

In onderstaande tekst zullen een aantal belangrijke aspecten van Michauds analyse belicht worden. Naar mijn mening is dit heel verhelderend met betrekking tot de maatschappelijke relevantie van kunst.

3.4.2 De crisis van de kunst

Michaud stelt een kloof vast tussen de hedendaagse kunst en de modale Fransman die eerder van conventionele en traditionele ‘schone’ kunst houdt. Jan Modaal kan zich moeilijk identificeren met een *readymade* of conceptuele kunst. De Franse denker stelt ook vast dat democratische waarden een steeds grotere rol gaan spelen in het domein van de esthetische evaluaties.

Michaud verwijst naar het idee dat kunst iets hogers belichaamt en stelt dat de kritiek op de hedendaagse kunst vanuit dit standpunt een compleet andere dimensie krijgt. De kritiek is volgens hem geworteld in de oude valorisering van kunst. Hedendaagse kunst wordt dus bekritiseerd door waarden uit lang vervlogen tijden. Het proces van democratisering is verder ook een proces dat de smaak van de meerderheid bevestigt, een smaak die meestal meer conventioneel en conservatief is. De publieke opinie wordt dus niet meer gedomineerd door de

²¹⁴ DEMEESTER A. [internet] (2004), Zie bijlage: internetbijlage 1. Dit is een gedeelte uit een artikel dat oorspronkelijk werd gepubliceerd en geschreven voor het jaarverslag 2003 van het Nederlandse Fonds voor Beeldende Kunsten.

²¹⁵ IBIDEM.

elite, de democratie heeft een impact op de cultuur en dit betekent dat verschillende culturen van verschillende sociale entiteiten geaffirmeerd worden.²¹⁶

Volgens Michaud is de hoge cultuur zelfs gemarginaliseerd door de gecommmercialiseerde cultuur die aan productdifferentiatie doet en zich richt op specifieke groepen. De grenzen tussen de hoge en de lage cultuur vervagen. Onze huidige samenleving bestaat uit een veelheid van sociale groepen met veel onderlinge verschillen en dit brengt uiteraard spanningen met zich mee. Onze cultuur is gesegmenteerd en paradoxaal genoeg zijn er nog nooit zoveel culturele boodschappen geweest. Hierdoor geraken de verdedigers van “Hoge kunst” gedesoriënteerd en wordt de hedendaagse kunst bekritiseerd. Deze kritiek wordt echter ingegeven door een nostalgisch verlangen naar een verloren wereld. Vandaag leven we echter in een pluralistische samenleving, waarbij alle meningen evenwaardig zijn en alles een even grote waarde en legitimiteit heeft.²¹⁷

Michaud verwijst naar Walter Benjamin die stelde dat er sprake was van een desaturisering van kunst en stelt dat het modernisme een poging was om dit aura te redden: kunstwerken dienden geauratiseerd en autonoom gemaakt te worden. Michaud geeft aan dat de positie van het museum vandaag enorm veranderd is omdat men van kunst nu ook een communicatiemiddel wil maken om naar de massa te gaan. In de naam van democratisering en de toegang tot kunst wordt een museum een “toeristische trekpleister” en een plek voor ontspanning en entertainment. De Franse filosoof stelt hierbij dat wij de neiging hebben om melancholisch te zijn naar een wereld vol unieke en auratische kunstwerken.

Hedendaagse kunst beantwoordt niet meer aan de oude denkbeelden over kunst en zijn functies. Daarnaast bestaat zijn context uit een gedemocratiseerde, pluralistische, gecommmercialiseerde en gefragmenteerde wereld. De denkbeelden over kunst dienen dan ook radicaal veranderd te worden wat leidt tot desoriëntering: hoe interpreteer ik vandaag een complex kunstwerk?²¹⁸

Michaud vergelijkt de huidige polemiek met de fascistische en socialistische dictaturen omdat kunst daar eveneens werd beoordeeld door sociale en politieke criteria. Hierdoor werd de niet volledig inzetbare of inpasbare kunst verworpen en gezien als ontaard of antirevolutionair. Michaud benadrukt dat de huidige situatie anders is, maar de donkere bladzijden uit de (kunst)geschiedenis geven wel de gevaren aan van een primaat van sociaal-politieke doelen van maatschappelijke verandering.

Voor totalitaire machten diende kunst bij te dragen aan de staat, waardoor deze laatste een enorme impact had op kunst. Kunst moest de macht celebreren via monumenten en gebouwen en werd geënceneerd via parades, defilés, feesten, grote manifestaties, reportages, ...²¹⁹ Voor een dergelijke encenering van de macht: zie bijvoorbeeld de naziepropagandafilm *Triumph Des Willens* van Leni Riefenstahl en de architectuur van Albert Speer.

Kunst was hier een *tool* voor propaganda en de ideologische opvoeding van de massa. Dit is volgens Michaud ook vergelijkbaar met de nationale opvoedingsprojecten van negentiende-eeuwse democratieën, waar het Bildungsidee eveneens een grote rol speelde. Uiteraard verschilt

²¹⁶ MICHAUD Y. (1997), pp. 51-58.

²¹⁷ IDEM, p. 58-63.

²¹⁸ IDEM, p. 63-72.

²¹⁹ IDEM, p. 86.

dit wel aangezien andersdenkenden hier niet verbannen werden.²²⁰ Het modernisme en de avant-gardes hadden gebroken met de traditionele negentiende-eeuws smaken, waardoor een ‘samenwerking’ ontstond tussen de nieuwe kunst en de politieke regimes die pretendeerden ‘toekomstgericht’ te zijn.²²¹ Zo waren er verbanden tussen futurisme en fascisme, constructivisme en leninisme, Engels vorticisme en fascisme, expressionisten als Nolde en het nazisme. Dergelijke versmeltingen van kunst en politiek waren echter gedoemd om te mislukken omdat de avant-gardekunst zich niet wou richten tot de massa’s en geen ‘gemakkelijke’, direct begrijpbare kunst wilden maken. Michaud formuleert het als volgt: “*Au Fond, les régimes fascistes et socialistes étaient des régimes modernes et modernisateurs qui haïssaient le modernisme.*”²²²

Het debat over de kunst was binnen deze autoritaire regimes weinig artistiek: kunst moest zich vooral verbinden met de nieuwe samenleving. De waarden waren vooral sociaal en de esthetische waarden konden hier niet van losgemaakt worden. Kunst werd propaganda en een morele en politieke doctrine. De kunst moest in de eerste plaats de staat dienen. Nazi-Duitsland en de USSR geloofden sterk in kunst voor de realisatie van hun sociale utopie.²²³

Bij de beoordeling van de waarde van hedendaagse kunst primeren echter esthetische criteria en dus niet de sociale integratie of de dienstbaarheid aan de samenleving. Volgens Michaud kwamen de thema’s van een sociale utopie voor de laatste keer aan bod rond 1968. Michaud stelt dat de polemiek van de jaren ’60 en ’70 net het einde van een kunstutopie aantoont. Vanaf de jaren ’60 werd gereflecteerd over onze cultuur en de kapitalistische samenleving en de esthetische en sociale waarde van de hedendaagse kunst. Thema’s als de postindustriële consumptie- en communicatie samenleving, depolitisering, het einde van de ideologie, de crisis van de cultuur en de tegencultuur waren in zwang. Deze reflecties droegen bij tot heftige kritiek op de artistieke productie.²²⁴ Net als bij het nazisme werden het formalisme en verdedigers van *l’Art pour l’Art* aangevallen. Ideologie was belangrijk en kunst moest ten dienste staan van de samenleving.²²⁵

Michaud stelt enkele overeenkomsten vast tussen de behoudsgezinde kritiek van Daniel Bell en de analyse van de *De-Definition of Art* van Harold Rosenberg. Beiden zijn een vorm van “culturele kritieken van het kapitalisme” die ingaan op de cultuur en zijn effecten. De verschillende analyses bestaan uit een Weberiaanse diagnose van de vernietiging van de cultuur door de processen van rationalisering en laïcisering die bijdragen tot de economische modernisering. Op deze manier zou er een kloof ontstaan zijn tussen de moderne samenleving en het modernisme. Zo werd tijdens de Koude Oorlog de avant-garde gezien als een bedreiging tegen de stabiliteit van de kapitalistische samenleving. Tezelfdertijd bleven de avant-gardes bijdragen tot revolutionaire politieke projecten.²²⁶

Vanaf de jaren ’60, een periode die Bell “*The End of Ideology*” noemde, ontstond het idee dat het kapitalisme alles kon absorberen en neutraliseren terwijl de hedendaagse kunst in die periode

²²⁰ IDEM, p. 87; Michaud verwijst met betrekking tot kunst en totalitaire regimes naar de tentoonstelling *Art and Power* (1995-1996) en baseert zich op ADES T, BENTON T., WHYTE I.B., *Art and Power. Europe under the Dictators 1930-1945*, Londen, Hayward Gallery, 1995.

²²¹ IDEM, p. 88.

²²² MICHAUD Y. (1997), p. 89.

²²³ IDEM, p. 107.

²²⁴ IDEM, p. 109.

²²⁵ IDEM, pp. 96-108.

²²⁶ IDEM, p. 110.

bekritiseerd werd omdat ze de moderne beweging van autonomisering had verder gezet.²²⁷ De praktijk van “persoonlijke mythologieën” of de performance, het abstract expressionisme, readymades en *Brilloboxes* illustreren deze autonome logica. Linkse critici stelden dat de autonome kunst zich situeerde in een alles absorberende samenleving, waardoor de hypersubjectieve acties niet meer zinvol waren. Deze linkse kunstkritiek bestond volgens Michaud in de eerste plaats uit teleurstelling omdat kunst niet meer leek bij te dragen tot de bevrijding. Er ontstond een desoriëntering waardoor de “intellectuelen”, die de idealen van het modernisme bleven verspreiden en propaganderen, bekritiseerd werden. De linkse kritiek veroordeelde de recuperatie en commercialisering van krachteloze culturele waarden.

De conceptuele kunst kon moeilijk gezien worden als de uitdrukking van de massa en de chique kunst was de uitdrukking van de mondaine gesloten kunstwereld. De hedendaagse kunst is bij deze kritieken wel telkens een zondebok. Michaud concludeert dat er op onder andere Duchamp, Buren, Boltanski, de minimalisten en de conceptuelen romantische, eschatologische en religieuze verwachtingen worden geprojecteerd die dateren uit een ander tijdperk. Kunst zou niet meer bijdragen tot bevrijding en Michaud verwijst naar Harold Rosenberg die in de jaren '70 stelde dat de kunstenaar “te groot geworden was voor de kunst”. De kunstenaar liet de kunst achter zich en dit was volgens Rosenberg een symptoom van crisis: de “*De-Definition of Art*”. Er ontstond een grote onzekerheid over kunst, Rosenberg vreesde dat het niet meer mogelijk zou zijn om de kunstenaar te definiëren.²²⁸ Hij had het over het verdwijnen van de smaakcriteria, van een “desesthetisering” van kunstwerken. De avant-gardekunst had hierbij geen subversieve kracht meer. De avant-gardecultus bleef bestaan, maar er was geen tegenstand meer van de samenleving. Het avant-gardisme opereerde volgens Rosenberg in een gedemilitariseerde zone, een massacultuur waar de idealen van avant-garde nog een rol spelen. Deze gedemilitariseerde zone heeft zijn eigen waarden, regels en publiek en lijkt volgens Michaud op “*The Art World*” van George Dickie.²²⁹

In de jaren 80 was er de kritiek van Fuller. Deze kritiek leek op de kritiek van de jaren '70 dat kunst “n’importe quoi” kon zijn. Fuller verdedigde, in naam van de menselijke waarden, een universaliserende benadering van kunst. Kunst zou ons dus in contact kunnen brengen met de universalia van de condition humaine.²³⁰

De nieuwe polemiek van de jaren '60 en '70 ontwikkelde zich op een moment van grote vitaliteit van de avant-gardes. Zo trachtte Fluxus om kunst en leven te verenigen en de grenzen van de artistieke categorieën te overschrijden door mengvormen van performance, muziek, dans en objecten. Het lichaam van de kunstenaar, zijn mentale attitude en zijn concepten konden kunst worden (lichaamskunst, *earthworks*, *land art*, *in situ* praktijken). De artistieke categorieën vielen uiteen en tezelfdertijd werd de waaier van mogelijke artistieke praktijken verbreed.

Pas in de jaren '80 ging de teleurstelling in de avant-garde primeren en in 1983 publiceerde Jean Clair *Les considérations sur l'état des Beaux-arts*.²³¹ Michaud stelt vast dat het publiek nauwelijks nog interesse heeft in kunst en stelt een sociale en culturele breuk vast met betrekking tot

²²⁷ IDEM, p. 111.

²²⁸ IDEM, p. 118.

²²⁹ IDEM, p. 119; Michaud verwijst naar ROSENEBERG H., *La Dé-définition de l'art*, p. 10, pp. 225-226.

²³⁰ IDEM, p. 120; Michaud verwijst naar FULLER P., *Beyond the Crisis in Art*, p. 30.

²³¹ IDEM, p. 123.

hedendaagse kunst. De denker verwijst verder naar Marc Fumaroli die stelt dat de socialistische culturele staat evolueerde naar een resultaatgericht cultureel commercialisme.²³²

Michaud stelt enkele pertinente vragen: moet de massa de criteria overnemen van de happy few van connaisseurs die vooral behoren tot de dominante klasse en machtselite? Zouden ze, in naam van enkele beloften van redding en bevrijding, moeten geloven in een kunst die hun leven zou veranderen? Moeten zij zich laten meesleuren in een illusie en zich onderwerpen aan een esthetiek geïnstrumentaliseerd door de staat?

Het fantasma van de cultureel-esthetische staat blijft volgens Michaud verdergaan. Kunst zou mensen kunnen ‘reddend’ of ‘hun leven veranderen’. De Franse filosoof benadrukt dat dit een illusie is en dat de tegenstanders van de hedendaagse kunst paradoxaal genoeg wél sterk in kunst geloven. Zij geloven echter niet in een redding door Duchamp, Warhol of Buren. Ook de kunstfunctionarissen hebben een groot kunstgeloof, maar dit is volgens Michaud om hun positie veilig te stellen. Ze geloven in kunst als een publieke dienst.²³³ Het publiek gelooft hier echter weinig van en gaat naar de cinema. Net zoals dat we vandaag niet meer kunnen geloven in een remedie tegen werkloosheid of het deficit van de sociale zekerheid, kan niet meer in de kunst als remedie worden geloofd.²³⁴ Ook de kunstenaars geloven niet meer in een wereldrevolutie door de kunst. In de jaren 70 en 80 werd het utopische project van de kritische kunst uit de jaren zestig duidelijk omdat deze resulteerde in recuperatie of krachteloosheid.²³⁵

Wel bleef dit geloof aanwezig in het discours van de Franse cultuuroverheid. In juni 1989 spraken Alain Jouffroy en Yves Hélias over de *“cruel silence des artistes”* en in het begin van de jaren 1990 verenigden kunstenaars zich om te bevragen: *“peut-on encore entretenir la croyance dans l’art?”*.²³⁶ De sociale functie van kunst verloor echter meer en meer zijn inhoud. De bijdrage van kunst aan de emancipatie bleek niet meer dan symbolisch te zijn. Wanneer het artistieke wordt gekoppeld met de realiteit, de politiek of de samenleving, heeft het altijd een beperkt karakter. Tegelijk is er een algemeen wantrouwen tegen een systematisering van een universaliserend perspectief. Er is ook een wantrouwen tegenover de systematisering van een universeel perspectief. Hieruit leidt Michaud af dat een bepaald kunstgeloof aan zijn einde gekomen is.²³⁷

Michaud benadrukt het belang van pluralisme. Vandaag maakt iedereen heteronome culturele keuzes en in één object komen verschillende waardeparadigma’s of evaluatiecriteria samen. De publieke ruimte en het publiek zijn heel verschillend geworden. Dit pluralisme geldt niet enkel voor de samenleving, maar ook voor de kunstwereld waar er eveneens veel smaakverschillen en intern pluralisme zijn. Ook de culturele consumptie is vandaag heel sterk gediversifieerd en de hoge cultuur heeft bijna geen impact meer. Een groot deel van de bevolking negeert de ‘hoge cultuur’ en deze heterogeniteit van culturele smaken gaat ook in tegen de hiërarchie tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur, de smaken van de ‘elite’ en het ‘volk’. Er zijn vele uitwisselingen en dit zorgt voor een sociale ruimte waar verschillende velden met verschillende oordelen naast elkaar

²³² IDEM, p. 151.

²³³ IDEM, p. 153.

²³⁴ IDEM, p. 154.

²³⁵ IDEM, p. 156.

²³⁶ Zie: Le Monde diplomatique, juni 1989 en Colloquium *Peut-on encore entretenir la croyance en l’art*, Bois-le-roi, Les Éditeurs Évidant, 1990.

²³⁷ MICHAUD Y. (1997), pp. 152-157.

bestaan die vaak moeilijk communiceren. Michaud spreekt van een “*pluralisme de confrontation*”, waar verschillende evaluatiecriteria niet of moeilijk verenigbaar zijn.²³⁸

Volgens de denker gaan achter de hedendaagse kritiek op kunst democratische bezwaren schuil. Het publiek kan zich moeilijk identificeren met hedendaagse kunst en heeft andere beoordelingscriteria. De kunst is niet meer in overeenstemming met de verwachtingen van Jan Modaal. De beoordelingscriteria met betrekking tot hedendaagse kunst zijn onduidelijk geworden en de ‘sacrale dimensie’ van kunst vermindert. Het publiek emancipeert zich van het vroegere respect en eerbied. Voor de kunstwereld betekent dit een verlies aan zekerheden en ze wordt gedwongen tot meer interpretatief en verklarend werk. Er komt een demystificatie: de romantische kunstmagiërs worden voortaan advocaten die zich moeten verdedigen tegen het publiek.²³⁹

De verwarring over de beoordelingscriteria is volgens Michaud verbonden met het uiteenvallen van het avant-garde paradigma na het modernistische formalisme op het einde van de jaren 70. Al blijft dit avant-garde paradigma volgens Michaud wel spelen: het nieuwe en kritisch engagement blijft belangrijk. Er is geen duidelijk politieke engagement meer, maar er is sprake van een gefragmenteerd en beperkt sociaal engagement. De geëngageerde kunstenaar is vandaag even gespecialiseerd en geprofessionaliseerd als de sociale werker. De esthetische waarden (het schone, het lelijke, het vervormde, ...) worden bijna nooit aangeroepen.²⁴⁰ Michaud stelt dat de kunstwereld zich nog steeds op criteria van het modernisme beroept, maar dat dit nu enkel een vervlakt modernisme is die een veelheid aan kunstproductie wil dekken. De criteria verloren hun scherpheid: “*Tels sont les critères du modernisme tardif*”.²⁴¹ Het oude paradigma, met de formalistische en romantisch-profetische visies, is dus volgens Michaud niet meer toepasbaar. Michaud verwijst naar filosofen als Nelson Goodman, Jean-Marie Schaeffer en Arthur Danto die ook een pluralisme in de hedendaagse kunst onderschrijven.²⁴²

Michaud stelt vast dat de kunstenaar opvallend stil blijft bij de aanval op de hedendaagse kunst. Er zijn volgens hem geen radicale posities meer en het standpunt van de moderne avant-garde wordt niet meer ingenomen sinds de jaren’ 70. De denker stipt verder een verhoogde afhankelijkheid aan van kunstenaars tegenover de staat, waardoor kunstenaars voorzichtiger zouden geworden zijn: extreme posities belemmeren immers overheidsaankopen of subsidies.²⁴³

De crisis van de kunst is dus ook een legitimatiecrisis tegenover het sociale en politieke veld. De Franse cultuuroverheid had volgens de denker een grote impact op het debat. Het argument van hedendaagse kunst als patrimonium, als goede representatie van de samenleving, heeft volgens de filosoof een sociale inzet en is verbonden met de Hegeliaanse visie op kunst als een superieure manifestatie van de geest. De “visionaire” kunstenaar zou een directe getuige zijn van de gezondheid of de moeilijkheden van de samenleving en een katalysator zijn die anticipeert op al deze maatschappelijke veranderingen. Dit overheidsargument is volgens Michaud echter gebaseerd op een romantische kunstvisie die vandaag niet meer toepasbaar is.²⁴⁴

²³⁸ IDEM, p. 161.

²³⁹ IDEM, p. 166.

²⁴⁰ IDEM, p. 169.

²⁴¹ IDEM, p. 171.

²⁴² IDEM, p. 200.

²⁴³ IDEM, p. 209.

²⁴⁴ IDEM, pp. 209-211.

3.4.3 De crisis van het kunstbegrip

Michaud geeft de filosofische wortels aan van de crisis van het kunstbegrip en het einde van de kunstutopie. Sinds de achttiende eeuw werd de kunst ingeschreven in een utopisch denken waarbij een geloof in communicatie van kunst en esthetische consensus centraal stond. Kunst zou de sociabiliteit of *Geselligkeit* kunnen garanderen.²⁴⁵

In de achttiende eeuw ontstonden het begrip *esthetica* en het 'systeem van de schone kunsten' met zijn hoge kunsten als schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur, muziek, en poëzie. Het ontstaan van dit systeem veronderstelde een onderscheid tussen de kunst en de toegepaste kunsten en tussen kunst en wetenschap. Tezelfdertijd ontstond ook een grotere belangstelling voor de toeschouwer.²⁴⁶ De achttiende-eeuwse filosofische reflectie dient daarom gesitueerd te worden in de context van de publieke ruimte. Beeldende kunst werd het onderwerp van kritiek en discussies door een publiek van *connaisseurs* en zo ontstonden esthetische criteria. Deze normen bereikten uiteindelijk het 'grote publiek' door middel van kunstinstututen als academies, musea en "*écoles des beaux arts*". Dit denkbeeld en definitie van kunst heeft nog steeds een grote impact op de huidige kunstopvatting.²⁴⁷

Maar reeds in de tweede helft van de negentiende eeuw kwam men tot de ontdekking dat die esthetische *sensus communis* slechts een mythe was. Dit utopische denkbeeld begon af te brokkelen. De daarop volgende democratisering van de cultuur bracht een eclecticisme, een pluralisme van esthetische smaken met zich mee.²⁴⁸ De afbrokkeling werd gestimuleerd door de opkomst van de decoratieve kunsten, de commerciële expansie, het openstellen van de internationale markten en de nieuwe mogelijkheden van de industriële productie die nieuwe mimetische kunsten met zich meebracht als de fotografie en later de film. Ook het ontstaan van de democratische vrijetijdsbesteding veranderde de esthetische ervaring. De historieschilderkunst verloor aan betekenis en het standpunt van de producent werd belangrijker, waardoor de specificiteit van het medium een belangrijke rol ging spelen.

Wat Harold Rosenberg de "*de-defintion*" en de "*de-aesthetization*" van kunst noemde is dus niets nieuws. Het houdt in dat kunst niet langer 'schoon' is, niet langer kunst is met de grote 'K'. Deze termen drukken het besef uit van een einde van een bepaald denkbeeld van de kunst.²⁴⁹ Er ontstond een veelheid aan opvattingen waarbij alle meningen evenwaardig waren. Een dergelijk pluralisme leidde tot de ontredde over de aard, het wezen en de betekenis van de hedendaagse kunst.²⁵⁰ Dit is bijvoorbeeld het geval bij mensen die Duchamps werk of installaties catalogiseren onder "*n'importe quoi*".²⁵¹

²⁴⁵ DEMEESTER A. [internet] (2004), zie Internetbijlage 1, pp. 1-3. Dit is een gedeelte uit een artikel dat oorspronkelijk werd gepubliceerd en geschreven voor het jaarverslag 2003 van het Fonds voor Beeldende Kunst. Ann Demeester is linguïste, kunstkriticus en tentoonstellingsmaker. Zij is vandaag directeur van het kunstcentrum De Appel in Amsterdam.

²⁴⁶ MICHAUD Y. (1997), p. 215.

²⁴⁷ IDEM, p. 216.

²⁴⁸ DEMEESTER A. [internet] (2004), zie Internetbijlage pp. 1-3.

²⁴⁹ MICHAUD Y. (1997), p. 217.

²⁵⁰ DEMEESTER A. [internet] (2004), zie Internetbijlage pp. 1-3.

²⁵¹ IDEM, p. 218.

3.4.4 Het einde van een geloof in utopieën

De Franse denker benadrukt opnieuw het huidige pluralisme en dat ‘het grote publiek’ nog maar weinig respect heeft voor de kunsten die al lang niet meer ‘schoon’ zijn. Ofwel wijst het publiek ze af ofwel vraagt het rekenschap. De culturele staat doet inspanningen om de kunst weer dichter bij ‘de mensen’ te brengen, maar meestal zullen zij zich toch naar andere zaken richten (met verkiest bijvoorbeeld de cinema). Daarom subsidieert de cultuuroverheid niet enkel de ‘hoge’ kunsten, maar ook populaire kunstvormen. Michaud stelt dat dit in de eerste plaats een opportunistische politiek is: niet alle kiezers stemmen *readymade*.²⁵²

Er zijn nog wel esthetische criteria, maar deze beperken zich tot specifiek kunstwerken. Niemand is het algemeen eens over de plaats van Daniel Buren of Claude Viallat in de hedendaagse kunst, al blijft het wel mogelijk om in hun kunstproductie onderscheid te maken tussen goed, minder goed en slecht werk. Theorieën die het esthetisch gedrag pluraliseren en relativeren doen het heel goed. Het gaat hier volgens Michaud dus niet om een crisis van de kunst, maar om een crisis van een bepaald denkbeeld over kunst dat een impact heeft op ons kunstbegrip én onze verwachtingen over kunst.²⁵³ Er wordt een drama en een crisis *gemaakt*. De ‘hysterie’ met betrekking tot de crisis van hedendaagse kunst is er omdat een bepaalde kunstutopie begon af te brokkelen en vermoedelijk zelfs reeds dood is. Volgens Michaud ontwikkelden de democratische en kapitalistische samenlevingen zich rond 3 utopieën: de utopie van het democratisch burgerschap, die van de arbeid en die van de kunst.²⁵⁴

De utopie van democratisch burgerschap heeft volgens de denker utopische trekjes door het uitgangspunt van de onbetwistbare vrijheid en gelijkheid van elke mens die in schril contrast stond met de realiteit. De negentiende en twintigste-eeuwse geschiedenis van de democratieën was een geschiedenis van een groeiende erkenning van de burger. Het is de overgang van het *postulaat* van politieke gelijkheid naar de realiteit ervan.²⁵⁵ Deze burgerutopie is volgens Michaud nog steeds heel krachtig en is er bijvoorbeeld als het principe van vrijheid en gelijkheid geponeerd wordt zoals bij de *Universele Verklaring van de Rechten van de Mens*. Probleem is wel dat van zodra men het woord ‘rechten’ gebruikt, deze zich dus ook zullen moeten concretiseren. Iedere burger wil zijn mening geven en van maatschappelijke rechten genieten en dit leidt tot wat Jürgen Habermass “*radicale democratie*” noemde: een echte, onvolmaakte en kakofonische democratie waarin elke burger zijn volwaardig burgerschap opeist, ongeacht de onvolmaaktheden en lacunes ervan. Deze radicale democratie heeft volgens Michaud een grote impact op de politiek en cultuur. De publieke ruimte is vandaag een open ruimte geworden van alle actoren, een netwerk waarbinnen publieke opinies kunnen gecommuniceerd worden. Iedereen kan zijn mening geven, oefent invloed uit en wordt beïnvloed, iedereen is belastingbetaler én geniet van sociale zekerheid. Habermass benadrukt de dikwijls bedrieglijke transparantie, het dubbelzinnige aspect van de permanente contestatie en politiek consumentisme, de hyperdemocratie en het risico te vervallen in populisme en demagogie.²⁵⁶ Deze radicale democratie beïnvloedt volgens Michaud ook de kunst en cultuur. Het respect en het gezag voor de smaak van de elite zijn verdwenen.²⁵⁷

²⁵² IDEM, p. 213.

²⁵³ IDEM, p. 213-214.

²⁵⁴ IDEM, p. 218.

²⁵⁵ IDEM, p. 219.

²⁵⁶ Zie HABERMAS J., ‘La fin de l’État-Providence’, in: *Ecrits politiques*, Cerf, 1990, p. 112.

²⁵⁷ MICHAUD Y. (1997), p. 219.

De tweede utopie in Michauds diagnose is de utopie van de arbeid, het principe van ‘Arbeid adelt’, waarbij arbeid sociale verandering zou teweegbrengen. Marx en het socialistische denken, maar ook klassieke economen en theoretici van de verzorgingsstaat, sociologen van de industriële maatschappij en zelfs de theoretici van het fascisme (*Arbeit macht frei*) zagen arbeid als motor tot maatschappelijke verandering. Zelfs het liberaal kapitalisme en *The American Dream* steunen op het idee dat wie hard werkt rijk kan worden. Ook de Europese sociaaldemocratische welvaarts- of verzorgingsstaten namen arbeid als referentiepunt om in te gaan tegen de ongelijke verdeling van de rijkdom.²⁵⁸

Maar ook deze arbeidsutopie verkeert in crisis omdat vastgesteld werd dat de socialisatie via arbeid nergens tot een bevrijding leidde. Zie bijvoorbeeld de gruwel van het nazisme en het mislukken van socialistische regimes.²⁵⁹ De staatsregulering van het economische leven en de sociale gevolgen ervan resulteerden in een crisis van de publieke begroting en werkgelegenheid. De arbeid die het sociale leven moest schragen werd schaars en dit leidde tot de crisis van de verzorgingsstaat. Dit heeft de politieke en maatschappelijke uitwassen van een grotere uitsluiting, extremisme en veralgemening van het egoïsme van welgestelden (mensen met werk) tot gevolg. De nationale staten kunnen de gevolgen van de globalisering slechts minimaal beïnvloeden en kunnen hun burgers ook moeilijk overtuigen om deze gevolgen te aanvaarden. De burgers verliezen zo hun geloof in de overheid.²⁶⁰

De problemen en teleurstellingen brengen een ‘einde van een geloof in utopieën’ met zich mee. De burgerutopie staat in schril contrast met de onzekere realiteit van een voortdurend veranderende samenleving zonder centraal referentiepunt. Deze samenleving beschikt ook niet over een project dat ons met die verandering kan verzoenen. De confrontatie met deze onzekere wereld gaat dus gepaard met angst voor de toekomst en een verlies aan utopische kracht.²⁶¹

De kunstutopie ontstond, evenals de burgerutopie, in de achttiende eeuw en werd gestimuleerd door de nieuwe begrippen van ‘publiek’ en ‘publieke ruimte’.²⁶² Ook het ontstaan van de term ‘esthetiek’ speelde hierbij een grote rol. Bij esthetiek gaat het om het tonen van hoe in de publieke tentoonstellings- en discussieruimte een algemene *Standard of Taste* (Hume) kan ontstaan. Michaud verwijst naar Thomas Crow die bestudeerde hoe het Parijse Salon vanaf 1737 op algemene belangstelling kon rekenen en dus bijdroeg aan het ontstaan van een ‘publiek’. Het publiek werd de nieuwe bemiddelaar in de relatie kunstenaar- opdrachtgever en deze opkomst van het publiek zorgde voor een grotere aandacht voor de receptie van kunstwerken. Het publiek bestond niet steeds uit potentiële kopers, maar konden wel druk uitoefenen op de kopers. De afhankelijkheid van de kunstenaar aan een bepaalde elite verminderde hierdoor.

Michaud benadrukt dat de relatie tussen het modernisme en de grotere impact van het publiek van groot belang was. Vanaf de achttiende eeuw werd de kunst autonoom: ze maakte zich los van het ambacht en de toegepaste kunsten en werd kunst met de grote ‘K’. Dit werd ze echter niet door esthetische, maar door sociale redenen: ze trad binnen in de publieke sfeer. Kunst werd nu het voorwerp van een publiek liefhebbers, die hierover ook discussieerden. *L’art pour l’art* was

²⁵⁸ MICHAUD Y. (1997), p. 221-222.

²⁵⁹ IDEM, p. 225.

²⁶⁰ Zie HABERMAS J., ‘La fin de l’État-Providence’, in: *Ecrits politiques*, Cerf, 1990, p. 112; geciteerd in: MICHAUD Y. (1997), p. 226.

²⁶¹ MICHAUD Y. (1997), pp. 225-228.

²⁶² IDEM, p. 228.

du vooral “*l’art pour le public*”. De veelheid aan publieke smaakoordelen en hun confrontatie in de publieke ruimte zorgde voor de vraag naar smaakcriteria, naar *standards of taste*.²⁶³

Immanuel Kant benadrukte in zijn *Kritik der Urteilstkraft* (1790) dat het esthetisch smaakoordeel zuiver subjectief was, maar toch aanspraak maakte op algemene geldigheid. Het zou op esthetisch vlak (en dus niet cognitief) *a priori* communiceerbaar zijn. Kant spreekt over een esthetische *sensus communis* die afhankelijk is van het vrije spel tussen de kenvermogens (de verbeelding en het verstand). De esthetische mededeling was voor Kant de algemene mededeelbaarheid van een gemoedstoestand die elk mens kent door het spel van zijn vermogens. Kants filosofie had volgens Michaud een grote invloed op de ‘kunstutopie’.²⁶⁴ De Kantiaanse esthetiek wou de algemene geldigheid van het smaakoordeel funderen en tegelijk ook de singulariteit ervan bewaren. Bij de esthetische handeling overstijgt de mens zijn *ik* en sluit hij zich aan bij de anderen. Volgens Michaud is Kants benadering ingebed in het egalitaristische politieke *Aufklärungsproject*. De utopie van de kunst ontstond dus op hetzelfde ogenblik als de burgerschapsutopie. Kant weigerde vanuit politiek oogpunt de kloof tussen een populaire ‘natuur’ en een elitaire ‘cultuur’ te verabsoluteren.²⁶⁵ De universaliteit van het smaakoordeel en de communiceerbare sociabiliteit anticiperen op een toekomstige gelijkheid (dit is de verwerkelijking van de burgerutopie), maar dragen ook echt bij tot de verwerkelijking. De kunstutopie hangt dus samen met de burgerutopie en is een utopie van de mogelijkheid tot communicatie, van een ‘cultureel communisme’, een culturele gemeenschap(pelijkheid). De formele universaliteit van het smaakoordeel bestaat en hierdoor is de wereld ook niet verdeeld in onderontwikkelden en gecultiveerden.

Daarna, stelt Michaud, dook de utopie in verschillende gedaantes op. Hij verwijst naar de revolutionaire schilder Jacques Louis David die in 1790 een verhandeling schreef over het maatschappelijk nut van de kunsten en zo de *Assemblée nationale* opriep om de Académie en het Salon te hervormen (wat ook gebeurde). David werd organisator van feesten, ceremoniemeester en chef propaganda. De eerste verwezenlijking van deze utopie was dus propaganda en later gebeurde dit nog meermaals. Het gebeurt overal waar de kunst zich ten dienste stelt van de macht, haar esthetiseert en de gemeenschap rond haar bevoordeelt.²⁶⁶ Een andere versie van de verwezenlijking van de kunstutopie is de radicalisering van de Kantiaanse waardering voor het vrije spel van verstand en verbeelding. Zie bijvoorbeeld Friedrich Schiller en zijn *Brieven over de Esthetische Opvoeding van de Mens* (1795). Schiller schetste twee extreme vormen van menselijk verderf: de instincten (*rohe, gesetzlose Triebe*) van de lagere klassen en de verwekelijking van de hogere klassen (*Schlaffheit*).²⁶⁷ Indien men politieke vrijheid aan de lagere klassen geeft, zouden ze dit misbruiken, maar als de hogere klassen zich zouden onderwerpen aan een gemeenschappelijke wetgeving zou de natuurlijke spontaniteit teloor gaan. Daarom moest het menselijke karakter verheven worden en dit was de taak van kunst. Het ging hier niet meer om propagandavoering, maar om het bevorderen van opvoeding (*Bildung*) en verfijning. Het ging om het scheppen van de esthetische voorwaarden voor de beschaving van de ziel en de mensheid. Schiller gaf de voorkeur aan de esthetische staat van de *Schöne Umgang* – de aangename

²⁶³ IDEM, pp. 229-231.

²⁶⁴ IDEM, pp. 231-234.

²⁶⁵ Michaud verwijst hier naar RANCIÈRE J., *Le philosophe et ses pauvres*, Parijs, Fayard, 1982, p. 283; MICHAUD Y. (1997), p. 237.

²⁶⁶ MICHAUD Y. (1997), p. 238.

²⁶⁷ IDEM, p. 238; Michaud verwijst naar SCHILLER, *Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme* (1795) (Franse vertaling), Parijs, Aubier, 1992, Vijfde Brief, pp. 113-115.

omgang. De smaak bracht volgens Schiller eensgezindheid in de samenleving en deze eensgezindheid lag in de individuen.²⁶⁸ Schiller erkende het utopische karakter ervan, maar omschreef wel de esthetische staat die het Kantiaanse programma leek te verwezenlijken.²⁶⁹

Kants en Schillers uiteenzettingen tonen volgens Michaud aan hoe de kunstutopie in essentie een utopie is van communicatie en beschaving. Ze is verbonden met het idee vrijheid en gelijkheid van de burgerutopie. De esthetische ervaring garandeert de eenheid van de menselijke wereld, de sociabiliteit en de *Geselligkeit* en ondersteunt zo de gelijkheid van de burger. De kunst kan de mens veranderen, het is een beschavingsprincipe en een manier om mens te worden.²⁷⁰

Na Hegel zal de kunstutopie, nu verbonden met de socialistische arbeidsutopieën, niet alleen een communicatie- en civilisatiefunctie aan de kunst toekennen. Kunst zal nu ook de taak hebben om vooruit te lopen op een getransfigureerde wereld. Met de romantische hogepriesters en profeten van de jaren 1830 deed het begrip avant-garde zijn intrede, maar zij verkondigden ook nog steeds de esthetische verzoening van de mens met zijn menselijkheid.²⁷¹ Het idee van maatschappelijke verandering dook pas later op in het takenpakket van kunst. De *l'art pour l'art* stelde volgens Michaud de democratische communicatie aan de orde, maar nog niet de hervorming van de maatschappij.²⁷² De kunstutopie beloofde dus primair een gelijke communicatie tussen burgers die dankzij de kunst geciviliseerd werden. De kunst beloofde dus geen directe transformatie van de samenleving. De eerste bedenkers van de kunstutopie waren democraten en geen modernistische avant-gardisten die de esthetisering van het leven predikten. Kant bracht dit programma voor het eerst naar voor.

Zowel voor Kant als voor Schiller was het idee van communicatie (*Mitteilung*) die in de esthetische ervaring ontstond heel belangrijk. De esthetische ervaring mocht niet beperkt blijven tot een verfijnde elite van kenners. De utopie van de kunst is een communicatieve, democratische en een beschavingsutopie. Ze sluit aan bij een *Bildungsprogramma*, de opvoeding van de mensheid tot *humanitas* (menselijkheid en beschaafdheid). Via kunst werd de mens opgevoed tot humaniteit, tot medeleven en communicatie en dus tot sociabiliteit (*Geselligkeit, Glückseligkeit*).²⁷³

Maar reeds vanaf de negentiende eeuw werd het utopische karakter van deze communicatie-utopie zichtbaar.²⁷⁴ Het was uiteindelijk de democratie die zorgde voor een verkrumpling van deze kunstutopie. De democratie met haar principes van vrijheid, gelijkheid en communicatie raakte in de problemen en dit zette ook de kunstutopie op losse schroeven. De achttiende-eeuwse verlichte publieke ruimte werd een ruimte van de publieke opinie. Maar dit impliceert ook onenigheid tussen klassen en groepen. Kunst leverde het principe van een esthetische communicatie, maar in feite is niemand het ook maar ergens over eens. De geschiedenis van het Salon in de negentiende eeuw toont bijvoorbeeld vooral *dissensus*. De esthetische gemeenschap is feitelijk primair een gemeenschap van confrontatie.²⁷⁵

²⁶⁸ MICHAUD Y. (1997), p. 239.

²⁶⁹ Michaud verwijst hier naar RANCIERE J., *Le philosophe et ses pauvres*, Parijs, Fayard, 1982, p. 371.

²⁷⁰ MICHAUD Y. (1997), p. 240.

²⁷¹ IDEM, p. 241.

²⁷² IBIDEM.

²⁷³ IDEM, p. 242.

²⁷⁴ IDEM, p. 243.

²⁷⁵ IDEM, p. 244.

3.4.5 Verdedigingsmechanismen ter bescherming van de kunstutopie

Toen ontdekt werd dat de esthetische gemeenschap een mythe was, werden volgens Michaud een aantal defensieve strategieën bedacht en soms ook toegepast.

Een eerste strategie, de modernistische positie, was volgens Michaud het ontstaan van het begrip van een avant-gardekunstwerk dat door een elite van *connaisseurs* werd goedgekeurd. De mislukking van de esthetische communicatie zou dan te wijten zijn aan de conventionele en domme kleinburger. Het zou te maken hebben met een onvrijwillig gebrek aan opvoeding. Ondanks de realiteit van een niet-communicatie tussen individuen, zal ze de avant-gardekunst en haar utopische voorafschaduw van de moderne wereld verdedigen. Dit is wat Michaud "*Modernisme tardif*" noemt. Deze 'theorie' zit volgens Michaud ook verscholen in de huidige polemiek van de hedendaagse kunst. Het is volgens hem een karikaturale vorm van het modernisme.

Een tweede strategie is de vlucht in de geschiedenis. Michaud verwijst hier naar het Hegeliaanse model die een mal is voor de historisering en de teleologische geschiedenisopvatting. Alles wordt gezien in termen van 'artistieke evoluties', waardoor er 'voorlopers' en 'laatkomers' zijn. Een formeel en historisch leesraster wordt geprojecteerd op kunstwerken. De Franse denker verwijst hierbij naar Hans Belting en stelt dat er steeds pluralistische lezingen van de (kunst)geschiedenis mogelijk zijn.²⁷⁶

Een derde strategie is de politisering van de esthetiek waar kunst een nieuwe wereld representeert. Dit komt volgens Michaud deels overeen met de modernistische positie, maar hier wordt de kunst volledig gereduceerd tot propaganda. De avant-gardes en het modernisme braken met de traditionele smaken van de negentiende eeuw, waardoor er ook samenwerkingen ontstonden tussen de nieuwe kunst en politieke regimes die 'toekomstgericht' pretendeerden te zijn. Dit was bijvoorbeeld zo bij het futurisme, het fascisme en het constructivisme. Dit werd reeds uitgewerkt in bovenstaand deel over de crisis van de kunst. De kunst esthetiseert hier de wereld door hem van een decor te voorzien. Deze esthetisering van de politiek is tegelijk ook een politisering van de esthetiek. Zoals reeds is aangehaald, wou de avant-gardekunst zich niet echt richten tot de massa's. Dit was niet naar de zin van de dictaturen die een kunst wilden die zich direct richtte tot de massa en gemakkelijk leesbaar was. In die zin waren de fascistische en socialistische regimes 'moderne' regimes die het modernisme verfoeiden. De communicatie-utopie blijft hier bewaard, al wordt de artistieke component hier volledig onderdrukt en geïnstrumentaliseerd.²⁷⁷

De vierde strategie is de strategie van de 'Ivoren Toren', het op zichzelf terugplooiën van de kunst. Zie bijvoorbeeld de bekende formalistische opvatting van Clement Greenberg die in feite teruggaat op de negentiende-eeuwse doctrine van *l'art pour l'art*. Ze beweert een 'vrijplaats om te creëren', voor kunstenaars in een wereld van conservatisme en kitsch. Volgens Michaud wordt hier het Schilleriaanse programma opnieuw geactualiseerd, maar aangepast aan de noden van de kleine en geïsoleerde kunstgemeenschap. Het gaat hier niet meer om het verdedigen van een utopie, maar om een terugtrekking in elitarisme. De sociabiliteit van de esthetische staat is er dan enkel voor mensen die er goed genoeg voor zijn. Dit is ook Greenbergs positie: avant-garde is voor

²⁷⁶ IDEM, pp. 246-247.

²⁷⁷ IDEM, p. 248.

de gecultiveerde toeschouwer en kitsch is er voor de massa. Als de avant-garde toch massa's kan verleiden, zal dat enkel in de vorm van gecommmercialiseerde en publicitaire kitsch zijn.²⁷⁸

3.4.6 Sporen van de 'dode' kunstutopie

Michaud benadrukt de dood van de kunstutopie. Toch hebben deze oude overtuigingen nog steeds veel invloed en zijn ze de doctrinaire grondslag voor de culturele staat. De Franse filosoof stelt ironisch de volgende vraag: *wie gelooft nu echt dat Duchamps Fountain een esthetische eensgezindheid kan bewerkstelligen?*²⁷⁹ De kunst belichaamt binnen de kunstutopie het geloof in medeleven en communicatie. In Kantiaanse termen thematiseert ze het geloof in de principes van *Geselligkeit* of sociabiliteit, onafhankelijk van religie, natie, taal, verwantschap, belangen, rede of commercie. Sommigen willen geloven dat de kunst vandaag nog een gemeenschappelijke geloofsbasis kan bieden, maar dat heeft ze waarschijnlijk nog nooit gedaan. Het is volgens Michaud niet meer dan een verleidelijke droom waarop men een gemeenschap wil schragen.

Maar het is volgens Michaud net deze politieke waarde die de kern uitmaakt van de discussie en polemiek over hedendaagse kunst. Op basis van hun teleurstelling gaan sommigen de hedendaagse kunst verwerpen. Anderen gaan zich vasthouden aan de geveinsde overtuiging dat de kunst van hun tijd zich nog voorziet in een gemeenschappelijke geloofsbasis. Michaud verwijst naar de ambtenaren van de Franse cultuuroverheid die zich beroepen op de avant-gardes, het patrimonium, de openbare dienst, de natiestaat, een *supplément d'âme*, ... Maar hierbij, stelt Michaud, vergeten ze vooral hun loonbriefje niet. Michaud concludeert: *“on retire le sentiment d'un drôle de comédie comme répétition sinon d'une tragédie, du moins d'un désabusement: la démocratie est venue à bout de l'utopie et nous en restons, pour parler comme Habermas, avec un déficit de légitimation et de motivation par rapport au système social.”*²⁸⁰

De democratie overwon de utopie en wij blijven achter met een legitimatiecrisis voor het maatschappelijk systeem. Kunst wordt ondertussen nog steeds voorgesteld als iets dat het maatschappelijk leven kan enthousiasmeren, legitimeren en motiveren. Dit is echter een illusie en daarom stelt Michaud dat we aandacht moeten hebben voor bescheidener vormen van legitimatie en motivatie. We zullen nieuwe begrippen moeten zoeken om de radicale democratie te herdenken.²⁸¹

3.4.7 Conclusie

De crisis van de hedendaagse kunst is een crisis van de utopie van de mogelijkheid van communicatie en educatie (*Bildung*) van kunst. Kunst werd dus sinds de achttiende eeuw ingeschreven in een utopisch denken en zou een esthetische consensus genereren en zo de eenheid van de menselijke wereld garanderen. De huidige kritiek op de hedendaagse kunst gaat volgens Michaud om een nostalgie naar unanimiteit, naar *consensus*. De maatschappelijke omstandigheden zijn volgens Michaud echter teveel veranderd voor een “terugkeer naar”.²⁸² Het principe van de democratische samenleving, dat burgerschap en gelijkheid van individuen veronderstelt, bestaat veeleer uit *dissensus*, uit verschil.²⁸³

²⁷⁸ IDEM, pp. 249-250.

²⁷⁹ IDEM, p. 250.

²⁸⁰ IDEM, p. 251.

²⁸¹ MICHAUD Y. (Nederlandse samenvatting en vertaling door BEERTEN J.) (2003), pp. 359-381.

²⁸² MICHAUD Y. (1997), p. 253.

²⁸³ IDEM, p. 253.

In de tijd van Kant, Schiller en David behoorden culturele vorming en opvoeding tot de meest verheven dingen. Door kunst kon het menselijk karakter meer verheven en de geest verfijnd worden. De universaliteit van de esthetische ervaring hing hier samen met de democratische politiek. Zij garandeerde de participatie aan een collectief bestaan van gelijke burgers waarbij zowel rationaliteit als sensibele een rol speelde. Maar men moest echter snel toegeven dat dit slechts een droom was: de gemeenschap van gelijken was wel een mooi principe, maar kon niet snel gerealiseerd worden. Het realiseerde zich hoogstens voor de *happy few* die dezelfde gevoeligheden hadden.

De realiteit is anders want de democratische samenleving is primair een verdeelde pluralistische samenleving. *“Au principe de la société, il y a à la fois l'égalité des citoyens et leur désaccord, leur entente et leur mésentente, leur communauté et leur division.”*²⁸⁴ Zo maken verschillen dus integraal deel uit van onze interacties en moet men de dissonantie, het disfunctioneren, de mislukking erkennen.²⁸⁵ Er is dus gemeenschappelijkheid én verdeeldheid.²⁸⁶ Het democratisch principe van burgerschap gaat ervan uit dat iedereen gelijk is en zijn mening mag uiten. De radicale democratie à la Habermas zal echter niet vertrekken van dergelijk ideaal uitgangspunt.²⁸⁷ Jürgen Habermas zag dat indien men burgerschap vooropstelt, men moet toegeven dat er geen “min of meer gelijke” burgers zijn. Er is telkens een gelijkheid én ongelijkheid qua competenties, gevoeligheden en constituties.²⁸⁸

Cultuur wordt door politici dikwijls gezien als “sociaal cement” die de verschillen tussen de individuen zou moeten egaliseren, zodat men elkaar beter zou verstaan en zodat er een band ontstaat. Naar mijn mening geldt het idee van sociaal cement ook voor de Vlaamse cultuuroverheid, waar ook een duidelijk verlangen is naar het herstellen van de sociale cohesie. Met betrekking tot het sociaal-artistieke wordt bijvoorbeeld gesproken over een “hefboom tegen sociale uitsluiting”²⁸⁹. Er wordt hier uitgegaan van het idee dat cultuur de sociale cohesie zou kunnen herstellen. De keuze voor één of andere vorm van cohesie is volgens Michaud in feite de *keuze van een samenleving* en niet van kunst. De samenleving kan niet gebaseerd worden op kunst die een *consensus* zou genereren.²⁹⁰

De radicale democratie stelt deze culturele egaliseringsvragen en tegelijkertijd toont ze de verschillen aan. Het is dus belangrijk dat de cultuuroverheid ook uitgaat van verschil. Op het vlak van de esthetische smaken moeten we erkennen dat er geen vaste overeenkomsten zijn. Iedereen pretendeert universaliteit, maar smaken verschillen en er is een duidelijk verschil tussen de smaken van sociale groepen. Op het vlak van esthetiek moet daarom ook uitgegaan worden van dissensus. Lang bestond de educatie erin om de populaire smaken als minderwaardig te beschouwen tegenover de smaken van kunst met de grote ‘K’.²⁹¹ De ideologie van de culturele staat is volgens Michaud nog steeds gebaseerd op deze idealen.

²⁸⁴ IDEM, p. 255.

²⁸⁵ IDEM, p. 256.

²⁸⁶ IDEM, p. 255.

²⁸⁷ IDEM, p. 256.

²⁸⁸ IDEM, p. 257.

²⁸⁹ Zie bv. VANMOLKOT R., ‘Sociaal-artistieke projecten: hefboom in de strijd tegen armoede en sociale uitsluiting’, in: *De Gemeente*, 2000, jg. 75, nr. 528, pp. 34-37; ANCIAUX B., ‘Artistiek werk als hefboom voor een sterker sociaal weefsel’, *Ter Zake*, 2001, februari, pp. 3-4.

²⁹⁰ MICHAUD Y. (1997), p. 258.

²⁹¹ IDEM, p. 259.

Nochtans dient men net uit te gaan van de diversiteit van smaken, van een dissensus. Er is een competitie tussen de verschillende groepen die de waarden van anderen absorberen, ze consumeren en ze op hun manier recyclen. Deze competitie genereert onvermijdelijk verschillen, conflicten en concurrentie. Alleen is hier géén eenrichtingsverkeer waarbij de hogere kunst de lagere kunst zou verheffen. Deze competitie houdt echter niet op met betekenissen te genereren door middel van recyclage, vermenging, piraterij. De *Pop Art* zal bijvoorbeeld de populaire cultuur van het stripverhaal en commerciële consumptiegoederen verheffen tot kunst met de grote 'K'. Maar ook de *Pop Art* wordt opnieuw gerecupereerd in het stripverhaal, binnenhuisdecoratie, publiciteit en kitsch. Deze laatste worden dan weer gerecycleerd in postmoderne kunstvormen. Deze effecten van recuperatie, absorptie en herneming beperken zich niet tot één cultuur, maar stimuleren ook de uitwisselingen tussen culturen.²⁹² Het geheel moet daarom dus niet vanuit een perspectief bekeken worden van consensus, maar vanuit dissensus. En deze hoeft daarom ook niet negatief te zijn.

Het risico bestaat er volgens Michaud wel in dat deze diversiteit zo ver gaat dat ze geen enkele overeenstemming of conflicten meer genereert. Zo wordt er bijvoorbeeld gewezen op de stijgende gettoïsering van de cultuur en het sociale leven in de USA. Elke sociale groep plooit zich dan terug in zijn eigen cultuur. Michaud stelt daarom dat het gevaarlijk is dat we van de cultuur ons enige "sociaal cement" maken. Er zijn vele andere vormen van communicatie en solidariteit mogelijk.

Michaud verwijst naar Jürgen Habermas, die met betrekking tot zijn analyse van kapitalistische samenlevingen in crisis, sceptisch staat tegenover overheden die proberen om een verloren betekenis opnieuw te produceren. Het zijn niet de overheidsadministraties die dit verlies aan betekenis een nieuw leven kunnen inblazen (het idee van sociaal cement) en nieuwe culturele en symbolische normen kunnen creëren.²⁹³

Noch de cultuur, noch de kunst heeft een invloed op sociale integratie, sociale participatie en sociale cohesie. Deze zijn volgens Michaud afhankelijk van andere mechanismen. Achter de crisis van de hedendaagse kunst zit dus eigenlijk het besef dat de integratie en de sociale cohesie niet meer afhankelijk zijn van dergelijke culturele mechanismen. Dat de *l'art pour l'art* niet meer *l'art pour l'espace public* is, maar *l'art pour l'art*, iets dat volledig gratis is, iets dat verstoken is van enige sociale verantwoordelijkheid en sociale invloed.

De crisis van de hedendaagse kunst is volgens de Franse denker in de eerste plaats een symptoom van het einde van de kunstutopie en is verbonden met het bijna onverteerbare inzicht dat ook de democratie een utopie is. Burgers zeggen wat ze denken en sociabiliteit gebeurt niet door de hoge cultuur en de kunst. Dit is het fantasma van de verfijning.²⁹⁴ De "Franse" crisis – die zich niet beperkt tot Frankrijk alleen – ontwikkelde zich niet toevallig tijdens de crisis van het Republikeinse integratiemodel dat geconfronteerd werd met de mondialisering en verschil. Zowel de arbeids-, de burgerschaps- als de kunstutopie waren in crisis.²⁹⁵

Volgens Michaud bevestigden alle Franse cultuurministers dat de cultuur "sociaal cement" is en dat dit cement moet versterkt worden door culturele en artistieke injecties. We leven daarom in

²⁹² IDEM, p. 260.

²⁹³ IDEM, p. 261.

²⁹⁴ IDEM, p. 263.

²⁹⁵ IDEM, p. 264.

het dogma van de culturele of democratische staat. De kunst wordt aangevallen omwille van sociale doelstellingen. Maar het is utopisch om te verwachten dat kunst leidt tot een samenleving waar iedereen een gelijkwaardige en vrije burger is.²⁹⁶ De hedendaagse kunstcreatie is volgens Michaud geen echt sociaal cement: *“c’est une escroquerie de continuer à faire croire que Buren, Duchamp, Viallat, Soulages, César, la commande publique, les centres d’art et les installations <<pointues>> contribuent au ciment social!”*²⁹⁷ Voor het ‘sociaal cement’ zijn er volgens Michaud de karaoké, de bioscoop, sterren, sportseptakels, televisieseries, sociale zekerheid, cafés,

Kunst heeft volgens de denker nog nooit dergelijke missies vervuld en deze kunst is ook ‘dood’: burgers passen voor kunst met de grote ‘K’. De democratisering van cultuur gaat onherroepelijk verder en de diversiteit van de sociale groepen zal nog leesbaarder worden in de artistieke en culturele diversiteit. Dit met al zijn risico’s van atomisering, afbrokkeling en gettoïsering tot gevolg. Deze democratisering is echter een feit, of men nu voor- of tegenstander is.²⁹⁸ Burgers moesten zich niet zomaar spiegelen aan de ‘verheven’ hoge kunst.

Deze diversiteit kan ook positieve effecten hebben en vitaliteit en verlangen genereren. Dit zijn volgens Michaud 2 basiselementen voor elke creatie. *“Ce n’est pas la demande sociale formalisée par des experts qui fait naître les artistes: elle engendre au mieux l’académisme. Ce qu’il faut c’est que le besoin et l’envie existent vraiment, que des individus, de groupes aient vraiment besoin de s’exprimer et de laisser leur parole, que certain ne puissent pas faire autre chose qu’être <<artistes>>, que tel Becket, ils soient <<bons qu’à ça>>”.*²⁹⁹ Dit verlangen en enthousiasme om te creëren is niet iets wat voorbehouden is aan een bepaalde sociale groep. Michaud stelt hierbij: niets houdt diegenen tegen die zich echt wijden een bepaalde kunstvorm zich te uiten, deze te verdedigen en te stimuleren.

In gemeenschappen ontstaan en ontwikkelen zich kunstvormen, normen en waarden waardoor een bepaalde activiteit wordt geapprecieerd. Zo kan een traditie ontstaan waar innovaties, creaties en variaties kunnen onderscheiden worden.³⁰⁰ De waardegamma’s die hier naar voor komen zijn rijk, genuanceerd en min of meer universaliseerbaar: in bepaalde gevallen zal gesproken worden van schoonheid, vorm, goede smaak, inventiviteit, virtuositeit, imitatie, utiliteit, waarheid, sociale of politieke betekenis, spot, pastiche, diepgang, ... Elke praktijk heeft zo zijn universum dat min of meer communiceerbaar is. Het idee van de Grote Esthetica voor een Grote Kunst is fictief en ontkent meerlagige realiteit van artistieke en esthetische bijdragen. De egaliserende intentie van de kunstutopie komt overeen met de burgerschapsutopie waarbij de diversiteit van sociale groepen ontkend worden. De taak van diegenen die echt willen pleiten voor democratie is dus niet het toepassen van de burgerutopie of het spreken van ‘sociaal cement’ of van ‘kunst als publieke dienst’.³⁰¹

Ann Demeester baseert zich op Michaud en stelt vast dat kunst steeds meer wordt geïnstrumentaliseerd en ingezet als *tool* om buitenartistieke doelen te verwezenlijken. Ze verwijst naar Schiller en anderen, waarbij kunst werd gezien als een instrument om het menselijk karakter te verheffen, de geest te verfijnen. Het voorbije anderhalf decennium nam dit utiliteitsdenken

²⁹⁶ IDEM, p. 265.

²⁹⁷ IDEM, p. 266.

²⁹⁸ IBIDEM.

²⁹⁹ IDEM, p. 267.

³⁰⁰ IBIDEM.

³⁰¹ IDEM, p. 268.

volgens Demeester steeds andere vormen aan. Zo werd kunst onder meer ingezet als onderdeel van citymarketingstrategieën (zie bvb. het Bilbao-effect). Demeester verwijst naar de Nederlandse situatie en stelt dat kunstenaars en kunstwerk gezien worden als katalysatoren van een proces dat maatschappelijke problemen en bepaalde netelige sociale kwesties moet 'neutraliseren'. Ook in Nederland gaat men er dus van uit dat kunst een soort collectieve therapie is voor de samenleving, dat het 'sociaal cement' is. Een kunstwerk moet zo kritisch én esthetische, onderhoudend én verontrustend, maatschappelijk verantwoord én radicaal zijn. De kunstenaar moet dan wel non-conformistisch en eigengereid zijn, maar anderzijds moet hij ook zakelijk en aangepast zijn. Hij moet grensverleggend werken én buiten de lijntjes kleuren. Dit is volgens Demeester een onmogelijke opdracht die ook de aandacht afleidt van zijn "kerntakenpakket". De sociale impact of relevantie en economische waarde zijn hier dan vooral gespreksvoorwerpen en niet de artistieke kwaliteiten van het werk. Demeester stelt hierbij: "we lijken niet meer over de *vocabulaire te beschikken om de autonome waarde van een werk te beschrijven*". Er is geen centraal waardesysteem meer met betrekking tot kunst, waardoor weinigen nog weten wanneer iets het predicaat 'kunst' krijgt.³⁰²

3.5 Algemene conclusie

Met het begrip *Bildung* werd cultuur gezien als algemeen vormend. Schiller geloofde dat cultuur de overgang kon maken van een behoeftige en egoïstische mens naar een redelijke plichtsbewuste mens. Volgens Paul Cruysberghs is dit algemeen vormende karakter vandaag niet meer evident omdat vorming niet meer verbonden is met de functie van een meer verheven ethisch leven.³⁰³ Een esthetische *sensus communis* à la Kant is vandaag niet meer zo evident. Na Bourdieu is Kants universele smaak al lang ontmaskerd. Cruysberghs stelt dat als smaak verbonden wordt met het bestaan van subculturen en dus verschillende lagen van de maatschappij, de autonomie van de kunst een fictie is. Cultuur in de zin van kunst is dus in vele opzichten heteronoom. Dat is ze nu niet meer tegenover de religie of de ethiek, maar wel tegenover de economische sfeer. Cultureel kapitaal is nu eenmaal schatplichtig aan sociaal kapitaal en dus ook aan economisch kapitaal.³⁰⁴

Het idee van *Bildung* is vandaag niet meer zo evident, al kan het volgens Paul Cruysberghs interessant zijn als bij Cultuur voldoende aandacht is voor het 'spel' en de 'verleiding'. Mensen moeten door cultuur 'verleid' worden en dit kan niet door dwangmatige sturing en agogische modellen. Marc De Kesel stelt dat het heel interessant zou zijn indien de sector van sociaal werk 'meer de kaart van de kunstenaar zou trekken' en dus meer aan *Bildung* zou doen. Sociaal werk moet de mensen van kloven leren houden en dus niet, zoals ze nu meestal doet, het crisismoment van de realiteit proberen te verdringen. Sociaal-artistiek werk is geen vormingswerk of sociaal werk, maar het idee van 'het spel en de verleiding' en 'het trekken van de kaart van de kunstenaar' kan hier wel een belangrijke rol spelen.

Met betrekking tot sociaal-artistiek werk ligt de nadruk naar mijn mening niet op *Bildung*. Sociaal-artistiek werk is geen sociaal-cultureel werk of vormingswerk. Indien de notie *Bildung* vanuit kunst bekeken wordt is het begrip 'Bildung' helemaal niet zo evident omdat kunst een autonoom domein geworden is. Tegelijk is er ook een versmelting tussen 'hoge' en 'lage' cultuur, waardoor

³⁰² DEMEESTER A. [internet] (2004), zie bijlage: internetbijlage 1.

³⁰³ Schiller schreef dit in *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*.

³⁰⁴ CRUYBERGH S. P. (2002), pp. 253-254.

het niet meer relevant is om de burger puur te willen ‘verheffen’ tot de kunst met de grote ‘K’. Daarnaast is dit vanuit ethisch standpunt ook behoorlijk denigrerend. Met betrekking tot sociaal-artistiek kan kunst wel een ‘vormende waarde’ hebben voor het individu. Dit mag dan echter niet bekeken worden vanuit puur pedagogisch, agogisch of therapeutisch perspectief. In een aantal interviews kwam naar voor dat individuen doorheen sociaal-artistiek werk zichzelf verder kunnen ontplooien. Een individuele emancipatie of zelfontplooiing is dus wel mogelijk. Dit is voor de meeste organisaties belangrijk, al is dit niet het hoofddoel.

De moderniteit was van groot belang omdat de functie en de positie van de kunst hier volledig veranderde. Kunst werd een autonoom domein, een specifieke praktijk die zich met andere domeinen kon inlaten, zonder daarom een concreet effect te hebben. Kunst begon zich dus naast de gemeenschapscultuur op te stellen en nam er afstand van. Dit westerse niet-utilitaire begrip leeft voort tot op vandaag.³⁰⁵ Hierdoor ontstond ook een meer maatschappijkritische kunst. Vanuit deze autonomie wilde de historische avant-gardes een motor zijn tot maatschappelijke verandering. Deze voorhoede bereidde de weg en liet zien hoe anderen moesten leven.³⁰⁶ Het is niet zo dat deze kunstenaars daarom ‘maatschappelijk relevante’ kunst maakten. Ze bekritiseerden de bestaande orde en schikten zich niet naar de bestaande institutie. De voor- en naoorlogse avant-garde woude de grenzen tussen het concrete leven en de kunst uitwissen. Maar Frank Vande Veire benadrukt hierbij wel dat telkens wanneer men de grenzen tussen het concrete leven en de kunst wilde uitwissen, deze zich toch buiten de wil van de kunstenaars om opnieuw hertrokken. Dikwijls waren het dus vooral imaginaire vormen van grensoverschrijding.³⁰⁷

Bart Verschaffel benadrukt dat de avant-gardekunst van bewegingen en manifesten, van een kunst met zendingbewustzijn, voorbij is. Nochtans worden de modernistische uitgangspunten en vooronderstellingen nog steeds herhaald, al zijn ze vandaag ongeloofwaardig geworden. Er is een toenemende versplintering en onverstaanbaarheid van de kunstproductie. De dood van de avant-garde betekent volgens Verschaffel dat er niet langer een consensus bestaat over vragen als: waarvoor kunst dient of waarom ze belangrijk is, welke plaats de kunstenaar heeft, voor wie kunst gemaakt moet worden, wat men van kunst mag verwachten en hoe men er mee kan leven.³⁰⁸ Vandaar dat sommigen spreken over een ‘crisis van de kunst’. Verschaffel stelt dat kunst vandaag alles kan betekenen en voor iedereen gemaakt kan zijn: iedereen heeft recht op zijn kunst, alle kunst is kunst. Daarnaast is er ook sprake van een beeldinflatie: vandaag wordt alles massaal, goedkoop en volgens bekende recepten nageemaakt en overal aangeplakt. Er is sprake van een esthetisering van het dagdagelijkse leven, van een vermenigvuldiging van de schone beelden.³⁰⁹ Het leven gaat meer en meer op kunst lijken. Na de pop-art werd het verschil tussen kunst en kitsch, tussen kunst en dagdagelijkse dingen, steeds vager en zelfs irrelevant. Met het einde van de modernistische duidelijkheid en terreinvervaging is de kunst haar plaats kwijtgeraakt. Ze heeft geen context meer, weet niet meer waar ze zich bevindt.³¹⁰ Verschaffel benadrukt verder dat ook

³⁰⁵ VAN ROBAEYS P. (2001), p. 43, p. 45, p. 77.

³⁰⁶ VERSCHAFFEL B. (1993), p. 346-347.

³⁰⁷ VANDE VEIRE F. (1993), p. 446.

³⁰⁸ VERSCHAFFEL B. (1993), p. 347, 349.

³⁰⁹ IDEM, p. 349.

³¹⁰ VERSCHAFFEL B. (1993), p. 352.

het museum vandaag grondig van statuut is veranderd: het organiseert tentoonstellingen of ‘evenementen’ die als beperkt en voorlopig kunstkader fungeren.³¹¹

Frank Vande Veire stelt verder dat de kritische zin van kunst vandaag uitgehold is. Men gelooft in een kunst die wakker schudt en die zou bijdragen tot een meer ‘open’ samenleving. Kritiek kreeg zo een soort van aura, maar werd ook geneutraliseerd omdat alle meningen interessant geworden zijn. Duidelijke posities zijn onmogelijk geworden. Het publiek wordt vandaag nog verleid met een droom waar kunst nog het cement van de samenleving was, maar dit is ongeloofwaardig geworden.³¹² Vande Veire spreekt over een kunstmythe en hierdoor is zijn kritische positie, naar mijn mening, vergelijkbaar met de positie van Yves Michaud.

Michaud staat helemaal niet positief tegenover een te grote overheidsinmenging met betrekking tot de kunsten. Deze kan leiden tot propaganda en verder spreekt hij van een burgerutopie, arbeidsutopie en kunstutopie. Overheden gaan graag uit van het principe van consensus, van het idee van bevordering van de sociale cohesie. We leven in onzekere tijden en de Vlaamse (cultuur)overheid wordt geconfronteerd met een grotere sociale ongelijkheid, globalisering, multiculturaliteit, economische problemen, polarisering, verzuring, verrechtsing, de vergroting van de kloof tussen burger en politiek, Het debat over de maatschappelijke relevantie van kunst wordt dus ook hierdoor gestuurd. Overheden *verwachten* dus iets van kunst en Michaud legt een bepaald ‘kunstgeloof’ bloot.

Kunst zou ‘sociaal cement’ kunnen zijn, een ‘hefboom tegen sociale uitsluiting’ of een ‘katalysator’. Het zou dus een eenheid, een consensus in de wereld kunnen generen. Volgens Michaud heeft kunst nog nooit een dergelijke functie vervuld en is kunst een marginaal fenomeen geworden. Als we het principe van de radicale democratie toepassen is dit idee ook onmogelijk. Verschillen maken vandaag integraal deel uit van onze interacties en daarom moeten we de dissonantie, het disfunctioneren, de mislukking erkennen.³¹³ Er is dus gemeenschappelijkheid én verdeeldheid.³¹⁴ Het democratisch principe van burgerschap heeft iets utopisch. Jürgen Habermas zag dat indien men burgerschap vooropstelt, men ook moet toegeven dat er geen “min of meer gelijke” burgers zijn. Er is telkens een gelijkheid én ongelijkheid qua competenties, gevoeligheden en constituties.³¹⁵ De cultuuroverheid zou hier dus ook aandacht moeten voor hebben. De verschillen tussen sociale groepen, de dissensus, dient dus erkend te worden en overheden moeten daarom niet alles willen ‘egaliseren’.

Ook op cultureel vlak is er *dissensus* en zijn er geen duidelijke kaders meer om te bepalen wat het predicaat “kunst” krijgt. Ook in de kunsten is er sprake van dissensus en pluralisme. De culturele consumptie is vandaag heel divers geworden en de hoge cultuur heeft geen echte impact meer. Een groot deel van de bevolking negeert de hoge cultuur. Jan Modaal kan zich maar moeilijk identificeren met ready-made en de ‘sacrale dimensie’ van kunst verminderd. Er is een heterogeniteit van culturele smaken, waardoor de hiërarchie van de ‘hoge’(elite) en ‘lage’(volk) cultuur niet meer opgaat. Michaud spreekt van een “*pluralisme de confrontation*”. Het avant-garde paradigma blijft volgens Michaud spelen omdat kritiek en engagement blijven spelen. Ook Verschaffel en Vande Veire benadrukken dit. Vandaag is er echter geen duidelijk politiek

³¹¹ IDEM, p. 352.

³¹² VANDE VEIRE F.(2003a), pp. 19-23; zie: <http://www.yangtijdschrift.be/flash.html>.

³¹³ IDEM, p. 256.

³¹⁴ IDEM, p. 255.

³¹⁵ IDEM, p. 257.

engagement meer, maar is er sprake van een beperkt en gefragmenteerd sociaal engagement. De kunstwereld beroept zich nog op de criteria van het modernisme, maar volgens Michaud zijn dit de criteria van een modernisme “*tardif*”.

Kunst werd volgens Michaud sinds de achttiende eeuw ingeschreven in een utopisch denken. Michaud verwijst hier onder andere naar Kant en Schiller. Kunst zou een esthetische sensus communis kunnen genereren en de mens kunnen opvoeden waardoor er eensgezindheid in de samenleving zou komen. De kunstutopie was bij het idee van Bildung dus ook verbonden met de burgerutopie. Kunst zou een verzoenend effect hebben. Het oude paradigma met de formalistische en romantisch-profetische visies is vandaag niet meer toepasbaar en Michaud benadrukt dat ook filosofen als Nelson Goodman, Jean-Marie Schaeffer en Arthur Danto dit pluralisme in de hedendaagse kunst onderschrijven. Er zijn vandaag geen duidelijke posities meer. Het idee van de “visionaire” kunstenaar die een katalysator zou zijn van de samenleving is een romantische kunstvisie die vandaag niet meer toepasbaar is.

Het idee dat het sociaal-artistieke zich moet aanpassen aan de zogenaamde ‘hoge cultuur’ en aan de kaders van de ‘reguliere kunstensector’ is dus niet meer relevant aangezien er een versmelting tussen commerciële, ‘lage’ en ‘hoge’ cultuur is. Dit zou ook hoogstens tot eenheidsworst en tot een verdere egalisering leiden. Ook in de cultuur is er een strijd tussen verschillende sociale groepen met andere smaken en waarden. Dit levert inderdaad conflicten, verschillen en concurrentie op, maar dit genereert ook betekenis. Pop Art nam elementen over van de ‘populaire cultuur’, maar werd zelf ook gerecupereerd door de populaire cultuur en deze laatste werd dan weer ‘gerecycleerd’ in de kunst. Er is duidelijk sprake van een tweerichtingsverkeer. Dit principe van recyclage, vermenging, piraterij, herhaling is naar mijn mening een heel interessant mechanisme. Kunst is geen eenheidsworst van ‘hoge cultuur’. Er zijn duidelijk wisselwerkingen en in die zin is het starre onderscheid tussen “hoge” en “lage” cultuur weinig relevant en interessant. In kunst is vandaag een duidelijk pluralisme.

Het idee van *dissensus* komt ook naar voor bij het sociaal-artistieke. Bij de interviews werd aangegeven dat er heel wat conflicten zijn, dat er heel wat dissensus is, dat er ook ‘mislukkingen’ zijn, maar dat dit ook eigen is aan het sociaal-artistieke proces. Dit is net een interessant facet aan deze werkvorm. We hoeven niet alles te egaliseren, op te heffen: verschillen, spanningen en conflicten kunnen net boeiend zijn en zijn ook eigen aan onze samenleving.

Uit bovenstaande tekst blijken de gevaren bij het gebruik van kunst als ‘*tool*’. Het sociaal-artistieke werd vanuit de cultuuroverheid mede gestimuleerd door een verlangen naar sociale cohesie. We moeten daar niet naïef over zijn. Hierbij is het wel enorm belangrijk dat kunst niet gereduceerd wordt tot *tool*, een ‘instrument’ dat leidt tot therapie, sociale gelijkheid, sociale cohesie of gelijk wat. Te ‘efficiënte’ en ‘resultaatsgerichte’ kunst is waarschijnlijk in de eerste plaats propaganda. Te veel overheidssturing is dus geen goede zaak: het initiatief dient in de eerste plaats van de kunstenaars zelf te komen. Het zijn niet de overheden die interessante kunst creëren.

Doorheen de interviews met sociaal-artistieke organisaties (zie bijlage) die werken met beeldende kunst, kwam naar voor dat kunstenaars (zoals Mark Schepers (vzw Morguen) en Els Dietvorst (De terugkeer van de zwaluwen)) reeds aandacht hadden voor het sociale nog voordat de term ‘sociaal-artistiek’ gelanceerd werd. Dit geldt bijvoorbeeld ook voor vzw Wit.h. Marc Schepers en Els Dietvorst hebben hun projecten niet uit puur sociale doelen opgestart en voelden daar zelf de

nood toe en hadden niet de bedoeling om 'sociaal werker' te spelen. Bij andere kunstenaars die samenwerken met een sociaal-artistieke organisatie (zoals Mark Cloet (vzw Wit.h) of Bart Lodewijks (Moscou-Bernadette)) is deze intentie eveneens niet aanwezig. Kunstenaars *hoeven* trouwens ook niet mee te werken aan dergelijke projecten. Het lijkt mij ook wel duidelijk dat deze kunstenaars dit niet uit plat opportunisme doen; er zijn immers wel grotere en meer prestigieuze subsidiepotten aan te boren.

Hoofdstuk 4 Maatschappelijk engagement in hedendaagse kunst

Het vooronderzoek over kunst en engagement ging gepaard met enorm veel leeswerk³¹⁶, maar ook met vertwijfeling en ontreddeering. Aangezien ik kunst en engagement en het sociaal-artistieke *vanuit kunst* wou bekijken en het dus niet wou beperken tot een beleidskwestie of een onderzoek naar de methodieken van het sociaal-artistieke, kwam ik terecht in een mistig en drassig terrein en zag ik ‘door de bomen het bos niet meer’.

Mijn eerste opzet bestond erin om vanuit de ideeën van geëngageerde kunstenaars zelf te vertrekken. Ik zocht naar hedendaagse geëngageerde kunstenaars die zich betrokken voelen bij de samenleving en waarvan dit ook tot uitdrukking komt in hun kunst. Daarnaast vond ik het ook belangrijk dat zij de toeschouwer toelaten in hun werk en dat deze eventueel ook een impact kan hebben. Deze definitie blijft eerder vaag, maar naar mijn mening was dit nodig om het meerlagige van kunst te kunnen bewaren. Ik wou het geheel niet vastzetten met een sterk resultaatgerichte definitie. Kunst is geen sociaal werk en is niet resultaatgericht.

Het was helemaal niet moeilijk om geëngageerde kunstenaars te vinden. Er zijn heel wat kunstenaars die bijvoorbeeld werken in de publieke ruimte en er bestaat zelfs een ‘relationele esthetiek’. Deze veelheid aan kunstenaars en benaderingen kon mij echter geen steun bieden. De hedendaagse kunst is heel divers en het belichten van een paar voorbeelden was naar mijn mening te fragmentair. Verder hebben veel theoretici ook hun bedenkingen bij deze kunst. Daarom ben ik ervan overtuigd dat een breder macroperspectief meer dan relevant is. Hierdoor kan geëngageerde kunst ook beter gesitueerd worden en kunnen er kritische kanttekeningen bij worden geplaatst.

Daarom zullen eerst enkele theoretische posities en reflecties aan bod komen. De vraag naar de verbinding tussen kunst en engagement is een uiterst complexe vraag want zowel ‘kunst’ als ‘engagement’ zijn meerduidige begrippen waar een veelheid van betekenissen aan vastgeknoopt worden. Ook maatschappelijke ontwikkelingen spelen een belangrijke rol. Er is enorm veel geschreven en gedebatteerd over kunst en engagement. Vooral in Nederland zijn er hierover een aantal interessante publicaties verschenen. Door deze veelheid aan standpunten, moest ik keuzes maken en het is dan ook quasi onmogelijk om een eenduidige, hapklare visie of theorie omtrent kunst en engagement voor te schotelen.

Daarom zal ik – op een volstrekt arbitraire en beperkte wijze – een aantal denksporen, standpunten en spanningen aangeven. Omdat maatschappelijke ontwikkelingen bij kunst en engagement een grote rol spelen, zal ook hier worden op ingegaan. Daarna wil ik aandacht besteden aan de volgende vragen: *Is engagement nog mogelijk in tijden van beeld- en mediacultuur, globalisering en vermarkting? Wordt dergelijke kunst niet onvermijdelijk gerecupereerd?* Tot slot zal kort ingegaan worden op enkele voorbeelden van kunstenaars die zich engageren. Opnieuw zullen hierbij kritische kanttekeningen geplaatst worden.

³¹⁶ Dit resulteerde in vier met informatie volgestouwde curverboxen. Een interessanter overzicht in verband met de literatuur omtrent kunst en engagement wordt gegeven in het Boekmancahier nr. 64, waarin een dossier is opgemaakt met betrekking tot de beschikbare bronnen over kunst en engagement. Zie LEEFSMA S., VAN DER LEDEN J. en NOOIJEN M. (2005), pp. 102-107.

4.1 Wat betekent engagement in kunst?

Er zijn gemakkelijk een aantal voorbeelden te geven van de band tussen kunst en maatschappij. Dit geldt zeker voor de kunst van vóór de achttiende eeuw. De Nederlandse criticus Rutger Pontzen geeft aan dat kunst en engagement eigenlijk zo oud is als de kunst zelf. Kunstenaars waren altijd al betrokken bij wat leefde in de maatschappij en werkten in dienst van koningen, bankiers of politici. Jarenlang heette dit gewoon kunst en kreeg het niet het etiket “geëngageerde kunst”. Michelangelo, Jan van Eyck, Cranach de Oudere, Frans Hals of Jan Steen zagen zichzelf niet als maatschappelijk betrokken kunstenaars. Toch werd die betrokkenheid in hun schilderijen in beeld gebracht: grootse Bijbelse thema’s, de opkomende middenklasse van rijke burgers, vrolijke volksfiguren, of een eenvoudige – maar moralistische – sinterklaasavond. Het engagement zat volgens Pontzen ingekapseld in het werk zelf.³¹⁷ De betrokkenheid maakte deel uit van het werk zelf en was een uiting van de betrokkenheid van de kunstenaar.

Zoals reeds werd beschreven in hoofdstuk 3, kwam hier verandering in omdat kunst vanaf het einde van de achttiende eeuw een autonomiseringsproces onderging. Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw ontstond zo een meer (maatschappij)kritische kunst. Volgens Rutger Pontzen veranderde het engagement hierdoor in kritisch engagement. De betrokkenheid van de kunstenaars was niet meer gericht op het tonen van verbondenheid met wat in de wereld gaande was. Nu ging het om het in beeld brengen van mistoestanden met het oog op een mogelijke verandering.³¹⁸ Ook deze kritische betrokkenheid evolueerde: van het boerenproletariaat van Jean-François Millet, de spotprenten van Honoré Daumier en het realisme van Courbet, Vincent Van Gogh die de bewoners van de Borinage schilderde en Constantin Meunier die de rauwe levensomstandigheden van de arbeiders weergaf, via de Duitse Expressionisten en dada tot Joseph Beuys, de Guerilla Girls, het kleinschalige engagement van de jaren negentig (relationele esthetiek), het hacktivisme van Heath Bunting, ...

Maar vanaf dan ontstond ook een belangrijke vraag: wanneer spreken we over kritisch geëngageerde kunst? Hoe effectief is deze kunst: kan het enige impact hebben op de wereld?³¹⁹

Zowel kunst als engagement zijn heel brede begrippen. Het is vandaag quasi onmogelijk geworden om kunst te definiëren. Met de ‘crisis van de kunst’ in het achterhoofd zal ik dus zelfs geen poging doen. Dit zou alleen maar leiden tot een ellenlange uiteenzetting van “Wat is kunst?”, waarbij geconcludeerd zou moeten worden dat er geen consensus is en dus geen definiëring kan vastgelegd worden. Zo kan uiteraard ook “geëngageerde kunst” moeilijk gedefinieerd worden.

In het Van Dale woordenboek wordt engagement als volgt omschreven: “01. *Verbintenis van een artiest.* 02. *Het betrokken zijn bij maatschappelijke en culturele problemen.*”³²⁰

Dit idee van ‘verbintenis’ van een kunstenaar is niet zo evident met betrekking tot kunst. Er zit een zekere spanning in verscholen, namelijk kunst als middel of als doel. Rutger Pontzen stelt hierbij dat kunst en kritisch engagement twee ongelijksoortige grootheden zijn. Kritisch engagement is per definitie gericht op effect. Het kan als doel een mentaliteitsverandering

³¹⁷ PONTZEN R. (2003), p. 125; is redacteur beeldende kunst van de Nederlandse Volkskrant. In 2000 werd zijn boek *Nice! Over nieuw engagement in hedendaagse kunst* gepubliceerd.

³¹⁸ IDEM, p. 126.

³¹⁹ IBIDEM.

³²⁰ VAN DALE (1996).

hebben of kan een doelgerichte handeling zijn die een aanwijsbaar maatschappelijk, politiek of economisch resultaat beoogt. Kritisch engagement is dus verbonden met een doel. Maar dit is net het cruciaal verschil met kunst die *geen* doel heeft: het beoogt niets. Het kent alleen een evocerende werking, voor zover de toeschouwer daar ontvankelijk voor is. Kunst *is*, terwijl de geëngageerde kunstenaar iets *wil*. De term 'kritisch-geëngageerde kunst' is dus een contradictio in terminis. Volgens Pontzen verdragen kunst en engagement elkaar niet en sluiten ze elkaar uit.³²¹

We stuiten hier telkens op Kants bekende notie van 'belangeloosheid' van de kunst en de autonomie van de kunst. Een verbintenis kan betekenen dat kunst een middel, een instrument wordt en louter wordt ingezet voor extra-artistieke doelen. Een reëel gevaar is dus dat kunst geïnstrumentaliseerd en gerecupereerd wordt. Kunst kan zich naar mijn mening wel 'verbinden' met de maatschappij, maar in deze 'verbintenis' mag de maatschappij de kunst niet verstikken. Indien kunst een *tool* wordt, kan dit resulteren in propaganda. Kunst wordt dan eenduidig, 'duidelijk' en doelgericht, waardoor ze haar kracht verliest.

Beeldend kunstenaar Stijn Vandorpe bevroeg naar aanleiding van een debat over kunst en engagement (2008) of '*de zo moeizaam bevochten autonomie van het kunstwerk eigenlijk wel de betutteling van een ethisch project verdraagt?*'³²² Ook Niklas Luhmann benadrukte reeds het verschil tussen het kunstsysteem, ethische kwesties en politieke correctheid.

Met betrekking tot de autonomie van de kunst kan de positie van Theodor Adorno nog steeds interessant zijn. Paul Cruysberghs stelde in een interview dat Adorno enerzijds spreekt over de verbondenheid tussen kunst en maatschappij, maar dat hij anderzijds ook spreekt van een negatieve dialectiek. Enerzijds behoor je tot een bepaald systeem, maar anderzijds is er ook een afstand.³²³

Adorno was op zijn hoede voor al te duidelijk 'geëngageerde' schrijvers. Geëngageerde kunst, kunst die ernaar streeft het publiek via esthetische weg te overtuigen van een bepaalde zienswijze, gaat volgens Adorno uit van verkeerde premissen. Als deze kunst zich kwalificeert als kunst, is ze ook onderworpen aan de autonome vormwetten van het medium waarbinnen ze werkt. De intentie van de kunstenaar vormt slechts één moment in het proces en dat moment kan niet de enige bepalende factor zijn voor het eindresultaat. Een kunstwerk als Picasso's *Guernica* is in de eerste plaats een autonoom kunstwerk: het aanklagen van de wandaden van de Duitse bezetters was hierbij niet het enige doel. "*Zelfs autonome kunstwerken als de Guernica vormen bepaalde negaties van de empirische werkelijkheid, ze vernietigen datgene wat vernietigt, wat slechts bestaat en als louter bestaan de schuld eindeloos herhaalt. (...) De verbeelding van de kunstenaar is geen creatio ex nihilo: slechts dilettanten en gevoelige types denken dat dat zo is. Door in te gaan tegen de empirische werkelijkheid gehoorzamen kunstwerken aan de krachten ervan, die als het ware de geestelijke constructie weigeren en gooien ze deze terug op zichzelf.*"³²⁴

De kracht van de kritische kunst ligt in de ingewikkelde relatie met de werkelijkheid. Adorno zal zelfs de gevaren van dit laatste onderkennen. *In de notie van een "boodschap", van een manifest*

³²¹ PONTZEN R. (2003), p 127.

³²² VANDORPE S. (2008) [internet], zie: <http://www.stijnvandorpe.be>. Stijn Vandorpe schreef een inleidende tekst naar aanleiding van een debat over kunst en engagement georganiseerd door Stijn Vandorpe, Existentie en Amarant. Zie bijlage p. 1 voor deze inleiding.

³²³ CRUYBERGHS P. [interview door Sarah Goderis] (04.04.2007), Zie bijlagen: interview Paul Cruysberghs, pp. 5-6.

³²⁴ HEYNEN H. (2003), p. 40.

*in de kunst, zelfs indien deze politiek radicaal zou zijn, zit een moment verborgen van aanpassing in de wereld: het gebaar waarmee de luisteraar wordt aangesproken impliceert een verborgen medeplichtigheid met de aangesprokenen.*³²⁵ Het feit dat men een boodschap wil overbrengen, betekent ook een conformering aan de normen van communiceerbaarheid en verstaanbaarheid. Dat houdt een verraad in ten aanzien van de eigenheid van kunst die er precies in bestaat zich *niét* te conformeren en door dit verzet een toevluchtsoord te bieden aan wat anders is. Alleen door trouw te blijven aan zichzelf kan kunst echt kritiek uitoefenen en de hoop op iets anders levend houden.³²⁶ Deze positie komt overeen met Luhmanns positie: de regels van de kunst moeten gevolgd worden. Begrippen als engagement maken geen deel uit van het kunststelsel.

Echter, bij het idee van de autonomie van de kunst kunnen een aantal kanttekeningen geplaatst worden. Paul Cruysberghs geeft aan dat autonomie kan slaan op een soort kritische afstand die een kunstenaar kan hebben tegenover een samenleving. In zijn meest extreme vorm zou de autonome kunstenaar iemand zijn die zich in zijn eentje terugtrekt in een hut. Maar dat is in zekere zin ook een schijnautonomie. De verhouding tussen kunst en samenleving is steeds ambigu en autonomie is dus steeds beperkt. Je autonomie begint met de erkenning van je ingebed zijn in een samenleving. De erkenning van je ingebed zijn is enorm belangrijk, maar dat betekent niet dat je je erbij neerlegt. Cruysberghs verwijst naar de *Ästhetische Theorie* van Adorno, waarbij de verbondenheid tussen kunst en maatschappij erkend wordt, maar anderzijds spreekt hij ook over een negatieve dialectiek. Er is dus steeds een afstand nemen, maar ook een besef dat je steeds tot het systeem behoort.³²⁷

Ook Niklas Luhmann geeft aan dat kunst een deel is van de samenleving en kunst ook niet kan bestaan zonder alloreferentialiteit. Er is dus steeds een samengaan nodig tussen de kunst en de samenleving, waardoor het alloreferentiële even belangrijk is als het autoreferentiële.³²⁸ Bart De Baere stelde hierbij in een interview dat er dus een intrinsieke verbinding van kunst en maatschappij is en vanuit elk artistiek voorstel kan de wereld gedacht worden. Kunstenaars maken die intrinsieke verbinding ook vaak extrinsiek door te verwijzen naar buiten.³²⁹

Cruysberghs stelt verder dat kunst een autonoom domein geworden is, maar geeft ook aan dat een esthetische *sensus communis* onmogelijk is geworden. Als smaak verbonden is met subculturen en verschillende lagen van de maatschappij dan is de autonomie van de kunst een fictie. Cultureel kapitaal is namelijk ook verbonden aan sociaal kapitaal en dus ook aan economisch kapitaal.³³⁰ Daarnaast kunnen we ook Yves Michaud (zie hoofdstuk 3) aanhalen die stelt dat de hoge cultuur gemarginaliseerd is door de gecommmercialiseerde cultuur. De grenzen tussen hoge en lage kunst vervagen en we leven in een samenleving met enorm veel verschillende sociale groepen. Onze cultuur is gesegmenteerd en er zijn nog nooit zoveel culturele boodschappen geweest: onze cultuur is vandaag pluralistisch.³³¹ Het modernistische avant-gardeparadigma is uiteengevallen, maar blijft in de kunstwereld echter wel een rol spelen. Kritiek en engagement blijven belangrijk, maar er is geen duidelijk politiek engagement meer. De criteria van het modernisme verloren hun scherphed.

³²⁵ ADORNO. T. W., 'Commitment', in: *Notes to Literature*, vol. 2, p. 93; geciteerd in: HEYNEN H. (2003), p. 40.

³²⁶ HEYNEN H. (2003), p. 40.

³²⁷ CRUYSBERGHS P. [interview] (04.04.2007), zie Bijlagen: Interview Paul Cruysberghs, pp. 1-8.

³²⁸ DE BAERE B. [interview] (09.06.2008), zie bijlagen: Interview Bart De Baere.

³²⁹ IBIDEM

³³⁰ CRUYSBERGHS P. (2002), p. 253.

³³¹ MICHAUD Y. (1997), p. 161.

Bart Verschaffel gaf ook reeds aan dat onze samenleving meer en meer geësthetiseerd is en dat er sinds de pop art niet meer kan gesproken worden van een onderscheid tussen ‘hoge’ en ‘lage’ kunst.³³² Met het einde van de modernistische duidelijkheid en terreinvervaging is de kunst haar plaats kwijtgeraakt.³³³ De onzekerheid over wat kunst is en de vervaging van het onderscheid tussen hoge en lage kunst, relativiseert dus ook wel het modernistische idee van de “autonomie van de kunst”. Hier wordt halsstarrig aan vastgehouden, maar het is nog maar de vraag of dit vol te houden is.

Chris Keulemans spreekt met betrekking tot autonomie over het ‘dogma van de autonomie’. Hij stelt dat als de Nederlandse kunstenaar iets van zijn woede, zorg of hilariteit tegenover de buitenwereld wil laten zien, hij tegen onwrikbare dogma’s aanloopt. Deze dogma’s ontstonden uit radicaliteit, als een daad van verzet om het kunstwerk autonoom te verklaren en los te maken van de zuilen of de ideologie zodat het alleen aan zijn eigen wetten onderworpen is. Dit maakte de kunst vrij, maar het idee van afstand stelde hoge eisen aan de kunstenaar. De keuze voor autonomie dat ooit van de kunstenaar een inbreker maakte, maakt hem nu volgens Keulemans tot een eilandbewoner. De kunstenaar z’n werk viel vroeger niet tot één boodschap te reduceren en was een waarde op zichzelf, maar vandaag is autonomie enkel een optie voor iemand die de wereld de rug toekeert. Het is namelijk bijna onmogelijk geworden om vandaag informatie buiten te sluiten. Kunst bestaat niet meer zonder context. Op de vraag of kunst geen sociaal werk verwordt, antwoordt Keulemans dat dit een achterhaalde vraag is. Iemand die autonoom is opgevoed zal namelijk zijn autonomie niet offeren.³³⁴

Ann Demeester benadrukt dat kunst geen echte, tastbare en meetbare gevolgen heeft voor ontwikkelingen in de maatschappij of politiek. Dikwijls gaan kunstenaars die zich betrokken voelen met de “externe” wereld zich toeleggen op symbolische vormen van verzet die ‘onschadelijk’ zijn en indirecte gevolgen hebben. Meestal is kunst niet ‘efficiënt’. *Culture jammers* als *The Yes Men* waren een stuk ‘efficiënter’.³³⁵ Het is dan ook niet vreemd dat curatoren dergelijke acties ‘recupereren’ in het kader van tentoonstellingen en conferenties die ingaan op het spanningsveld ‘esthetiek en politiek’, zij boeken namelijk meetbare en zichtbare resultaten.

Er zijn ook kunstenaars die gebruik maken van een (semi)documentair format om de wereld vast te leggen en eventueel mistoestanden aan te klagen. Maar daarnaast zijn er ook kunstenaars die zich toeleggen op een artistieke vorm van ‘*problemsolving*’ en in interactie gaan met publieksgroepen binnen of buiten het museum. Deze zijn volgens Demeester echter een stuk minder ‘efficiënt’. Wie via kunst een sociopolitieke aardverschuiving wil teweegbrengen, ‘het systeem’ wil destabiliseren, zal vaak genoeg tot de conclusie moeten komen dat het rendement bijna ‘nul’ is. De geschiedenis lijkt te hebben bewezen dat propaganda ‘efficiënter’ is dan kritiek. Zij die via kunst een bestaande maatschappelijke situatie willen bekritisieren, worden buiten het ‘reservaat van de kunst’ bijna niet gehoord. Maar dat betekent volgens Demeester echter niet dat kunst betekenisloos is. De kunstenaar die de beperkingen van zijn ‘metier’ voor ogen houdt en die weet dat de ‘kritische kracht’ van zijn of haar werk schuilt in de ‘vormgeving’ van de inhoud en het maken van ‘symbolische’ gebaren of gestes van verzet, kan wel degelijk een verschil maken. Dit

³³² VERSCHAFFEL B. (1993), p. 349.

³³³ IDEM, p. 352.

³³⁴ KEULEMANS C. (2005), pp. 47-48; Chris Keulemans is schrijver en journalist.

³³⁵ *The Yes Men* was een duo dat onder andere infiltreerde in de BBC als vertegenwoordigers van WTO en Dow Chemical en zo subversieve antikapitalistische boodschappen verspreidden zonder dat iemand dit door had.

verschil is miniem en subtiel en is weinig opvallend, maar daardoor is het ook des te waardevoller. Dergelijk werk kan volgens Demeester wel de deur openzetten naar andere manieren van kijken naar de wereld.³³⁶

Hilde Heynen stelt met betrekking tot dit probleem dat engagement inhoudt dat er een duidelijke keuze gemaakt wordt voor of tegen bepaalde zaken. De kunstenaar die zich engageert moet een positie innemen en deze geëngageerde positie laat volgens Heynen niet steeds ruimte voor dubbelzinnigheid en ambivalentie.³³⁷ Dit is ook meteen het problematische van de koppeling van de termen 'kunst' en 'engagement'. Kunst is dikwijls ambivalent en meerlagig terwijl engagement juist een eenduidige positie impliceert. Om het in Luhmanniaanse termen te zeggen: engagement werkt niet volgens de logica van het zelfreferentiële kunstsysteem.

Dit is ook de positie van de Franse filosoof Jacques Rancière die in een interview met Gabriel Rockhill (2004) stelt: *"Commitment is an in-between notion that is vacuous as an aesthetic notion and also as a political notion. It can be said that an artist is committed as a person, and possibly he is committed by his writings, his paintings, his films, which contribute to a certain type of political struggle. An artist can be committed, but what does it mean to say that art is committed. Commitment is not a category of art."*³³⁸ Een kunstenaar kan dan wel geëngageerd zijn als persoon of doorheen zijn kunst, maar engagement is dus geen kunstcategorie.

Net als Hilde Heijnen benadrukt H.J.A. Hofland dat er bij engagement partij moet worden gekozen. Engagement betekent in zijn oorspronkelijke betekenis: *"het beredeneerd betrokken zijn bij de wereld waarin men leeft, het zich rekenschap geven van menselijke situaties en op grond daarvan: partij kiezen."* Maar dit engagement was nog relatief eenvoudig omdat er overzichtelijke maatschappelijke tegenstellingen waren. Men koos partij voor 'de mens' die door de maatschappij materieel en/of in zijn waardigheid tekort werd gedaan. Vandaag is een dergelijk engagement problematisch geworden: binnen een eeuw van stijgende politisering is de invloed van deze tegenstellingen klein geworden. Nieuw engagement betekent dat er in een radicaal veranderde situatie opnieuw wordt partij wordt gekozen. In onze steeds veranderende geglobaliseerde wereld is dit geen eenvoudige zaak.³³⁹

Ole Bouman³⁴⁰ stelt hierbij de volgende vragen: *bestaat er wel engagement zonder belofte? Zonder het utopische moment, het visioen, het uitzicht op iets beters?* Hier worden we geconfronteerd met een tot op het bot versleten waarheid: er zijn geen beloftes meer of algemeen aanvaarde waarden, waardoor er kan ingegrepen worden in bestaande situaties die daar om vragen.³⁴¹ In een tijdperk van verregaande individualisering is collectieve actie ten behoeve van het collectieve bijna onhaalbaar. Toch blijft de vraag naar engagement terugkeren.³⁴²

³³⁶ DEMEESTER A. (2005), p. 39.

³³⁷ HEYNEN H. (2003), p. 45; Hilde Heynen is hoogleraar Architectuurtheorie aan de K.U. Leuven.

³³⁸ RANCIÈRE J. (2004b), p. 60; geciteerd in: DEMEESTER A. (2005), p. 38.

³³⁹ HOFLAND H.J.A. (2005), p. 68; H.J.A. Hofland is een Nederlands journalist en columnist verbonden aan het NRC Handelsblad.

³⁴⁰ Ole Bauman is hoofdredacteur van *Archis. Tijdschrift voor architectuur, stad en beeldcultuur*. Hij is auteur van *The invisible in Architecture* (1994), *Rotterdam 2045* (1995), *Architecture on the Edge of Two Millennia* (1998) en *Time Wars* (2003)

³⁴¹ BOUMAN O. (2003), p. 51.

³⁴² IDEM, p. 52.

Kunstcriticus Lars Kwakkenbos verwees tijdens een debat over Kunst en engagement ook naar Jacques Rancière. Volgens Kwakkenbos geeft Rancière iets aan dat vaak wordt vergeten: doordat de taal van een kunstwerk autonoom is en er niet onmiddellijk een concreet engagement in kan worden gevonden, kan het iets vertellen over de ruimte, de tijd en ook de wereld waarin we leven of zouden willen leven.³⁴³

De term ‘engagement’ is dus duidelijk een beladen begrip. Roel Verniers stelt hierbij dat de term engagement problematisch is geworden omdat kunst en cultuur vandaag nauwelijks of geen maatschappelijk draagvlak hebben. In de ogen van de gemeenschap bestaan ze vaak enkel voor zichzelf en zijn ze overbodig. De term ‘engagement’ is ‘passé’ en stamt uit een tijd waar collectiviteit nog een leuk ideaal, een duidelijk experiment en een filosofische hype was.³⁴⁴

Kunstcriticus Jeroen Laureyns stelde in een debat over Kunst en maatschappelijk engagement dat de kunstwereld lijdt aan zelfoverschatting. Hij verwijst naar Bart De Baere die bij zijn aanstelling als museumdirecteur aan het MuHKA stelde dat de kunstwereld gelooft dat zij “de laatste maatschappelijke vrijplaats is”. Deze zelfoverschatting is volgens Laureyns ook wel een vorm van legitimatie, waarbij men zichzelf een plaats verschaft in de maatschappij. “*De kunstwereld zit gevangen in een dogmatisch linkse ideologie*”. Men gaat ervan uit dat de toeschouwer in slaap is gesust en door kunst dient wakker te worden geschud. Dit is volgens Laureyns in feite een heel denigrerende aanspreking van de toeschouwer.³⁴⁵

Jeroen Boomgaard stelt dan weer dat het hedendaagse begrip ‘engagement’ heel ‘vaag’ geworden is. Hij verwijst naar de titel *‘We are the world’* van het Nederlandse paviljoen in de Biënnale van Venetië van 2003. Hij verwijst verder ook naar een uitspraak van Lex Ter Braak, directeur van het Nederlandse Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst: “*Alle kunst is geëngageerd, omdat kunstenaars zich met de wereld bezighouden.*”³⁴⁶

Naar mijn mening kan de discussie over kunst en engagement eindeloos doorgaan. Deze discussie raakt namelijk aan het kunstbegrip zelf. Omdat niet duidelijk is wat kunst nu precies is, is het ook heel moeilijk om erover te discussiëren. De term engagement is iets gemakkelijker vast te leggen, maar de ‘koppeling’ van engagement en kunst kan nogal snel kortsluitingen genereren. Engagement is een eenduidig begrip, dat dikwijls ook verbonden is met een bepaald resultaat, terwijl kunst net ‘belangeloos’ is. Kunst en engagement zijn dus 2 ongelijksoortige begrippen. Het zijn begrippen die werken vanuit andere logica’s.

Ik wil mij niet blindstaren op de vraag of kunst en engagement elkaar nu al dan niet verdragen omdat dergelijke discussies resulteren in eindeloze redeneringen waarbij elkeen binnen zijn eigen referentiekader omtrent kunst blijft cirkelen. Daarom wil ik nu eerst ingaan op een aantal maatschappelijke ontwikkelingen die een grote impact hebben op kunst en engagement.

³⁴³ KWAKKENBOS L. (2008), p. 23.

³⁴⁴ VERNIERS R. (2003), p. 60-61; Roel Verniers volgde een regieopleiding in Brussel en schreeft theaterrecensies voor *De Standaard*. Verniers werkte voor Villanella, kunstencentrum voor de jeugd en is vandaag directeur van het cultuurcentrum Berchem (ccBe).

³⁴⁵ LAUREYNS J. (2008), p. 23; LAUREYNS J. [debat Kunst en maatschappelijk engagement, georganiseerd door vzw Existentie] (24.04.2008), Zie bijlage pp. 1-15.

³⁴⁶ TER BRAAK J. [Symposium in *Smart Project Space*] (23 maart 2003); geciteerd in BOOMGAARD J. (2003), p. 99.

4.2 Kunst en engagement van de jaren zestig tot nu

Maatschappelijke ontwikkelingen hebben een impact op de betekenis van engagement. Hieronder zullen een aantal ontwikkelingen en de implicaties hiervan voor het engagement geschetst worden. *Wat zijn de historische wortels van engagement? In welke mate gaan wij de term engagement vandaag anders invullen?*

4.2.1 Maatschappelijke context

Engagement is vandaag een stuk ‘moeilijker’ geworden dan in de jaren zestig/zeventig van de vorige eeuw. Volgens Simon Franke was maatschappelijk engagement toen onderdeel van politieke bewegingen met een bijbehorende ideologie. De ‘taak’ van de kunstenaar was hier een logisch gevolg van.³⁴⁷ De jaren zestig waren volgens René Boomkens de laatste massale opwelling van volksverzet en engagement tegenover de toekomst. Het was een tijdperk van verwarring en ideologische onrust en van emancipatiegolven. Het werd door sommigen ook beschreven als de ‘laatste fase van de verlichting’. Begrippen als emancipatie, bevrijding, revolutie, rebellie en volksverzet worden ook nu nog geassocieerd met de jaren zestig, die ergens in 1964 begonnen en duurden tot 1975, het jaar van de Anjerrevolutie in Portugal en het einde van de Vietnam oorlog.³⁴⁸

De massale protestbeweging werd gesteund en dikwijls aangevoerd door kunstenaars en intellectuelen die zich als volbloedactivisten op de barricades posteerden. Dat deze artistieke en burgerlijke ongehoorzaamheid ‘engagement’ werd genoemd hebben we in grote mate te danken aan de toen invloedrijke en populaire filosofische stroming van het existentialisme.³⁴⁹ Engagement werd gezien als een vrije keuze gemaakt door een autonoom individu die de mening van de meerderheid van zich afwierp en brak met het conformisme. Het existentialisme viel dus eerst samen met een radicaal individualisme. Dit engagement had volgens René Boomkens iets dubbelzinnigs omdat er geen acceptabel verband kon worden gelegd tussen het radicale individualisme en de betrokkenheid bij de strijd en de belangen van anderen.³⁵⁰ Dit probleem gold voor vele vormen van activisme in de jaren 60 tot 70. Zie bijvoorbeeld de ongerichte acties van de situationisten, de happenings van de provo’s en de love-ins van de provo’s. Deze acties leken meer op feestjes dan op echte vormen van verzet.

Het hele idee van engagement had volgens René Boomkens een esthetische inzet en was in die zin een typische kunstenaarsideologie. Niet de inhoud van de rebellie of het verzet stond voorop, maar de rebellie of de verzetsdaad zelf. Kunstenaars hoefden hun ideologie niet te verklaren of te legitimeren. Rebellie was goed in zichzelf en ware kunst was niets anders dan rebellie.³⁵¹ Zolang hun praktijk maar afweek van de morele en maatschappelijke praktijken. Deze kunst was onderdeel van een bepaalde houding of *ethos*. Het *ethos* dat de filosoof Michel Foucault ooit omschreef als de “*weigering om op deze of gene wijze geregeerd te worden*”. Dit sluit aan bij het *maxime* van Immanuel Kant die de verlichting definieerde als het uittreden van de mens uit een toestand van onmondigheid (waaraan hij zelf schuldig was). Foucault gaf opnieuw inhoud aan het

³⁴⁷ FRANKE S. (2003), p. 6-7; Simon Franke is stond in voor de redactie van: *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003.

³⁴⁸ BOOMKENS R. (2003), p. 17; René Boomkens is hoogleraar Sociale en Cultuurfilosofie aan de universiteit van Groningen.

³⁴⁹ Het existentialisme werd gedragen door filosofen en schrijvers als Sartre, Simone de Beauvoir en Albert Camus

³⁵⁰ BOOMKENS R. (2003), p. 18-19.

³⁵¹ FRANKE S. (2003), p. 20.

begrip engagement en verwees naar Kant. Niet de revolutie zelf of de daden en ideeën van de revolutionairen bepaalden het belang of de betekenis ervan, maar het enthousiasme van de omstanders en toeschouwers was de belangrijkste indicatie voor het historische belang van de revolutie.

Niet de radicale verzetsdaad van de kunstenaar of intellectueel vormden in de jaren zestig de kern van verzet, maar het enthousiasme van diegenen die geen deel uitmaken van de rebellie zelf. Engagement is geen individuele keuze, maar is ook de uitdrukking van collectieve betrokkenheid. Engagement is dus niet iets dat je kunt toeschrijven aan individuele kunstwerken of artistieke prestaties, maar is altijd een collectieve aangelegenheid. Het kan toegeschreven worden aan een individu, maar als gebeurtenis is het een collectieve aangelegenheid.³⁵² Boomkens stelt dat de hedendaagse culturele conditie erin bestaat dat we het individu voorbij zijn, maar dat we allang niet meer weten wat het betekent om een collectief te vormen. Dit is volgens hem dé artistieke en intellectuele uitdaging. We zijn vandaag in het Westen het individu voorbij, hij of zij is geëmancipeerd en wierp de dwang van feodaliteit, traditie, dorps sociale controle en religie af. Vandaag is de vraag hoe we het falende individu kunnen inbedden in een nieuw collectief. Daarom dient het oude conflict tussen traditie en moderniteit achter ons gelaten te worden.

In de rebellie van de jaren zestig stond de toekomst in het teken van de klassieke Verlichtingsidealen: bevrijding, emancipatie, democratisering. Kunstenaars en intellectuelen speelden vooral een rol in de verbeelding van de nieuwe toekomst, het weergeven van nieuwe, vrije vormen van gemeenschap.³⁵³ De droom van de maakbare samenleving was nog niet aangetast en het ideaal van collectieve verwerkelijking van dergelijke dromen was voor velen nog vanzelfsprekend.

Deze droom werd echter verstoord door de (olie)crisis van de jaren '70. Er werd een *retour à l'ordre* ingezet, die men snel 'postmodernisme' is gaan noemen: het einde van de grote verhalen. 'Maatschappijkritiek' en 'engagement' leken definitief tot het verleden te behoren. De woorden alleen al klinken reeds jaren 'belegen'. De jaren tachtig betekenden de triomf van het neoliberalisme (zie bijvoorbeeld Reagan en Thatcher) met de bloei van de consumptiecultuur van de yuppies. De overgang van de industriële naar de postindustriële maatschappij was halverwege de jaren tachtig een voldongen feit en de vrije markt werd tot theologisch dogma verheven (met privatisering, liberalisering en deregulering als heilige Drievuldigheid).³⁵⁴

In de jaren 80 wou niemand nog van diepere betekenissen horen, verveling was het dominante levensgevoel. Zie bijvoorbeeld ook Jeff Koons met zijn glanzende varkentje *Ushering into Banality*. Postmoderne kunst thematiseerde de verveling, de identiteitsloosheid. Kunst die een pastiche maakte op basis van elementen uit de populaire (media)cultuur liep zelf voortdurend het risico geen verschil meer te maken ten opzichte van die massacultuur.³⁵⁵ Grotere verbanden, diepere betekenissen werden ingeruild door de luchtige identificatie met het tijdelijke en het toevallige. De verzorgingsstaat brokkelde af terwijl de grillige markt floreert.³⁵⁶ Het postmodernisme werkte

³⁵² BOOMKENS R. (2003), p. 22.

³⁵³ BOOMKENS R. (2003), p. 23.

³⁵⁴ DE CAUTER L. (2003), p. 31; Lieven De Cauter is docent Architectuur, Stedenbouw en Ruimtelijke Ordening aan de K.U. Leuven en doceert cultuurfilosofie aan het RITS en het Berlage Instituut te Rotterdam. Hij publiceert over architectuur en cultuurfilosofie.

³⁵⁵ BOOMKENS R. (2003), p. 12.

³⁵⁶ BOOMKENS R. (2003), p. 11-12.

volgens Boomkens bevrijdend omdat het afrekende met de vastgeroeste en uitgewerkte ideologieën en met de valse diepzinnigheid van omvattende filosofieën. Maar ook met de moderne vormen van gezag zoals de wetenschappelijke specialist, de bureaucraat, de technocraat. Het sloot aan bij de *do it yourself* houding van de punkcultuur van eind jaren zeventig. Elk universalisme werd gewantouwd omdat het marginale zo uitgesloten te worden en daarom kozen punk en postmodernisme voor het pretpark en de videogame (maar liefst wel met behoud van een sociale uitkering).³⁵⁷

De val van de Berlijnse muur in 1989 leek te bewijzen dat het kapitalisme de uitkomst van de geschiedenis was en dus tegelijk 'natuurlijk' en 'noodzakelijk'. De woorden van de marketeers overspoelden de wereld en het onrecht verdween onder vlotte slogans zoals de-locatie, transnationale strategieën, *corporate identity*, *human resource management*, de cultuur van het logo en de huisstijl: *image was everything*. De jaren negentig betekenden de doorbraak van de nieuwe netwerkmaatschappij, getekend door informatietechnologie en globalisering.³⁵⁸ Er leek geen plaats te zijn voor kritiek tot in 1998 wereldwijd een massale protestgolf ontstond. Ze werd benoemd als een 'kamp': 'de antiglobalisten', door hen zelf gecorrigeerd tot 'andersglobalisten'. De beweging zette maatschappijkritiek en engagement weer op de agenda. Plots waren honderdduizenden mensen overtuigd dat de Nieuwe Neoliberale Wereldorde grondig fout zat op economisch, sociaal, humanitair, cultureel en ecologisch vlak.

De eenentwintigste eeuw kondigt zich volgens Lieven De Cauter aan als een eeuw van permanente catastrofe: versnelling, ecologische rampen, enorme informatiestromen, massale migratie,... De megasteden van de eenentwintigste eeuw zijn een soort van humanitaire rampgebieden. Een vooruitgangsgeloof is niet meer mogelijk en De Cauter spreekt van een kritisch pessimisme dat niet voorkomt uit utopische, messianistische of marxistische heilsverwachtingen. De catastrofes van de Nieuwe Imperiale Wereldorde zijn duidelijk. Maar dit kritisch pessimisme is volgens De Cauter geen doemdenken.³⁵⁹ Het staat tegenover het onkritische optimisme. De Cauter benadrukt dat het tijd is om engagement niet meer te verbinden met een diep utopisch of idealistisch optimisme, maar met een (zelf)kritisch pessimisme. Tegenover kritisch pessimisme staat volgens De Cauter lokale paniek. Lokale paniek is de lokale reactie op de globale ontwikkelingen. De demografie en migratie veranderen zo snel dat mensen afweerreacties en simplistische oplossingen omarmen. Zie bijvoorbeeld het grote succes van het Vlaams Belang.³⁶⁰ De beste, misschien enige manier om lokale politiek te bestrijden lijkt een volgens De Cauter globale visie: een inzicht in de globalisering en het lezen van lokale processen vanuit die globalisering. Het kritisch pessimisme leert omgaan met paradoxen, ook zijn eigen paradoxen. Want ook engagement is paradoxaal. Lieven De Cauter stelt hierbij: *"Men kan de wereld niet verbeteren zonder hem af te schaffen, de wereld verbeteren betekent: zijn afschaffing tegengaan."*

Misschien is ook het nieuwe engagement niet meer dan een trend, een verschijnsel van voorbijgaande aard en zullen we ons uiteindelijk collectief neerleggen bij de Nieuwe Imperiale

³⁵⁷ BOOMKENS R. (2003), pp. 13-14.

³⁵⁸ DE CAUTER L. (2003), p. 32; Lieven De Cauter is docent Architectuur, Stedenbouw en Ruimtelijke Ordening aan de K.U. Leuven en doceert cultuurfilosofie aan het RITS en het Berlage Instituut te Rotterdam. Hij publiceert over architectuur en cultuurfilosofie.

³⁵⁹ DE CAUTER L. (2003), p. 33.

³⁶⁰ DE CAUTER L. (2003), p. 34.

Wereldorde, of ons overgeven aan verdedigingsmechanismen en vluchtreacties van de lokale politiek.³⁶¹ Dit doembeeld, dit pessimisme, dat zich dagelijks meer en meer realiseert, bewijst net de noodzaak van engagement. Een andere wereld is niet alleen mogelijk, het is vooral noodzakelijk.³⁶²

Ook René Boomkens benadrukt dat engagement niet meer zo optimistisch en utopisch kan zijn als in de jaren zestig. In de vrolijke jaren negentig kwam er geen nieuwe verlichting. De ondergang van de communistische regimes voelde als een terugkeer naar de democratie en het liberalisme en niet als een vorm van vooruitgang.³⁶³ Geloof in de toekomst, emancipatie en democratisering maakte plaats voor scepsis als grondhouding van een geëngageerde leefstijl of culturele praktijk. We zijn vraagtekens gaan plaatsen bij het vooruitgangsgeloof, het universalisme en de collectieve dromen van moderne wetenschap en politiek, maar ook in het vertrouwen in de individualiteit, tegenover het zelfbewuste en autonome individu dat zijn toch zo ‘autonome’ lifestyle aankoopt bij IKEA.³⁶⁴

4.2.2 Kunst en engagement in tijden van media- en beeldcultuur, globalisering en vermarkting

“We are all prostitutes/Everyone has their price/ And you too will learn to live the lie.”³⁶⁵

Uit voorgaande tekst blijkt dat maatschappelijke ontwikkelingen een duidelijke impact hebben op kunst en engagement. Dit deel handelt de media- en beeldcultuur en sluit aan bij het vorige hoofdstuk over de maatschappelijke relevantie van kunst. Er zal kort worden ingegaan op de gevolgen van media- en beeldcultuur, globalisering en vermarkting op kunst.

4.2.2.1 De impact van de media- en beeldcultuur

Wij leven vandaag in een media- en beeldcultuur. Hierdoor verandert naar mijn mening ook de rol van kunst in de samenleving. Onze samenleving is pluralistisch geworden en de veelheid aan stijlen dient dus erkend te worden. Yves Michaud en Bart Verschaffel benadrukken dat er niet meer kan gesproken worden van een onderscheid tussen hoge en lage kunst en er is sprake van een esthetisering van het dagdagelijkse leven.³⁶⁶ De Nederlandse filosoof Henk Oosterling spreekt ook over een esthetisering van het dagelijks leven en stelt dat kunst nu bijna overal aanwezig is: kunst is verwerkt in de openbare weg, MTV, reclamespots, mode, woonkamer,... Ons leven is nog nooit zo kunstzinnig geweest.³⁶⁷ Ook Oosterling verwijst naar de vervaging tussen de ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur en suggereert zelfs dat het ‘einde van de kunst’ zich misschien nu pas voltrekt. Kunstenaars zullen hierbij niet ophouden om werk te maken, critici en theoretici, kunstliefhebbers en geïnteresseerde leken zullen blijven bestaan. Volgens Oosterling zal de kunst niet ten onder gaan aan een gebrek aan belangstelling, maar is ze door haar successen meer en meer geïntegreerd geraakt in het leven. De kunst is volgens Oosterling ‘radicaal middelmatig’

³⁶¹ DE CAUTER L. (2003), p. 36.

³⁶² DE CAUTER L. (2003), p. 36.

³⁶³ BOOMKENS R. (2003), p. 15.

³⁶⁴ BOOMKENS R. (2003), p. 24.

³⁶⁵ The Pop Group, *We Are All Prostitutes*, 1979; geciteerd in LAERMANS R. (2003), p. 59.

³⁶⁶ VERSCHAFFEL B. (1993), p. 349; Het leven gaat meer en meer op kunst lijken en na de pop-art werd het verschil tussen kunst en kitsch, tussen kunst en dagdagelijkse dingen, steeds vager en zelfs irrelevant.

³⁶⁷ OOSTERLING H. (2000), p. 13-15; Henk Oosterling (1952) was een tijd werkzaam in het onderwijs, in 1985 behaalde hij de mastergraad filosofie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Sinds 1990 is hij aan die Erasmus Universiteit Rotterdam verbonden als docent wijsbegeerte. Zijn met een cum laude bekroonde proefschrift (1996) ontving de Onderzoeksprijs van de Erasmus Universiteit Rotterdam.

geworden.³⁶⁸ De toename van media in het leven van moderne individuen valt volgens Oosterling samen met een uiteenvallen van een gemeenschappelijk waardesysteem en een daarmee samenhangende fragmentering van de sociaal-politieke identiteit in een diversiteit van sociale rollen, waardestelsels en leefstijlen.³⁶⁹

Nieuwe media en digitale technologie zorgden voor grote opslagcapaciteit en enorme informatiestromen. Deze medialisering leidt tot een decentralisering. Het tijdperk van de informatie- en communicatietechnologie zorgt dus voor andere samenlevingsvormen en minder overzichtelijke mechanismen van sturing. De medialisering beïnvloedt verschillende domeinen: het onderwijs, de 'oude' media (krant, radio, tv), de inrichting van onze samenleving, de relatie van de overheid tot de burger.³⁷⁰ Dit heeft ook zijn invloed op de kunst die interdisciplinair en multimediaal wordt. Sommigen spreken hierbij van intermedialiteit. Kunst produceren via digitale technieken is vandaag tamelijk eenvoudig geworden. Er is niet noodzakelijk een gespecialiseerde opleiding nodig om bijvoorbeeld een film te maken. De beeldcultuur en digitale media hebben zijn impact op de kunst die al snel 'intermediaal' is: er zijn vele cross-overs tussen verschillende media en disciplines. Hedendaagse kunst tekent zich meer en meer af in een bredere context en is onderdeel geworden van een omvattende beeldcultuur en zal ook meer en meer werken met de middelen van de beeldcultuur. Ook de economie en het openbare leven worden geësthetiseerd: zie de ervaringseconomie en de stilering en de mediatisering van politiek. Soms kunnen de kunsten zich daar maar met moeite mee onderscheiden. Beeldende kunstenaars werken bijvoorbeeld met games, theatermakers eigenen zich de housecultuur toe en in films zien we anime-strips opduiken.³⁷¹

De scheiding tussen de hoge en de lage kunst, die lang de kunstwereld bepaalde, verliest zijn duidelijkheid. Dit geldt ook meer algemeen voor de samenleving waar relaties minder duidelijk worden. Er is een politieke verwarring omdat er geen duidelijke afzonderlijke groepen meer zijn die elkaar verstaan via democratische instellingen. Lineaire hiërarchische organisaties primeren niet meer: organisaties krijgen meer en meer een netwerkstructuur. Als gevolg van het internet en netwerkdenken, zullen de onderlinge domeinen van de samenleving, elk als netwerk als medium opgevat, onderling relaties. De interactie tussen politiek en economie is in het internettijdperk bijvoorbeeld enorm toegenomen. Maar ook kunst en engagement zijn vandaag in grotere netwerken opgenomen. Vandaag is het volgens Vuyck vanzelfsprekend om te praten over kunst en economie, politiek en engagement. Alle mogelijke relaties tussen domeinen worden in de netwerksamenleving geëxploreerd.³⁷² Voor Vuyck slaat intermedialiteit ook op de verwevenheid van de domeinen die vroeger afzonderlijk waren: kunst, amusement, nieuwsmedia, economie, politiek.

Dergelijke evoluties plaatsen naar mijn mening grote vraagtekens bij de prachtig afgebakende systeemtheorie van een meesterdenker als Niklas Luhmann. Vandaag lijkt niet alles meer zo gestructureerd te zijn, er is sprake van netwerken en van moeilijk ontwarbare kluwens. Zo gaan de grenzen tussen kunst en economie minder belangrijk worden. In die zin wordt ook het

³⁶⁸ OOSTERLING H. (2000), p. 138.

³⁶⁹ IDEM, p. 13- 15.

³⁷⁰ VUYCK K. (2007), p. 119.

³⁷¹ OOSTERLING H., SLAGER H., VAN DE VALL R. (2007), pp. 9-11; Henk Oosterling en Kees Vuyck zijn filosoof en Henk Slager is curator.

³⁷² VUYCK K. (2007), p. 124.

negentiende-eeuwse autonomieconcept en het zelfreferentiële van het kunstsysteem minder belangrijk, al blijft dit natuurlijk spelen. Het kunstsysteem zal gewoon verder blijven gaan. De traditionele indeling van de kunstwereld volgens disciplines voldoet niet meer en de kunstontwikkeling verloopt ook niet meer volgens disciplinaire lijnen. Kunstenaars gebruiken vele media en werken steeds meer interdisciplinair. De grenzen tussen hoge cultuur zijn veel vager geworden aangezien je nu bijvoorbeeld ook al films kunt maken met een goedkope videocamera of zelfs een gsm. De werelden van de kunst en amusement kunnen zo steeds meer met elkaar vervlochten geraken.

Vuyck stelt niet enkel een toenadering vast tot amusement maar bijvoorbeeld ook tot economie en politiek. Van deze laatste twee sectoren had het zich tijdens de modernistische periode net losgemaakt. Dit is typisch voor intermedialiteit: twee inhouden gaan zich van het ene naar het andere medium verplaatsen waardoor de betekenissen ook steeds gaan verschuiven. Vuyck verwijst naar Richard Florida, schrijver van het boek *The Rise of the Creative Class* (2002), die aantoonde dat 'creativiteit' vandaag een belangrijke economische factor geworden is waardoor de verbinding tussen het netwerk kunst en economie sterker wordt. Ook de relatie tussen kunst en politiek gaat volgens Vuyck schuiven. Engagement is volgens Vuyck voor jonge kunstenaars geen vies woord meer.³⁷³ In kunstinstellingen kregen bedrijfskundigen en marketingexperts ook een plaats. Er zijn ook experimenten met sociale wetenschappers en filosofen. Vuyck besluit in verband met de verweving van de publieke domeinen dat vooral het economische zal overheersen. Hij stelt dat het medium van de 'markt' alle media lijkt op te slokken. Daarom concludeert hij dat de intermediale werkelijkheid vooral een economische werkelijkheid is. De markt belooft een onmiddellijke behoeftebevrediging en zij brengt haar boodschap over via visuele middelen. Deze marktdominantie kan dus ook in verband gebracht worden met de logica van het visuele. De politiek is volgens Vuyck een veel trager medium, maar deze traagheid, ondoorzichtigheid, onderhandelingen en compromissen zijn volgens hem noodzakelijke elementen in een intermediale wereld. De intermediale werkelijkheid heeft een vertragingseffect nodig zodat zoveel mogelijk mensen op de wereld betrokken worden. De politiek heeft daarom een opwaardering nodig.³⁷⁴

Ook de Nederlands criticus Den Hartog Jager benadrukt de impact van de beeldcultuur. Hij stelt dat de maatschappij de kunst helemaal niet meer nodig heeft omdat zij een heel eigen autonome beeldcultuur heeft met een eigen dynamiek (tv, reclame, fotografie). De grensmuur tussen kunst en maatschappij is te hoog geworden. In de jaren zestig leek alles mogelijk: Rudolph Schwarzkogler mutileerde zijn eigen penis, Chris Burden liet zichzelf kruisigen en Marina Abramovic automutileerde zichzelf. De kunstwereld vond dit schitterend, maar de maatschappij was ondertussen al lang afgehaakt. Jan Modaal keerde zich naar de beeldcultuur. Dit is vergelijkbaar met de positie van Yves Michaud die stelt dat kunst een marginaal fenomeen geworden is en dat het publiek vandaag de cinema verkiest.

Ook Den Hartog Jager stelt dat de autonome beeldcultuur langzaam binnensijpelt in de kunst. Als kunstenaars vandaag de grens tussen kunst en maatschappij willen overschrijden worden zij door de televisie en het internet gedwongen om de beslotenheid van de kunstwereld te verlaten en te functioneren in het dagdagelijkse leven. Bepaalde kunstenaars maken daarom controversiële

³⁷³ VUYCK K. (2007), p. 126.

³⁷⁴ IDEM, p. 127.

grensoverschrijdende kunst zodat ze zich kunnen beroepen op hun rol als ‘aftaster’ van de grenzen tussen kunst en leven. Zo bereiken ze een groot publiek en is hun maatschappelijke relevantie terug. Daarnaast bereiken ze een status van “ster” die zo belangrijk is in het televisietijdperk.³⁷⁵ Veel kunstenaars zijn dus tot veel bereid om publiciteit te genereren. Maar als een kunstenaar op basis van de massamedia de grens tussen kunst en maatschappij wil aftasten, kan hij niet meer steunen op de artistieke traditie. De kunstenaars dreigt zo zijn territorium te verliezen: hij moet zich onderwerpen aan de wetten van de massamedia. De kunstenaar die echt de grote wereld in wil moet volgens Den Hartog Jager ook werken volgens de wetten van die wereld, waardoor hij geen kunstenaar meer is.

De onmaatschappelijkheid, de traditionele rol van de kunstenaar als buitenstaander, is zo volgens Den Hartog Jager compleet geërodeerd. Het aftasten van grenzen is tegenwoordig gemeengoed en een kunstenaar die dit ook wil, moet de concurrentie aangaan met Britney Spears of Osama Bin Laden. Den Hartog Jager verwijst hier naar de Duitse componist Karlheinz Stockhausen en de Britse kunstenaar Damien Hirst die de aanslagen van 11 september een verbluffend kunstwerk noemden. De afstandelijke blik van Stockhausen en Hirst moesten een herinnering zijn aan de artistieke en onafhankelijke blik van de kunstenaar. Maar ze bevestigen vooral wat steeds meer mensen denken: dat deze kunstenaars niet meer werkelijk betrokken zijn bij het echte leven.³⁷⁶

De beste kunstenaars die echt bekommerd zijn om kunst en maatschappij staan volgens Den Hartog Jager *buiten* het leven. De inhoud van het werk kan politiek zijn, maar het gaat in de eerste plaats over vorm. Kunst moet haar eigen plaats erkennen, zich durven afscheiden en vanuit haar eigen ‘schuttersput’ de wereld met beelden, vormen en boodschappen bestoken. Juist binnen zo’n beperkt territorium kan kunst haar rol terugvinden. Hierbij kan ze zichzelf en haar verhouding tot de maatschappij rechtvaardigen.³⁷⁷

4.2.2.2 *De impact van vermarkting op kunst en engagement: Commitment = ‘brand’?*

Engagement is vandaag enorm veel veranderd. Je zou kunnen stellen dat een koper van fairtrade en fairtrade producten zich ‘engageert’, maar toch blijft deze wel in de eerste plaats een consument.

De metafoor van de markt nam de plaats in van het expliciete democratische geloof en werd de enige vorm van sociale ordening. De verschillende vormen van utopisme, dat voortbouwde op de politisering van de samenleving, zijn verdwenen. De moderne politiek vertrok van de individuele burger, maar vertrouwde hem niet. Ze wilde hem opvoeden, sturen en beschaven. De massa werd binnen collectieven gemobiliseerd en partijen en andere organisaties brachten de massa samen in de stad.³⁷⁸ Maar in de totalitaire politiek van het fascisme en deels ook in het communisme veranderde de massademocratie in een technocratie van totale mobilisatie en totaal persoonlijk engagement voor één bepaalde politieke ideologie en partij. Volgens Laermans zijn we vandaag aanbeland in het tijdperk van de postpolitiek en zijn de media de belangrijkste middelen tot mobilisering. De massa kan gemobiliseerd worden voor zowel nationale als mondiale kwesties, want de informatiestromen van de massamedia veranderden de nationale onderdaan in een wereldburger. Bewegingen zoals de andersglobalistenbeweging zijn een vereniging van het linkse

³⁷⁵ DEN HARTOG JAGER H. (2003), p.121.

³⁷⁶ IDEM, p. 122.

³⁷⁷ IDEM, p. 124.

³⁷⁸ LAERMANS R. (2003), p. 62.

protest tegen het geloof in de marktmetafoor. Dit ‘nieuwe’ engagement is een ideologisch oxymoron en daardoor ook kwetsbaar.³⁷⁹

De algemene identiteit van de consument houdt het gefragmenteerde patchwork van individuele identificaties bij elkaar. Ze is de enige metapositie die voor ons nog overblijft. Deze sociale identiteit definieert ons bijna volledig en engagement en consumptie zijn vandaag volgens Laermans twee zijden van eenzelfde munt: betogen of ‘aan politiek doen’ is een teken van engagement, consumeren een even vrijblijvend engagement voor een levensstijl of subcultuur, een individuele of juist met talloze anderen gedeelde ervaring. Het is een identiteit die morgen kan worden ingeruild zonder vragen of argumenten.³⁸⁰

Ook de Belgische filosoof Dieter Lesage gaat in op de impact van de vermarkting op kunst en engagement. Volgens Lesage vond de liberale democratie in het artistieke engagement een *supplément d’âme*. Lesage verwijst naar Luc Boltanski en Eve Chiapello die aantonen dat het hedendaagse managementdiscours, die bepalend is voor het nieuwe kapitalisme, neerkomt op een recuperatie en recyclage van waarden die primeerden bij het artistieke engagement in de jaren ‘60.³⁸¹ Mei ‘68 betekende een grote aantasting van het geloof in het kapitalistisch bestel waardoor het kapitalisme zijn Fordistische filosofie moest herzien.³⁸² Maar het kapitalisme overleefde dit alles door de waarden van mei ‘68 te integreren.³⁸³ Als gevolg van de impact van de geest van ‘68 wil men een beroep waarin men zichzelf kan ontplooien, dat creativiteit toelaat en waarin men autonomie heeft. Authenticiteit, creativiteit en autonomie zijn van groot belang voor de middenklasse, waarin zowel de kunsten als de bedrijven rekruteren.

Het neomanagementdiscours is bepalend voor het nieuwe kapitalisme dat mensen moet motiveren om zich in het systeem in te schrijven.³⁸⁴ Dit discours benadrukt waarden als creativiteit en autonomie. In de taal van het neomanagement van de jaren negentig is de manager dan ook niet iemand die zijn werknemers ‘motiveert’ aangezien dit zou betekenen dat zij een extrinsieke motivatie hebben. Het bedrijf is binnen de filosofie van het hedendaagse management geen plek waar ik van mezelf vervreemd geraak, maar een plek waar ik mezelf kan zijn. Hoe meer mijn bedrijf mij de ruimte geeft om mezelf te zijn, hoe meer ik ook word geacht om ‘mijn bedrijf’ te identificeren. Ik werk voor mijn bedrijf omdat ik dat zelf wil, maar dit betekent ook dat ik mijn werkgevers nauwelijks tegenspreken, aangezien ik anders mezelf zou tegenspreken.

Dit illustreert de manier waarop het kapitalisme het kritisch potentieel van een bepaalde artistieke kritiek in zijn eigen voordeel wist om te buigen. Het idee van ‘zelfontplooiing’ zou ook omschreven kunnen worden als ‘de kans krijgen om uit eigen beweging meer en gemotiveerder te mogen werken voor minder loon’. De werknemer van vandaag moet zich *engageren* met zijn bedrijf.³⁸⁵ De primaire plaats van engagement is dus volgens Lesage het bedrijf geworden. Dergelijk ‘nieuw’ engagement betekent dat er nog meer van werknemers wordt verwacht zonder

³⁷⁹ LAERMANS R. (2003), p. 64.

³⁸⁰ IDEM, p. 67.

³⁸¹ Zie Luc Boltanski en Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Parijs, 1999; Eve Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Métailié, Parijs, 1998 ; Dieter Lesage is filosoof en decent aan het Departement voor Audiovisuele en Dramatische kunsten van de RITS

³⁸² LESAGE D. (2003), p. 84.

³⁸³ IDEM, p. 85.

³⁸⁴ IBIDEM

³⁸⁵ IDEM, p. 88.

dat er daarom per se een loonsverhoging tegenover staat. Engagement is niet langer de verzamelnaam voor niet-artistieke of artistieke activiteiten *tegen* het kapitalistisch systeem, maar is de modus van *alle* activiteiten *binnen het* kapitalistisch systeem.³⁸⁶

Dieter Lesage verwijst naar de rol van manager als de sleutelfiguur voor de artistieke transformatie van de jaren zestig. Dit vergelijkt hij met de curator die volgens hem de sleutelfiguur was voor de kapitalistische transformatie van kunst sinds de jaren zestig. De curator is een soort van manager van artistieke processen. In het personage van de curator/manager hebben kunst en kapitalisme elkaar wederzijds geïntegreerd. Dit heeft belangrijke gevolgen voor wat engagement in kunst vandaag kan betekenen. Indien het kapitalisme engagement is geworden, dan bestaat voor kunst maar één mogelijke manier om zich te engageren en dat is door zich *niet* te engageren. Indien de kunstenaar zijn engagement als antisystemisch verzet begrijpt dan kan hij zich enkel engageren door 'eruit te stappen'.

Indien het nieuwe engagement zich manifesteert binnen gevestigde instellingen, netwerken, galleries, festivals, biënnales, ... zal het dus ook de mate waarin de kunstensector kapitalistische credo's huldigt ter discussie willen stellen. Maar als men binnen de kunstenaar wil opereren kan de geëngageerde kunstenaar dus bijna niet anders dan de boel te saboteren.³⁸⁷ Vooral in Nederland wordt gesproken over 'Nieuw engagement', maar dit 'label' kan ook weer de nodige *exposure* krijgen in de vorm van monografieën, besprekingen, interviews. Er zal over deze kunstenaars gepraat worden en dat is het beste wat hun in marketingopzicht kan overkomen. Er zal dan meer aandacht zijn voor de kunstenaars, dan voor hetgeen waarvoor zij zich engageren. Het discours over nieuw engagement kan zo dus *exposure* genereren en verlopen volgens de marketingtechnieken van het nieuwe kapitalisme dat door het nieuwe engagement juist vaak ter discussie gesteld wordt. Indien het engagement echt geëngageerd is in zijn kritiek van de kapitalistische condities waarin het noodzakelijk werkt, dan kan het deze logica niet passief ondergaan. Het kan dan niet anders dan op alle niveaus kortsluitingen genereren.³⁸⁸

Lucas Verweij en Ton Matton geven aan dat engagement met betrekking tot ontwerp en architectuur iets eigentijds, subsidiabels en politiek corrects heeft. Naar mijn mening is deze redenering ook door te trekken naar de beeldende kunst aangezien er heel wat cross-overs zijn tussen kunst en design (zie bijvoorbeeld Alicia Framis). Engagement heeft geen vijanden, iedereen is voor en er kleeft een ontwapende romantiek aan. Maar reeds in het midden van de negentiende eeuw had engagement een dubbele agenda. Betere leef- en werkomstandigheden zouden mensen gezonder maken, en daarmee productiever. Zie bijvoorbeeld de sociale woningen en fabrieken (bijvoorbeeld de Van Nellefabriek) die werden gebouwd door modernistische architecten. Tegenwoordig draagt engagement volgens Verweij en Matton bij tot hogere omzetten. Grootindustriëlen als Shell en McDonald's doen hun uiterste best om een betrokken merkidentiteit te realiseren. Mc Donalds bijvoorbeeld laat enerzijds bossen weggakken voor zijn hamburgerrunderen, maar recycleert anderzijds met groot vertoon tonnen afval. Dit doet mij denken aan de 'groene' 'gezonde' fastfoodketen Exki waar bio- en fairtrade producten worden verkocht, maar waar het meeste voedsel wordt geserveerd in wegwerpborden, bekertjes,... Deze keten *toont* zich dan wel geëngageerd, maar de realiteit is anders. Engagement wordt dus enorm

³⁸⁶ LESAGE D. (2003), p. 90.

³⁸⁷ IBIDEM.

³⁸⁸ IBIDEM.

snel gerecupereerd. De betrokkenheid wordt dan extra in de verf gezet en is dikwijls vooral een mediaspel of *me-branding*, het onder de aandacht brengen van jezelf als merk. De auteurs concluderen dat het engagement van de vorige eeuw, nu wel eens *stardom* zou kunnen zijn en dus om *me-branding*.³⁸⁹

Ook de kunstwereld bleef niet gevrijwaard van het marktdenken. In onze netwerksamenleving (zie Kees Vuyck) verbindt kunst zich ook met economie. Het kunstsysteem is niet zo gemakkelijk te scheiden van het economisch systeem aangezien het marktdenken aanwezig is in heel onze samenleving. In die zin moeten de vaste categorieën van de systeemtheorie toch wel in vraag gesteld worden. Dieter Lesage had het al over de curator als ‘manager’ en over het belang van *exposure*, *branding* en andere marketingtechnieken. Een kunstenaar met faam wordt vandaag dus in feite een *brand* en bepaalde kunstenaars doen dus ook aan *me-branding*. Volgens Henk Oosterling is kunst net als de politiek een bedrijf geworden. De kunstenaar is slechts één factor in een kunstindustrie die evenals de politiek en wetenschap vooral een bedrijfscultuur is.³⁹⁰

Ook de positie van het museum is vandaag grondig veranderd. Dit werd reeds belicht in hoofdstuk 3 waar Michaud aangaf dat men van kunst nu ook een communicatiemiddel wil maken om de massa te bereiken. In naam van de democratisering en toegankelijkheid van kunst wordt het museum een soort van “toeristische trekpleister”: een plaats voor ontspanning en entertainment. De kunst en het museum worden in zekere zin gedesaaturiseerd.³⁹¹ De Nederlandse kunstcriticus Anna Tilroe wijst verder op de economisering van cultuur. Deze dwingt het museum om tegen zichzelf in te gaan en van cultuurtempel te veranderen in een bedrijf dat nog het liefst afgestemd is op de entertainmentindustrie.³⁹² Ook Henk Oosterling benadrukt dat de innerlijkheid en de gesloten *white box* van het museum met infofoons en cleane ruimtes binnenstebuiten werd gekeerd. Eerst waren er gastcuratoren en vervolgens gingen de museumcuratoren en directeurs hun artistieke voorkeuren in eigen selecties tonen. Door middel van info- en edutainment worden steeds andere doelgroepen met kunst in aanraking gebracht.³⁹³

In Vlaanderen is er vanuit de overheid een grote aandacht voor cultuurparticipatie. Ook de cultuursector heeft hiervoor een verhoogde aandacht. Dit blijkt uit discussies, studiedagen en teksten over hoe de cultuursector zijn publiek kan vernieuwen. Er is sprake van publiekswerking, marketing, communicatie en publieksbemiddeling.³⁹⁴ Hierbij is het naar mijn menig wel duidelijk dat het aanboren van nieuwe ‘doelgroepen’ daarom niet enkel verbonden is met nobele sociale bekommernissen. Net zoals bij marketing, waar “productdifferentiatie” belangrijk is, gaat men zich ook hier richten op verschillende doelgroepen. Deze veranderde positie van het museum en het stijgende marktdenken zal verder belicht worden in het volgende deel over de verhouding van geëngageerde kunst tot het officiële kunstcircuit.

³⁸⁹ VERWEIJ L. en MATTON T. (2003), p. 175.

³⁹⁰ OOSTERLING H. (2000), p. 137.

³⁹¹ MICHAUD Y. (1997), pp. 63-72.

³⁹² TILROE A. (2003), p. 132; Anna Tilroe is kunstcriticus en schrijver. Zij publiceert in het Nederlandse NRC Handelsblad en schreef 3 boeken met kritieken en beschouwingen over beeldende kunst, architectuur en het visioen van de Nieuwe mens en de Nieuwe wereld. Zie bijvoorbeeld: TILROE A., *Het blinkende stof. Op zoek naar een nieuw visioen*, Amsterdam, Querido, 2002.

³⁹³ OOSTERLING H. (2000), p. 139.

³⁹⁴ LEYE M. (2006b), p. 33.

4.2.2.3 *Geëngageerde kunst en het officiële kunstcircuit en overheden: wisselwerking of recuperatie?*

Dieter Lesage verwees reeds naar de curator die als manager van artistieke processen de sleutelfiguur is voor de kapitalistische transformatie van kunst sinds de jaren zestig. Lesage stelt dat kapitalisme gelijk is komen te staan met engagement en stelt daarom dat de kunstenaar zich maar kan engageren door zich *niet* te engageren. Indien de kunstenaar zijn engagement als antisystemisch verzet begrijpt dan kan hij zich enkel engageren door 'eruit te stappen'.³⁹⁵

Bepaalde auteurs geven ook aan dat (geëngageerde) kunstenaars 'gerecupereerd' kunnen worden door curatoren en dat deze kunstenaars zelfs hun discours aanpassen. De Nederlandse kunstcriticus en schrijfster Anna Tilroe gaat in op de verhouding van geëngageerde kunst en de kunstwereld. Zij verwijst naar de Biënnale van Venetië van 2003 en het door Catherine David en Hans-Ulrich Obricht ingerichte Arsenale. Daar leek een nieuw politiek bewustzijn te zijn: er waren foto's en videobeelden van een doldraaiende verstedelijking, armoede, oorlog,... De documentaire beelden waren niet neutraal en getuigden dikwijls van een zekere verontwaardiging. Maar deze waren volgens Tilroe even voorspelbaar als gratis. Er werd geen nieuwe visie gebracht en er was al helemaal geen verbeelding van een toekomstige beeldende wereld of een visionaire analyse van de wereld. Tilroe stelt hierbij dat ook Obrist dit gevoeld moet hebben en daarom het utopische denken *van buitenaf* introduceerde. Hij deed dit door middel van de ludiek-politieke sfeer van de jaren zestig/zeventig die verbeeld werd door een zit- en internethoek, posters, folders en informatiestands en publieksvriendelijke installaties. Het leverde volgens Tilroe meestal een slappe vorm van publieksparticipatie op en vrijblijvende kopieën van protesthoudingen uit de jaren zestig en zeventig.³⁹⁶ De Nederlandse kunstcriticus concludeert dat kunst zich graag wil engageren, maar weet niet meer met wat en hoe.³⁹⁷

Wat meer dan ooit de uitzonderlijkheid van een kunstwerk bepaalt en tegelijk de vermarkting ervan is, is de *context*. Het is volgens Tilroe een soort van aura die het voorwerp transformeert tot iets meer dan het feitelijk is. Het kan gaan om onderwerpen die buiten of boven de maatschappelijke orde bestaan of om persoonlijke onderwerpen, waardoor het voorwerp verandert in een vergeestelijkt *symbool*. Als ze samenhangen met functionele en instrumentele begrippenkaders en strategieën, dan functioneert het object als een *code*, een teken voor sociale en economische posities en ambities. De symboolwaarde van kunst ligt van oudsher in het zoeken naar mysterie, naar wat groter is aan onszelf. Deze context werd lang gestructureerd door het museum, de hoeder van de traditionele kunsthistorische lijn. Maar tegenwoordig is het museum volgens de Nederlandse kunstcriticus de context het speelterrein van de 'vliegende curator'.

Tijdens het modernisme speelde het museum (van hedendaagse kunst) een centrale rol. De laatste decennia raakte het museum deze experimentele allure kwijt. Tegenwoordig wordt het museum eerder als een statisch instituut gezien en kan het nieuwe ontwikkelingen die het kunstbegrip verbreden of ter discussie stellen niet meer zo gemakkelijk opnemen. De kunst is daarmee haar oriëntatiepunt en 'huis' kwijtgeraakt en klopt op zoveel deuren dat ze volgens Tilroe een 'vrijzwevende vorm van creativiteit' dreigt te worden.

³⁹⁵ LESAGE D. (2003), p. 90.

³⁹⁶ TILROE A. (2003), p. 129.

Eén van de problemen die verbonden is met de problemen van het museum is dat van de economisering van cultuur. Dit dwingt het museum om tegen zichzelf in te gaan en van cultuurtempel te veranderen in een bedrijf dat nog het liefst is afgestemd op de entertainmentindustrie. Maar het museum verdedigt de autonomie van kunst met een beroep op hogere waarden die intrinsiek en dus onbespreekbaar zijn, waardoor het de *morele* aspecten negeert. Het beschouwt ze hoogstens als abstracties die voeding bieden aan het discours. Het paradoxale is dat het museum daarmee op gelijke voet is gekomen met datgene waaraan het zich superieur waande: de platte wereld van de beeldcultuur.

Tegen een eenzijdige modernistische benadering van kunst is drie decennia terug al fel geprotesteerd door vooral de feministische beweging.³⁹⁸ Het modernisme werd soms omschreven als de 'hegemonistische cultuur van de patriarchale kapitalistische samenlevingen' die een 'waardevrije esthetische blik pretenderen te hebben' (wat niet kan). In de jaren negentig heeft de 'patriarchale cultuur' ruimte gemaakt voor vrouwelijke kunstenaars en hun specifieke onderwerpkeuzes: het lichaam, het persoonlijke en emotionele leven, de gender.

En nu elke ambitieuze tentoonstellingsmaker in zijn programma ook niet-westerse kunstenaars opneemt lijkt ook de westerse hegemonie doorbroken. Maar daarmee is nog niet gezegd dat er een wezenlijke verandering is gekomen in de manier waarop beelden worden geselecteerd en van betekenis worden voorzien. Tilroe verwijst naar de Nigeriaanse kunstenaar Oladélé Ajiboyé Bamgboyé in *Writings on Technology and Culture: "De historie van kunstenaars van andere culturen wordt nog steeds genegeerd. Deze kunstenaars worden dikwijls aangetrokken als een soort exotische versiering van de (nog altijd) gecentraliseerde westerse canon. (...) Iedereen wordt daarbij geacht dezelfde taal van de Rede te spreken en in relatie tot de Westerse context."* Hij voegde eraan toe dat de dialoog ontbreekt in deze context.³⁹⁹

Anna Tilroe geeft Bamgboyé gelijk: de kunstwereld wisselt geen ideeën uit met andere culturen. Dit gebeurt niet op museum- en curatorniveau en het komt maar sporadisch aan bod in het discours. De kern van het probleem bestaat erin dat de kunstwereld het idee dat kunst een hoogstaande, intrinsieke, *universele* waarde heeft, niet wil loslaten. In dit idee wordt de universele kunst losgekoppeld van bijzonderheden en van culturen en histories die 'perifeer' zijn omdat ze geen of weinig raakvlakken hebben met het modernisme. Vandaag ontleent de kunst nog steeds haar autonomie aan deze universaliteitspraak. Door deze verheven vorm van vrijheid kan kunst zich als 'vrijplaats' buiten de samenleving stellen en negeren dat ze eigenlijk een onderdeel en zelfs een symbool van 'de cultuur van het vrije westen' is.⁴⁰⁰

Tilroe verwijst naar het fenomeen van de 'vliegende curatoren', die over de aarde 'vliegen', per vliegtuig, e-mail en gsm en noemt ze 'de missionarissen van de universele' kunst. Ze zoeken naar kunstenaars die inpasbaar zijn in het discours. Dit discours volgt niet meer de lijn van traditie en antitraditie, want daarvoor is het gezag van het museum nodig (maar dit heeft nauwelijks nog effect). Vandaag dragen de curatoren de thema's aan in hun tentoonstellingen en over het algemeen is het esthetische aspect van kunst geen hoofdzaak meer. De context gaat meer en meer primeren en dus de manier waarop de curator gestalte geeft aan de grote problemen van

³⁹⁸ TILROE A. (2003), p. 132.

³⁹⁹ Zie: Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, *Writings on Technology and Culture*, Rotterdam, Witte de Wit, h, 2001; geciteerd in TILROE A. (2003), p. 133.

⁴⁰⁰ TILROE A. (2003), p. 133.

de wereld. Maar, vraagt Tilroe zich af, *hoe geëngageerd is die kunst eigenlijk zelf?* Vaak lijkt het zalsof de kunstenaar zijn woorden of ideeën heeft aanpast aan wat hij denkt dat de curator denkt.

Tilroe verwijst naar de ‘relationele kunst’ die sterk gepropageerd werd door Nicolas Bourriaud (zie 4.2.2.4.5). Deze kunst brengt sociale verbanden voort en geeft dus geen commentaar aan de hand visuele of tekstuele metaforen.⁴⁰¹ Tilroe verwijst naar Jens Hoffmann die verwijst naar het fietsproject *Velodream* dat de Italiaan Patrick Tuttofuoco in 2001 maakte voor het S.M.A.K. Tuttofuoco ontwierp 10 futuristische fietsen waarmee het publiek kon rondrijden op de wielersbaan van het Gentse Velodroom. Tilroe geeft aan dat dit duidelijk een voorbeeld is van kunst die overglijdt in de algemene entertainmentcultuur. Inhoudelijk is het echter erg mager als geëngageerd werk, zeker als curator Jan Hoet wil beweren dat hij *‘diep betrokken is bij het participerende effect van kunst’*.⁴⁰²

De Nederlandse criticus stelt vast dat er vreemd genoeg nauwelijks wordt bevraagd of het engagement in kunst nog wel enige invloed of een serieuze connectie heeft met de echte wereld. De wereld als onderwerp lijkt niet meer dan een alibi te zijn om het tentoonstellingscircuit op gang te houden, zodat de productie en distributie van kunst kan verdergaan. Als de ‘Utopia’corner van Orbrist en de *Velodream* van Hoffmann gewogen worden op hun intellectuele en maatschappelijke betekenis dan blijken ze vooral luchtfietserij te zijn. De sociaal-politieke zeggingskracht en de filosofische diepte lijken vaak te zijn aangepast aan het kunstdiscours dat in handen is van curatoren. Dit discours is een gesloten systeem waarbinnen kunstwerken functioneren als codes voor *‘Idealisme’*, *‘Commitment’*, *‘Apocalypse’* of andere titels van thematentoonstellingen. Anna Tilroe benadrukt dat kunst in een dergelijke context niet meer dan een *brand is*, een product waarvan de intrinsieke waarde wordt uitgedrukt in een rebelse en nostalgische sfeer en met niet al te serieus te nemen goede bedoelingen.⁴⁰³

Kunst en haar begrippen zoals autonomie, universaliteit, intrinsieke waarden, vrijplaats (hierop baseerde de kunst haar identiteit) zijn onderdelen geworden van een *marketinginstrument*: van het discours der curatoren. Het discours promoot kunst als een hooggestemde ideeënsfeer, maar schrijft haar tegelijk die ideeën voor. Dit resulteert in een tot code afgeplatte kunst die mist wat kunst zo kostbaar en onontbeerlijk maakt: *“de vrijheid om de wereld als mogelijkheid te denken.”* Anna Tilroe benadrukt dat kunst net iets is wat zich onttrekt van de taal, het beeld en de rationalisering en instrumentalisering van het leven.⁴⁰⁴

Ook Jeroen Boomgaard plaatst vraagtekens tegenover het huidige engagement dat heel algemeen en vaag geworden is qua vorm en inhoud waardoor het gemakkelijk gedijt in het officiële kunstcircuit. Hier kan het een prestigieus bestaan leiden. Boomgaard bekijkt het geheel vanuit een historisch perspectief en zal net als Anna Tilroe de veranderde positie van het museum benadrukken. In het verleden verliep de relatie tussen geëngageerde kunst en instanties als het museum eerder moeizaam. Het museum werd vaak gezien als obstakel in het contact tussen kunst en wereld. Terwijl het werk zich wil bemoeien met de werkelijkheid, zal het museum deze poging al bij voorbaat tot beeld bestempelen. In het museum blijft de betrokkenheid met de wereld ineffectief. Avant-gardekunstenaars hadden dikwijls een afkeer tegen gevestigde

⁴⁰¹ HOFFMANN J., ‘Over relaties, toe-eigeningen en andere zorgen’, Archis, nr. 3, 2003; geciteerd in TILROE A. (2003), p. 134.

⁴⁰² TILROE A. (2003), p. 134.

⁴⁰³ IDEM, p. 135.

⁴⁰⁴ IDEM, p. 136.

kunstinstellingen, waardoor zij zochten naar andere podia. Boomgaard verwijst naar de avant-gardes van de jaren tien en twintig, maar ook die van de jaren zestig en zeventig en de meest recente golf van de jaren negentig tot nu.

Telkens wordt geopteerd voor algemene begrippen als 'De straat', 'het leven', 'de alledaagse werkelijkheid'. Maar Boomgaard stelt dat de ontsnappingspoging aan het 'aura' of 'kader' van de museale ruimte wordt bemoeilijkt omdat de kunst het museum net met zich meedraagt.⁴⁰⁵ In het museum worden willekeurige producten herkend als kunst. Kunstproducten kunnen hun kunstfunctie alleen blijven uitoefenen als 'de gouden lijst van het museum' er rond hangt. Jeroen Boomgaard stipt aan dat er bij kunstenaars die in de openbare ruimte werken, een tendens is naar sociale interactie en deze ook tot de inzet van kunst te maken. Dit is echter niet alleen de wens van kunstenaars. Tentoonstellingsmakers, maar ook culturele afdelingen van allerlei overheidsinstanties hebben deze nieuwe richting in de kunst maar wat graag aangegrepen om de wijk of de gemeenschap op een nieuwe manier te benaderen. Deze instanties tonen hierbij een onbegrensd vertrouwen in publieksparticipatie.⁴⁰⁶ Deze kritische bemerking van Jeroen Boomgaard zal verder uitgewerkt worden in 4.2.2.4: Sporen van geëngageerde artistieke posities.

Jeroen Boomgaard stelt verder dat de tendens om de autonomie van de kunstenaar sterk te relativeren geen goede zaak is en hierbij pleit hij voor een radicalisering van de autonomie van de kunst. Hij gaat in op kunst in de openbare ruimte en verwijst het betrekken van kunstenaars bij herinrichtingsplannen van steden. De scheiding tussen kunst, architectuur en design vervaagt en zo lijkt de oude avant-gardedroom van integratie van beeldende kunst in de maatschappij uit te komen. Maar Boomgaard benadrukt dat dit verbonden is met nieuwe plichten en taken, wat leidt tot een relativering van de autonomie van de kunstenaar en een problematisering van de autonomie van de kunst in het algemeen. Kunst moet weer ergens voor dienen en een effect teweegbrengen. Hij verwijst naar de tendens, naar de vraag naar interactieve kunst. Deze is uiteraard niet nieuw: Boomgaard verwijst naar Tinguely en de happenings. Hier werd de toeschouwer eerder ingeschreven in het kunstscenario en de kunstenaar zocht hierbij niet de golflengte van het publiek. Boomgaard concludeert dat autonomie in de jaren zestig en zeventig uiteindelijk belangrijker was dan wisselwerking.⁴⁰⁷ Er was eigenlijk sprake van een halfslachtige interactiviteit en deze is volgens Boomgaard eigen aan de autonomie zelf. Hij verwijst naar Michaud en de communicatie-utopie, namelijk het geloof dat de kunst de totale en algemene communicatie vertegenwoordigde in een oneerlijke en onrechtvaardige maatschappij. Maar in feite werd deze kunst alleen begrepen door een clubje van insiders.

Boomgaard benadrukt wel het belang van deze autonomie omdat kunst zo niet meer gezien kon worden als een handige manier om de literatuur of de moraal te illustreren. Hij wijst er dus op dat de autonomie in de eerste plaats een bevrijding was. Boomgaard stelt dat autonome kunst zich niet onttrekt aan de wereld, maar hem *op een beeldende manier wil begrijpen*. Autonomie is volgens Boomgaard een verwijt geworden en dit geldt als belangrijkste reden voor het niet goed functioneren van de kunst. Autonomie is vandaag een verwijt geworden en werd gelijkgeschakeld aan egocentrisme, onverstaanbaarheid en navelstaarderij. Het afstandelijke wordt vandaag opgegeven en de kunst moet meedoen. Dit lijkt een bevrijding te zijn van de ideologische wortels

⁴⁰⁵ BOOMGAARD J. (2003), p. 99; Jeroen Boomgaard is lector Kunst en openbare ruimte en is verbonden aan de Gerrit Rietveldacademie en de Universiteit van Amsterdam en publiceert onder andere over Kunst in de publieke ruimte.

⁴⁰⁶ IDEM, p. 105.

⁴⁰⁷ IDEM, p. 1.

waarin de burgerlijke samenleving haar vasthield. Er is geen hogere belofte meer van geluk, maar een directe betrokkenheid. Normaal gezien vraagt kunst enige interpretatiearbeid en weten we niet wat ons te wachten staat. Maar Boomgaard stelt dat de autonomie vandaag geen buffer meer is en dat de kunstenaar geïnstrumentaliseerd wordt. De kunstenaar moet zorgen voor de uitzondering en de verrassing, maar hij moet daarbij wel tegemoet komen aan onze verwachtingen en rekening houden met onze wensen en meedraaien in de molen van de vermaaksindustrie.⁴⁰⁸

Boomgaard verwijst naar de hausse aan sociaal betrokken projecten, ‘voor de mensen’. Dit is volgens de auteur echter verbonden aan het feit dat er geen duidelijke centrale overheid meer is. De markt is de centrale spil geworden en de overheid heeft nog nauwelijks impact. De rol van de overheid lijkt hierbij gereduceerd tot symptoombestrijding (die gericht is op het werven van kiezers). De vraag naar en subsidiëring van interactieve en op participatie gerichte projecten is volgens Boomgaard een uitvloeisel van het haperen van onze samenleving. Iedereen moet meedoen en niet deelnemen is een sociale zonde geworden.

Het betrekken van kunstenaars zorgt ervoor dat de uitgeputte bron aan participatiemodellen weer gaat stromen. Tezelfdertijd raakt de kunstenaar ook zijn rol van officiële buitenstaander en zijn symbolische betekenis kwijt, die een belofte inhield van een andere wereld. Kunst die ergens voor dient lijkt mooi, maar volgens Boomgaard raakt zij snel haar artistieke vermogen kwijt. De eis van effectiviteit en het ongeduld met de autonomie kan gezien worden als een symptoom van een verdwijnen van de traditionele burgerlijke samenleving. De autonomie van de kunst zorgde ervoor dat de kunst een betere samenleving kon denken (de kunstenaar als visionair) en dat de avant-gardes de grenzen van de autonomie konden opzoeken. De uitzonderingspositie van de kunst moet vandaag inpasbaar zijn. Maar Boomgaard geeft aan dat kunst zo heel snel wordt opgeslorpt door de entertainmentindustrie. Wanneer het interactieve een verplichting wordt, kan de autonomie opnieuw dienen voor het aangeven van de grenzen van het systeem. Alleen het autonome werk dat zich verhoudt tot zijn omgeving, maar daarin ook zijn eigen plaats kiest, kan zo iets zichtbaar maken dat buiten onze verwachtingshorizon ligt. Boomgaard benadrukt dat autonomie van oudsher was verbonden met symbolische vrijheid. De kunstenaar schiep uit eigen keuze een geheel eigen wereld en laat zien dat het mogelijk was om radicaal te kiezen. Hij creëerde deze wereld uit eigenbelang, als symbool voor wat er mogelijk is en net hierdoor weet hij het begrip ‘algemeen belang’ weer lading te geven.⁴⁰⁹

Ook Henk Oosterling stelt interessante vragen. ‘Kunst’praktijken beschuldigen politieke partijen ervan om onder de mom van het kunstbeleid en gemeenschapskunst welzijnswerk te bedrijven. Het is nog maar de vraag of de betrokken politici Berlages politiekesthetische *Gesamt*-streven voor ogen hebben of dat zij trachten omwille van puur pragmatische redenen het falen op andere departementen, zoals onderwijs, volkshuisvesting en sociale zaken te compenseren. Critici van de overheidsbemoeienissen geven dan aan dat artistieke kwaliteit het belangrijkste en hoogste criterium moet zijn. Oosterling vindt dit terecht, maar wijst er meteen ook op dat wat die kwaliteit dan moet zijn, al lang niet zo duidelijk meer is.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ BOOMGAARD J. (2005), pp. 1-7.

⁴⁰⁹ IBIDEM.

⁴¹⁰ OOSTERLING H. (2000), p. 138.

Dit is ook van toepassing op sociaal-artistiek werk. Sociaal-artistiek zou de uitsluiting moeten tegengaan en de sociale cohesie bevorderen, maar het is wel duidelijk dat er efficiëntere ‘hefbomen’ zijn zoals onderwijs of sociaal werk. Ook met betrekking tot sociaal-artistiek is er discussie in welke mate artistieke kwaliteit belangrijk is.

4.2.2.4 *Sporen van geëngageerde artistieke posities*

Met deze voorgaande maatschappelijke ontwikkelingen in de achterhoofd zal nu ingegaan worden op een aantal momenten waar kunst zich met de wereld verbond. Hierbij wordt geen volledig overzicht beoogd.

4.2.2.4.1 De jaren vijftig en zestig

Om meer te weten te komen over het huidige engagement zal daarom eerst kort ingegaan worden op de jaren zestig. Jeroen Boomgaard stelt namelijk dat de jaren zestig een sleutelrol vervulden omdat de begrippen communicatie en interactie toen op de agenda verschenen. In verband met kunst en engagement wordt vaak aan de jaren zestig gedacht, maar toch is het vaak moeilijk om daar een beeld van te krijgen. De typische kunstwerken uit die periode – of ze nu Minimal Art, Arte povera of conceptueel zijn – streven volgens Boomgaard niet opvallend naar een verbetering van de wereld. Ook met betrekking tot de Fluxusbeweging is het volgens Huysen niet correct de Fluxus events onmiddellijk te linken met de politieke protesten van de jaren zestig.⁴¹¹ Kunstenaars gingen toen wel ‘de straat op’ en ‘het leven’ in. Avant-gardekunstenaars zagen het museum namelijk als een obstakel tussen de kunst en de wereld.⁴¹² De jaren zestig waren ook – bewust of onbewust – een voorbeeld voor recentere kunstenaars.

Volgens Boomgaard had de kunst van de jaren zestig een zekere dubbelheid. Hij verwijst hierbij op het belang van de negatieve dialectiek van Adorno die enerzijds stelde dat kunst enkel mogelijk was als zij zich afzijdig hield van de wereld, maar anderzijds zou kunst toch een suggestie van een andere en betere wereld bevatten (anders zou ze in oppervlakkige zelfgenoegzaamheid vervallen). Deze negatieve dialectiek kan volgens Boomgaard gelezen worden als een definitie van heroïsch modernisme en het speelde ook een grote rol voor de avant-garde van de jaren zestig. Zij streefde er enerzijds naar dat kunst zich zou afspelen in het dagdagelijkse leven en geen uitzonderingspositie (cf. de autonomie van de kunst) meer in zou nemen, maar anderzijds hadden zij geen echte verbinding met de toenmalige maatschappij. Deze kunst was gericht op een verre utopie en was in die zin niet zo sterk verbonden met het hier en nu. Een voorbeeld hiervan is de Minimal Art waarbij kunstenaars als Richard Serra en Donald Judd meenden dat hun werk politieke implicaties had en dus politiek gedrag zou kunnen beïnvloeden. Hun objecten waren niet gewoon dingen, maar hadden een gebruikswaarde in een toekomstige wereld. De loden vloerplaten van Carl André zijn niet zomaar een stuk vloer of een beeldhouwwerk maar het zijn brokstukken van een andere, onbekende samenleving. Ze tonen ons de weg die wij ooit zouden gaan. Het ging hier echter om een utopie die in de verre toekomst gerealiseerd zou worden: niets werd geconcretiseerd.

Boomgaard verwijst bijvoorbeeld naar een maatschappelijk betrokken beweging als Fluxus die kunst met het leven poogde te verbinden. Ook marxistisch geïnspireerde theoretici waren lid van

⁴¹¹ HUYSEN A., *Twilight Memories*, Routledge, Londen/New York, 1995, p. 194; geciteerd in: BOOMGAARD J. (1999), p. 25.

⁴¹² BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

deze beweging, maar toch werden de concrete maatschappelijke problemen dikwijls overgeslagen. Het ideaal was inderdaad de klasseloze maatschappij, maar deze werd niet gespecificeerd of geconcretiseerd. Een nieuw artistiek procedé (hun interdisciplinaire performances) werd gelijkgesteld met de nieuwe maatschappij. De precieze aard van het engagement moest niet uitgelegd worden: een verre utopie was voldoende.⁴¹³

De Fluxusbeweging en de happenings poogden om Jan Modaal actief bij de kunst te betrekken.⁴¹⁴ Zowel het publiek als het dagdagelijkse leven waren materialen voor de kunst.⁴¹⁵ De toeschouwer werd in happenings en Fluxusmanifestaties uitgenodigd om actief deel te nemen. Deze poging was echter in de eerste plaats ontstaan vanuit een kritiek op de kunst zelf (en niet vanuit een sociale bekommernis). Eén van de belangrijkste doelstellingen van Maciunas (de oprichter van Fluxus), was het ondermijnen van de traditionele rol van kunst en de kunstenaar.⁴¹⁶ Kunst werd te elitair bevonden en daarom moest kunst voor iedereen toegankelijk zijn. Hun performances hadden geen institutionele of financiële waarde en het dagdagelijkse leven, speelsheid en humor waren van cruciaal belang.⁴¹⁷ Maar dit sociale en interactieve aspect van de happenings en Fluxusmanifestaties ontstond dus vanuit de zelfreflexiviteit van kunst en hierdoor bleven ze volgens Thibaut Verhoeven verstoken achter een “al te kunstkritisch egodiscours”. Hun intenties waren dus geworteld in een kunstkritisch en niet in een maatschappijkritisch discours.⁴¹⁸ De Nederlandse criticus Rutger Ponzen stelt met betrekking tot de jaren zestig dat de rol van het publiek bij deze ludieke ‘antiekunst’ vooral passief en consumptief bleef: wie aanwezig was stond erbij en keek ernaar. Het contact met het publiek leek inniger, maar de afstand tot de kunstenaar en de performance die deze uitvoerde bleef even groot als tevoren.⁴¹⁹ Ook Jeroen Boomgaard stelt met betrekking tot de happenings dat de toeschouwer wel eerder ingeschreven werd in het kunstscenario en de kunstenaar hierbij niet de golflengte van het publiek zocht. Boomgaard concludeert dat autonomie in de jaren zestig en zeventig uiteindelijk belangrijker was dan wisselwerking.⁴²⁰

Met betrekking tot het utopische van de kunst van de jaren zestig verwijst Jeroen Boomgaard naar Constant en zijn toekomstige wereld van *New Babylon*: een netwerk van sociale woningbouw. Hier ging het ook om een verre utopie. De toekomstige mens die zijn nieuwe stad zou bewonen bestond nog niet, er was nog geen Homo Ludens (spelende mens). Net als andere kunstvormen uit het begin van de jaren zestig ging het hier om een utopie die bereikt moest worden (Nieuw Babylon), maar niemand wist hoe. De kunst bood een alternatief dat onmogelijk was en hield zich uiteindelijk ver van de reële maatschappij.⁴²¹

In de tweede helft van de jaren '50 dook het ‘unitaire urbanisme’ van de Internationale Situationisten plots op. Waar de Fluxuskunstenaars het voortouw namen om het dagelijkse leven tot kunst te verheven, stelden de Situationisten de rol van de kunstenaar en de positie van het kunstwerk zelf in vraag. Met het unitaire urbanisme, het streven naar een stedelijke, open en

⁴¹³ BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

⁴¹⁴ De happenings werden geïntroduceerd door Allan Kaprow in de late jaren '50.

⁴¹⁵ FELSHIN N. (1995), pp. 17-18.

⁴¹⁶ SMITH O. (1998), p. 35.

⁴¹⁷ IDEM, p. 34.

⁴¹⁸ VERHOEVEN T. (2003), p. 11.

⁴¹⁹ Ponzen verwijst onder andere naar de happenings, Aktionen en events, de live paintings en living sculptures.

⁴²⁰ BOOMGAARD J. (2005), p. 1.

⁴²¹ BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

gemeenschappelijke ruimte, streefde men naar een scheiding van de activiteiten van het dagdagelijkse leven. Deze activiteiten moesten worden opgegeven en de eengezinscellen voor beeldconsumptie namen de plaats van de oude volkwijken in. Het impliceerde ook het einde van de scheiding van alle kunstvormen. Het moest iets nieuws opleveren dat niet meer als kunst herkenbaar was. Er mocht geen nieuwe vorm van spektakel ontstaan, dus in feite mocht er niets geproduceerd worden dat kon worden opgenomen in de consumptiemaatschappij.⁴²² Voor de situationisten was het niet zo dat mensen door mee te doen tot een beter leven zouden komen en inzichten zouden verwerven. De acties waren enkel een voorbereiding of een onderzoek naar een toekomstige samenleving. De totale revolutie was de voorwaarde om de toekomstige samenleving te verwezenlijken en kunst werd zelfs in haar meest avant-gardistische vorm als achterhaald beschouwd. Aangezien kunst volgens de groep in de bestaande samenleving geen enkele rol van betekenis kon spelen, konden de acties ook niet onder de noemer ‘kunst’ gepresenteerd worden. Het gesproken of gedrukt woord was het beste medium om de ‘spektakelmaatschappij’ te vermijden.⁴²³ De *dérives*, de doelloze tochten door de stad op zoek naar onverwachte ontmoetingen en overblijfselen van wijken die nog niet door het spektakel waren aangetast, speelden zich ook af zonder publiek. De deelnemers – meestal een drietal – waren de enige toeschouwers.

Hierin schuilt een dilemma: enerzijds willen ze de afstand tot het publiek overbruggen, maar anderzijds blijven ze hun rol als kunstenaar spelen. Hun product blijft op afstand. Het was mislukt als utopie, maar geslaagd als kunst. Deze kunst dicht zichzelf een utopische rol toe, maar de mislukking maakte hier ook net deel uit van haar takenpakket. De kunst bleef in feite in haar kunstkader opgesloten. Het maakte deel uit van de cultuur die de generatie van de jaren zestig deed geloven dat de straat van hen was. Pas toen de tegencultuur een feit was en de straat was ‘veroverd,’ gingen kunstenaars zich gaan bezinnen over harde actie in plaats van vage utopie. Zo noemde Carl Andre zichzelf “*essentially Marxist*”, nadat hij in 1969 onder andere met Robert Morris de Art Workers Coalition had opgestart. Zo kwam er een politiseringproces op gang: men diende zich als kunstarbeider te organiseren en zo kon men eisen stellen. Eerst waren deze stappen voornamelijk gericht op de maatschappelijke positie van de kunstenaar, maar van daaruit werd ook de stap naar maatschappelijk verzet tegen racisme en onderdrukking snel gezet.

4.2.2.4.2 De jaren zeventig

Begin jaren 70 was het onduidelijk geworden voor wie men kon spreken. Het was ook niet duidelijk hoe iets er moest uitzien dat tegelijk wel en geen kunst was. *Hoe kon iets geproduceerd worden waarbij een kunstenaar via artistieke middelen een maatschappelijke mistoestand aan de kaak stelt, zonder dat het werk als onschadelijke kunst (zonder effect) wordt geconsumeerd?* Vandaar dat er volgens Boomgaard nauwelijks werk werd geproduceerd dat dezelfde boodschap heeft.

Het werk van Gordon Matta-Clark toont dergelijke problemen. Voor Matta-Clark impliceerde de gedachte dat de kunstenaar een arbeidswerker is een arbeidersjachtige manier van werken. Hij ging aanvankelijk s’ nachts met boor en zaag op stap om in de Bronx vervallen panden te doorklieven. Hij breekt de privéruimtes open om ze bloot te stellen aan de openbaarheid, maar ondergraaft ook de fundamenten van de maatschappelijk regulerende architectuur. Matta-Clark

⁴²² BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

⁴²³ BOOMGAARD J. (2003), p. 101.

creëerde geen kunstwerken, maar leemtes. Maar zo stuit hij ook op de grenzen van zijn mogelijkheden als hij zijn werk wil laten zien. De *découpages* zijn ter plekke nauwelijks te bezoeken en daarom stelt hij de uitgesneden delen tentoon in een galerie of legt hij het eindproduct filmisch of fotografisch vast. De *découpages* hebben echter weinig effect op de maatschappij. Boomgaard stelt hierbij dat de kunstenaar dit beseft moet hebben toen hij in 1976 met een luchtpistool de ruiten van het Institute of Architecture and Urban Studies kapotschiet en in de openingen foto's plaatst van de ruiten die door de bewoners van nieuwbouwprojecten in de Bronx zijn kapotgeslagen. Maar hoewel de kunstenaar door het instituut werd uitgenodigd, werd zijn bijdrage onmiddellijk verwijderd.⁴²⁴

Met een dergelijke actie bereikte de kunst dan ook haar hoogste vorm van mislukken. De erkenning van het kunstwerk ligt hier in het verbod. Het gaat hier om een kunst, die niet meer naar een formeel nulpunt streeft zoals in de jaren zestig, maar om een kunst die een maatschappelijk nulpunt nastreeft. Ze streeft naar het moment waarop de revolutie kan uitbreken en zij van haar hopeloze rol kan bevrijd zijn. Deze revolutie kan nu niet meer uit de kunst zelf voortkomen. Daarvan waren de meeste kunstenaars en zeker de marxistisch geschoolden van overtuigd. Zo ontstond in de meeste Amerikaanse en Europese kunst de opvatting dat de acties eerder bedoeld waren als vooronderzoek voor een nieuwe postrevolutionaire samenleving dan een concrete daad van evolutie. Deze opvatting werd twintig jaar eerder al door de situationisten uitgedragen. Maar het wachten op de revolutie viel velen zwaar waardoor het verlangen van sommige kunstenaars ook sterker begon uit te gaan naar terroristische actie.⁴²⁵

Boomgaard vergelijkt de situationisten met het engagement uit de jaren 90 waar gestreefd werd naar een microtopie (zie verder). De Internationale Situationisten hebben het namelijk over "*de constructie van een situatie is het tot stand brengen van een tijdelijke microsfeer en een spel van gebeurtenissen voor een uniek moment in het leven van een paar mensen.*" Deze definitie is vergelijkbaar met kunstenaars die in de jaren negentig aan kunst weer een meer actieve rol in het dagdagelijks leven willen toedichten. Al stellen de situationisten ook "*[de constructie van de tijdelijke situatie] is onlosmakelijk verbonden met de constructie van een algemene omgeving relatief duurzamer van aard, in het unitaire urbanisme*". Dit verschilt met de kunst in de jaren negentig, waar een dergelijk alomvattend kader ontbreekt.⁴²⁶

Eind jaren zestig, begin jaren zeventig was er volgens Nina Felshin een opkomst van een activistische kunst waarbij activistische kunstenaars samenwerkten met een gemeenschap en waarbij ook empowerment en publieksparticipatie belangrijk waren. De wortels van dit activisme lagen in de burgerrechtenbeweging, de Vietnam oorlog, de studentenbeweging en de tegencultuur van de jaren zestig.⁴²⁷ De hoogdagen van de politieke bewustwording van kunstenaars waren in het midden van de jaren 70. Dit blijkt uit het tijdschrift *The Fox*. Hier botste

⁴²⁴ BROUWER M., 'Blootleggen. Gordon Matta-Clark en de taal van de architectuur, in: *Archis*, nr. 4, 1993, pp. 54-65; geciteerd in: BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

⁴²⁵ In 1963 stelde Debord (leider van de Internationale Situationisten), dat de bomaanslag tegen een tentoonstelling van Franse kunst in Caracas en brandbommen in reisbureaus te Denemarken voorbeelden waren van acties die zijn goedkeuring verdienden; DEBORD G., 'The situationists and the New Forms of Action in Politics and Art', in: *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International. 1957-1972*, SUSSMANN E. (ed.), MIT Press, Cambridge/Londen, 1989, pp. 148-153; Geciteerd in: BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

⁴²⁶ CONSTANT, DEBORD G., *La déclaration d'Amsterdam; Internationale Situationniste 2*, 1958, pp. 31-32.

⁴²⁷ FELSHIN N. (1995), pp. 9-13.

men ook op het probleem dat de relatie tussen kunst en ideaal ingrijpend zou veranderen. Men baseerde zich op de marxistische analyse, maar deze liet eigenlijk weinig ruimte voor een actieve rol van de kunst om de klasseloze maatschappij te bevorderen. Daarom concludeerde een deel van de kunstenaars dat de kunst moest worden ingewisseld voor echte actie. Anderen kwamen tot het inzicht dat het wijzen van de juiste weg onmogelijk was geworden. Hieruit volgden eindeloze discussies en er werd bijna niets meer gemaakt.

In het laatste nummer van *The Fox* kwam niet toevallig de Franse kunstenaar Hervé Fisher aan het woord. Hij houdt een pleidooi voor zijn sociologische kunst en verwijst naar de negatieve dialectiek van Adorno en de situationisten. Hij stelde dat kunst in afwachting van de revolutie niets concreets kan ondernemen. Daarom was het debat volgens hem het nieuwe materiaal van de kunstenaar omdat je hierdoor mensen kunt doen nadenken over hun eigen situatie en de bepalende werking van de massamedia kunt verstoren.⁴²⁸

Op het einde van de jaren '70 werd het namelijk weer stil rond engagement. Eén van de laatste projecten van Fischer laat goed zien hoe groot de dilemma's geworden waren. Hij organiseerde in 1978, op uitnodiging van de Appel een project in het kader van zijn *Art Sociologique*. De gedachte van de wereldrevolutie werd nu al verschoven naar de wijk. Fischer stelde voor om de bewoners van een bepaalde buurt zelf een krant te laten vullen. Hij had hierbij de voorkeur voor een moeilijke wijk zoals bijvoorbeeld de Bijlmermeer, maar zowel De Appel als de deelnemende krant *Het Parool* gaven de voorkeur aan de Jordaan. De pagina werd inderdaad gevuld met stukjes van buurtbewoners, maar het project leed volgens Boomgaard aan interne tegenstrijdigheden. Het doel was 'de mensen zelf' aan het woord te laten en hun gevoel van eigenwaarde of identiteit te versterken. De buurt was echter niet erg enthousiast. Pas toen de strategie werd aangepast aan de bestaande buurtorganen, kwam er meer schot in de zaak. Er was veel overredingskracht nodig om ze te laten schrijven en in de eindredactie moest er gestuurd worden. Bepaalde onderwerpen als 'hondenpoep' die de bewoners heel uitgebreid aan bod lieten komen kwamen niet zo uitgebreid aan bod, kritiek over overheidsinstanties en het gemeentelijk woningenbeleid was gewenst (want maatschappelijke verandering was belangrijk), maar gekanker op buitenlanders werd als ongewenst uitgesloten.⁴²⁹

Bij dit project werden langdurige discussies gevoerd en die draaiden steeds uit op de plaats van De Appel in het geheel. Er kwamen eindeloze debatten over of het nu al dan niet de bedoeling was dat een kunstwerk tot stand zou komen. Of ging men een poging doen om echt iets te veranderen aan de mediamanipulatie? Telkens kwamen ze tot dezelfde conclusie: kunst en maatschappelijke effectiviteit sloten elkaar uit. Fisher sloot hier uit strategische overwegingen bij aan. Hierdoor ontstond de situatie dat de betrokkenheid van De Appel aan de buurtbewoners verzwegen werd, terwijl De Appel zelf haar vaste bezoekers op de hoogte hield van het project. De bezoekers keken toe als onderzoekers bij een onderzoek met ratten die niet weten dat zij deelnemen aan een experiment. Er waren veel conflicten, tot Fisher op een dag wegstormde en er helemaal niets meer mee te maken wou hebben. De volgende dag was Fishers stemming weer uitstekend "*It's all part of the project*". Project mislukt, kunstwerk geslaagd.⁴³⁰

⁴²⁸ FISHER H., Sociological Art as Utopian Strategy, in: *The Fox*, nr. 3, 1976, pp. 166-169.

⁴²⁹ BOOMGAARD J. (2003), p. 101.

⁴³⁰ FISHER H., *Jordaners maak uw krant* [verslag], Stichting De Appel, oktober 1978; geparafraseerd in: BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

Het project had dus een regieaspect en dit moest verhuld worden: er mocht niet gezegd worden dat het om kunst ging en dat er een kunstinstelling achter schuilging. De foto's van het project werden echter wel in De Appel getoond. Boomgaard stelt dat zo ook de schizofrenie die geëngageerde kunst aankleeft, volledig zichtbaar werd. De kunstenaar zei de kunst vaarwel om iets te zeggen op het podium van de wereld, maar het resultaat werd op het podium van de kunstinstelling die het project financierde, getoond. Het project werd zo een symbolische actie.

Er waren verschillende podia die elkaar uitsloten, maar door de kunst werden ze tegelijk betreden. Zo vielen de dubbelzinnigheden van geëngageerde kunst niet meer te verhullen. Kunstenaars moesten kiezen om zich over te geven aan het kapitaal of radicaal te breken met de kunst of ondergronds te gaan. Er is volgens Boomkens een soort van postmoderne weerzin ontstaan tegenover kunst en engagement. De uitgangspunten van de politiek betrokken kunst van de voorgaande decennia hadden hun geldigheid verloren. Tegenover het idee van authenticiteit kwam het idee van de *code* te staan en tegenover de gedachte van directe actie de onvermijdelijkheid van bemiddeling. Het was echter vooral het wegvallen van een samenhangende toekomstvisie die het geloof in radicale verandering schraagde, die zijn impact had op het bestaande engagement. De dubbelzinnigheid die eigen was aan een project als dat van Fischer werd opgegeven. Men trok de consequentie dat kunst onherroepelijk kunst is en dat het museum haar natuurlijke habitat is. Kunst kon nu enkel codes en culturen zichtbaar maken, maar het had niet veel bij te dragen tot een maatschappelijke verandering.⁴³¹

4.2.2.4.3 Joseph Beuys

Joseph Beuys is waarschijnlijk één van de meest bekende geëngageerde kunstenaars. Hij was in de periode van 1962 tot 1965 nauw betrokken met de Fluxusbeweging. Net als Fluxus was hij voorstander van een verruiming van het kunstbegrip en de versmelting van kunst en leven.⁴³² In tegenstelling tot Fluxus vond Beuys dat er een theoretische en politieke basis nodig was om de versmelting tussen kunst en leven te kunnen realiseren.⁴³³

Doorheen de jaren '50 en '60 was Beuys er meer en meer van overtuigd geraakt dat kunst een sleutelfunctie had en als sjamaan optrad om de wonde van de samenleving te genezen. Beuys' theorie van de *Soziale Plastik* vertrekt expliciet van het artistieke proces. De term "plastik" verwijst naar vormgeven en kneden. Dit plastisch proces werd door Beuys overgeheveld naar een mens- en maatschappijbeeld. Niet enkel een stuk klei, maar ook de mens en de samenleving konden worden vormgegeven. In zijn *Soziale Plastik* werden zijn idealen met zijn artistieke praktijk verenigd.⁴³⁴ Zijn uitspraak "*Jeder Mensch ist ein Künstler*" hield een verbreding van het kunstconcept in, waarbij het gehele levensproces de creatieve act was. Het begrip sculptuur werd uitgebreid naar: spreken, denken, lesgeven, vorming,... en leven. Ook sociale en politieke vernieuwing waren voor hem een kunstvorm. Mensen waren kneedbaar en mochten niet misvormd worden door een te eenzijdige rationele vorming.⁴³⁵ Beuys wou mensen de kans bieden om zichzelf te ontdekken en te ontwikkelen doorheen kunst.⁴³⁶ Beuys pleitte voor een harmonieus samenspel tussen intuïtie en ratio. Alle velden van de menselijke kennis dienden

⁴³¹ BOOMGAARD J. (2003), p. 102.

⁴³² VAN DAMME C. (1977), pp. 23-24.

⁴³³ TISDALL C. (1979), pp. 84-85.

⁴³⁴ ROSENTHAL M. (2004), pp. 25-26.

⁴³⁵ VAN DAMME C. (1977), p. 23.

⁴³⁶ IDEM.

benut te worden zodat de polariteiten van de intuïtie en de ratio verbonden konden worden. Daarom moesten mensen zich noodgedwongen beroepen op kunst en wetenschap waardoor ze een spiritueel bewustzijnsniveau konden bereiken. Zo kon een nieuw mensbeeld en een betere wereld worden opgebouwd.⁴³⁷

In deze context zijn ook Beuys' politieke activiteiten te situeren. Hij zag de toekomstige mens namelijk bouwen aan een gemeenschappelijk project: een sociaal democratisch socialisme.⁴³⁸ Geen enkele kunstenaar gaf zoveel lezingen als Beuys en hij profileerde zich als een sjamaan en kunstenaar-leraar die zijn werk onvermoeibaar bleef uitleggen.⁴³⁹ Beuys was ook een spilfiguur in de revolutionaire beweging en hij organiseerde talloze discussies en samenkomsten. Door middel van kunst kon de mens worden bevrijd en kon een nieuwe samenleving ontstaan. Beuys richtte ook een aantal politieke activistische organisaties op.⁴⁴⁰ Beuys zag zijn medewerking aan de Duitse Groene Partij en zijn lesgeven als zijn grootste kunstwerken.⁴⁴¹ Deze vloeiden organisch voort uit zijn *Soziale Plastik*.

De geëngageerde positie van Beuys is echter anders dan de huidige positie. De maatschappij is namelijk enorm veranderd (zie voorgaande tekst). Na Beuys' dood in 1986 werd het engagement veel minder ideologisch en politiek. Na zijn dood kon niemand nog zijn idee van leidsman en heilmeester verder kunnen dragen. De ideologieën waren stukgelopen en er ontstond meer en meer vermarkting. De exclusiviteit van het kunstproduct zit allang niet meer in zijn uniciteit en authenticiteit. Anna Tilroe stelt hierbij dat nog tijdens Beuys' leven de corrumpering van dit Romantische denkbeeld zichtbaar geworden was. De attributen waarmee Beuys in de vroege jaren zestig zijn kunstenaarspersonage had opgetrokken, zijn overlevingsvest, hoed en wandelstok, kregen in het begin van de jaren 80 een andere betekenis. De attributen werden samen met zijn gebruikte materialen zoals vet, vilt en koper, een persoonlijk en tegelijk verheven symbool, verheven tot een *brand*, tot een commercieel merkteken.⁴⁴²

Filosoof Stijn Van De Vijver dat Beuys' visie eerder kan beschreven worden als een Top-down-aanpak. Vanuit zijn plastische theorie zal Beuys bepaalde problemen en thema's belichten in zijn kunst. Hij ambieerde de volledige genezing van de zieke samenleving, maar deze aanpak verschilt met latere kunstenaars die eerder voor een bottom-up aanpak opteren. De kunstenaar ervaart dan een specifieke problematiek in de samenleving waarvan hij deel uitmaakt.⁴⁴³

4.2.2.4.4 De jaren tachtig

Na het uitbreken van het postmodernisme leek een project als dat van Beuys onmogelijk geworden en geloofde niemand nog in de mogelijkheden van een sociologische kunst à la Fischer.⁴⁴⁴ In de jaren '80 verdween engagement eerder op de achtergrond, al waren er wel nog activistische vormen van kunst. In de kunstwereld ontstonden bijvoorbeeld acties in verband met

⁴³⁷ TISDALL C. (1998), p. 36.

⁴³⁸ VAN DAMME C. (1977), p. 27.

⁴³⁹ BORER A. (1996), p. 16.

⁴⁴⁰ ADAMS D. (1995), p. 27; Beuys richtte onder andere de *DSP-Deutsche Studentenpartei* (1976), *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* en de *FIU-Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung* op.

⁴⁴¹ VOLKER H. (2004), p. ix.

⁴⁴² TILROE A. (2003), p. 130.

⁴⁴³ VAN DE VIJVER S. (2004), p. 130.

⁴⁴⁴ PONTZEN R. (2000), p. 67.

de AIDS crisis.⁴⁴⁵ In 1979 werd verder Group Material opgericht: een collectief van jonge kunstenaars, schrijvers en activisten. Zij poogden om kunst terug naar het leven te brengen en wilden de sociale orde herzien. Er werd samengewerkt met mensen uit de lokale gemeenten en er ontstond een winkelpuigalerie in Manhattan East Side, een melting pot van etnische groepen. Group Material poogde aan publieksverbreding te doen. Er was muziek, film, performance, video en lezingen. Het was echter moeilijk om de leden van de gemeenschap te overtuigen en de uitwisseling bleef moeilijk.⁴⁴⁶ Bepaalde kunstenaars verkozen in de jaren '80 ook politieke thema's. Vanaf 1985 werd de kunstwereld opgeschrikt door de Guerilla Girls, de anonieme kunstenaars die zich in gorilla's verkleedden omwille van hun verontwaardiging tegenover de door mannen gedomineerde kunstwereld. Verder startte de Amerikaanse kunstenaar Peter Fend in 1982 zijn Ocean Earth project als radicale reactie tegen het gebruik van kernenergie. Zijn alternatief was biogas uit een mondiaal netwerk van algenbassins. Verder was er natuurlijk ook Hans Haacke.⁴⁴⁷

4.2.2.4.5 De jaren negentig en verdere ontwikkelingen

Mijn oorspronkelijk opzet bestond erin om aan de hand van een eigen definitie over engagement hedendaagse geëngageerde posities te zoeken.⁴⁴⁸ Hieruit bleek dat er vandaag heel wat kunstenaars zijn die zich duidelijk met de wereld verbinden en de toeschouwer toelaten in hun werk. Het veld van geëngageerde kunst is vandaag enorm breed en kunst lijkt zich ook veel meer met de wereld en lokale gemeenschappen te verbinden. Sandra Trienekens stelde in 2006 bijvoorbeeld dat er meer dan ooit sociaal geëngageerde praktijken zijn. Kunstenaars lijken meer en meer samen te werken met de gemeenschap. De databank Community Arts in Nederland bevat bijvoorbeeld een groot overzicht van meer dan honderd projecten die sinds 2004 gestart zijn in Nederland (dit is nog maar een deel).⁴⁴⁹ Met betrekking tot sociaal geëngageerde kunst worden termen gebruikt als: nieuw engagement (Pontzen, 2000), relationele esthetiek of *Relational Aesthetics* (Bourriaud, 2001), ontmoetingskunst (Hagoort, 2005), gemeenschapskunst of *Community Arts*, ...⁴⁵⁰ In Nederland gingen een aantal auteurs specifiek in op het 'nieuwe' engagement of de ontmoetingskunst.⁴⁵¹

Boomgaard geeft aan dat procesachtige kunstvormen à la Fischer, waar bijvoorbeeld iets met bewoners op een bepaalde plek werd gedaan, zich weer zijn gaan ontwikkelen in de jaren negentig.⁴⁵² Kunstenaars gaan in de jaren 90 weer met mensen werken. Nu staat het visioen van een ideale samenleving echter niet meer voorop. Ze zien het als een directe bezigheid in het hier

⁴⁴⁵ FELSHIN N. (1995), pp. 23-24.

⁴⁴⁶ IDEM, pp. 108-112.

⁴⁴⁷ PONTZEN R. (2000), p. 48-49.

⁴⁴⁸ Ik vond heel wat kunstenaars en collectieven volgens deze definitie: Michelangelo Pistoletto en Cittadellarte, Group Material, Esther Shalev-Gerz, Marjetica Potrč, Hicham Benohoud, Dias en Riedweg, Alicia Framis, Jeanne Van Heeswijk, Rirkrit Tiravanija, Renée Kool, Thomas Hirschhorn, Temporary Services (opgestart door Brett Bloom), Learning Site (opgestart door Rikke Luther), N55 Group (Rikke Luther en Cecilia Wendt), Raoul Marek, Francis Alÿs, Alicia Framis.

⁴⁴⁹ TRIENEKENS S. (2006), pp. 16-17.

⁴⁵⁰ IBIDEM.

⁴⁵¹ PONTZEN R., *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst, Fascinaties nr. 9*, Rotterdam, NAI, 2000; TILROE A., *Het blinkende stof. Op zoek naar een nieuw visioen*, Amsterdam, Querido, 2002; FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003; HAGOORT E., *Goede bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*, Essay 001, Amsterdam, Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst, 2005; TRIENEKENS S., *Zicht op... Kunst en maatschappij. Achtergronden, literatuur, projecten, websites*, Utrecht, cultuurnetwerk Nederland, 2006.

⁴⁵² BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

of nu. Het kan dan gaan om het bewaken van een droom (Alicia Framis), gezellig voor een paar mensen koken (Rirkrit Tiravanija), ... De wereld werd door de kunstenaars uit de jaren '90 volledig geaccepteerd en er werd vertrokken vanuit een positieve grondhouding. Grote politieke vergezichten verdwenen na de val van de Berlijnse muur. Veel werk uit de jaren negentig lijkt minder duidelijk dan de politiek geladen kunst uit de jaren '70 en '80.⁴⁵³ De grote idealen van de kunst van de jaren zestig zijn verdwenen. De kunst van de jaren '60 en '70 gokte op de openbare ruimte en de leidende rol van de kunstenaar, terwijl de kunst van de jaren negentig alles particulier maakte.⁴⁵⁴ Rutger Pontzen stelt hierbij dat de generatie van de jaren negentig niet langer de rol vertolkte van visionair, idealist of ziener en dat deze kunst praktischer en menselijker is. Zij streven nog wel naar een betere wereld, maar het doel ligt bij het individu (en niet meer bij de massa). De kunstenaar hoeft de wereld ook niet meer te veranderen: hij kan ze wel aangenamer maken. Pontzen gaat zelfs zo ver dat de kunstenaar van de jaren negentig nu 'welzijnswerker' lijkt te zijn geworden: een soort van Leger des Heilssoldaat.⁴⁵⁵ De openheid van deze kunstvorm is volgens Boomgaard eerder een soort van onbekommerdheid. Er is hier dus geen sprake van engagement in de traditionele zin. Als kunst in de jaren negentig zich engageert met de wereld, is dat omdat het zich afspeelt in de wereld en daardoor zo echt is als andere verschijnselen.⁴⁵⁶

Om meer te weten te komen over de kunst van de jaren negentig zal eerst worden ingegaan op de wat de Franse kunstcriticus en conservator Nicolas Bourriaud *esthétique relationelle* of *relational aesthetics* noemde.⁴⁵⁷ Bourriaud was één van de voormalige curatoren van Palais de Tokyo dat werd geopend in 2002. Het Palais de Tokyo wou Bishop de "white cube" van het museum herdenken en hedendaagse kunst werd hierbij gezien als een "laboratorium".⁴⁵⁸ Dit "laboratoriumparadigma" was volgens de Engelse criticus Claire Bishop een directe reactie op het open, interactieve en procesmatige werk (works-in-progress) van de jaren '90. Bishop stipt aan dat het laboratoriumidee ook snel kan overgaan in entertainment.⁴⁵⁹ Hierbij wint ook de curator aan status aangezien hij de volledige laboratorium ervaring managet.⁴⁶⁰

Bourriaud beschreef in *Relational aesthetics* de kunst van de jaren negentig. Volgens deze Franse curator kon dit werk niet langer benaderd konden worden als kunst van de jaren zestig: nieuwe criteria drongen zich op. Nu zou het gaan om relaties tussen mensen en de sociale context. Wel ziet Bourriaud de relationele esthetiek niet als een interactieve kunsttheorie. Door fenomenen als internet en globalisering is er een verlangen naar meer fysieke en directe interactie tussen mensen. Deze nadruk op directheid was er ook in de performancekunst van de jaren zestig, maar

⁴⁵³ Werk van Hans Haacke is bijvoorbeeld niet moeilijk om te begrijpen.

⁴⁵⁴ BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

⁴⁵⁵ PONTZEN R. (2000), pp. 70-71 ;Hij verwijst hiervoor bijvoorbeeld naar kunstenaars als Alicia Framis, Renée Kool en Otto Berchem.

⁴⁵⁶ BOOMGAARD J. (1999), pp. 23-25.

⁴⁵⁷ BOURRIAUD N., *Esthétique Relationelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001.

⁴⁵⁸ BOURRIAUD is niet de enige curator die de "laboratoriumparadigma" verdedigd hebben. Claire Bishop verwijst hier ook naar Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden en Hou Hanrou.

⁴⁵⁹ BISHOP C. (2004), pp. 51-52; In die zin gaat deze context van project-based works-in-progress en artists-in-residence naadloos over in ervaringseconomie: een marketingstrategie waarbij goederen en diensten worden vervangen door geënceneerde persoonlijke ervaringen (een typisch voorbeeld hierbij is Disneyland).

⁴⁶⁰ FOSTER H., 'The artist as Ethnographer', in: FOSTER H., *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 198; geciteerd in BISHOP C. (2004), p. 53; In de jaren 90 waarschuwde Hal Foster al dat het instituut het werk kan overschaduwen en dat het spektakel kan worden, het verzamelt het cultureel kapitaal en de directeur-curator wordt de ster.

Bourriaud stelt dat het nu zou gaan om een veranderende houding: kunstenaars willen de wereld nu enkel aangenamer maken. In plaats van uit te kijken naar een ver utopia willen kunstenaars nu “micro-utopia’s” creëren.⁴⁶¹ Kunstenaars realiseren zich dat de directe kritische actie gebaseerd op de illusie van originaliteit enop het innemen van een positie buiten de wereld, niet langer houdbaar is.⁴⁶² Deze “micro-utopia’s” zijn ook de kern van de politieke betekenis van de relationele esthetiek.⁴⁶³

Een paradigmatisch voorbeeld van deze esthetiek is de van oorsprong Thaise kunstenaar Rirkrit Tiravanija die kookhappenings deed in kunstgaleries of musea en kookte voor de bezoekers.⁴⁶⁴ Tiravanija wil het onderscheid tussen de institutionele en sociale ruimte, maar ook tussen kunstenaar en toeschouwer, doen eroderen.⁴⁶⁵ In zijn werk komen de intersubjectieve relaties duidelijk aan bod.⁴⁶⁶ Het idee van werk dat uitnodigt tot participatie is op zich niet nieuw. Dit kwam reeds aan bod in de Happenings, Fluxusmanifestaties, de performancekunst van de jaren zeventig, Joseph Beuys,... Telkens speelde de retoriek van democratie en emancipatie mee.⁴⁶⁷

Het relationeel werk is geen ‘passief’ kunstwerk dat enkel bekeken kan worden, maar is een “sociale vorm” die positieve menselijke relaties kan produceren. Dit heeft als gevolg dat het werk volgens Bourriaud automatisch ook politiek is en een emancipatorisch effect in zich draagt.⁴⁶⁸ De structuur van het werk schept een sociale relatie.⁴⁶⁹ Bourriaud stelt dat de criteria om dergelijke open en participatieve werken te beoordelen niet esthetisch zijn, maar ethisch en politiek. We moeten de “relaties” beoordelen die door deze werken worden voortgebracht. Tijdens de beoordeling moet bevraagd worden of de toeschouwer toegelaten wordt in het werk. De relationele werken zijn heel sterk afhankelijk van hun context en het engagement van de toeschouwer. Voor Bourriaud primeert de structuur en het feit dat Tiravanija eten gratis ter beschikking stelt. Het hoe, het wat en voor wie doet er voor hem niet toe.⁴⁷⁰ In de relationele esthetiek wordt niet bevraagd wie het publiek is. Dit verschilt bijvoorbeeld met het collectief Group Material die in de jaren tachtig bevroeg: “wie is het publiek?” “Hoe is een cultuur gemaakt en voor wie is het?” Bourriaud lijkt volgens Bishop een esthetisch oordeel gelijk te stellen aan een ethisch-politiek oordeel. Maar hoe kunnen we dergelijke relaties meten of vergelijken? De kwaliteit ervan wordt in de relationele esthetiek nooit bevraagd. Bourriaud heeft het over dialoog en dat de ontmoetingen belangrijker zijn dan de kunstenaars die ze maken. Hij veronderstelt dat een dialoog democratisch is en dus per definitie goed is. Maar wat betekent democratie in een dergelijke context? Als relationele kunst relaties produceert dan moet ook de aard van de relaties, voor wie en waarom ze geproduceerd zijn in vraag worden gesteld.

Bishop verwijst naar Ernesto Laclau en Chantal Mouffe en hun boek *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics (1985)* die stellen dat ook conflict, verdeling en

⁴⁶¹ BOURRIAUD N., *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses dus reel, p. 13; geciteerd in BISHOP C. (2004), p. 54.

⁴⁶² BOURRIAUD N., *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses dus reel, 2002, pp. 28-31; geciteerd in BOOMGAARD J. (2003), p. 103.

⁴⁶³ BISHOP C. (2004), p. 54.

⁴⁶⁴ Bourriaud noemt verder kunstenaars als Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattalan en Jorge Pardo.

⁴⁶⁵ BISHOP C. (2004), p. 56.

⁴⁶⁶ IDEM, p. 61.

⁴⁶⁷ IBIDEM.

⁴⁶⁸ IDEM, p. 62.

⁴⁶⁹ IDEM, p. 63.

⁴⁷⁰ IDEM, p. 64; Volgens Bishop is Bourriaud daarom meer formalistisch dan hij wil toegeven

instabiliteit een essentieel element zijn van de democratie en er zelfs voorwaarden voor zijn.⁴⁷¹ Dit is naar mijn mening vergelijkbaar met Habermas' radicale democratie die het idee van dissensus benadrukte (zie hoofdstuk 3, Michaud). Aan de hand van deze theorie bekritiseert Bishop Bourriauds theorie.⁴⁷² In een pluralistische democratische samenleving worden conflicten niet uitgewist, want zonder tegenstand creëert men volledige consensus en dus totalitarisme waarbij elke discussie juist onderdrukt wordt. Laclau en Mouffe stellen verder ook dat een subject steeds onvolledig en gebrekkig is. Zo concludeert Bishop dat de relationele esthetiek niet volledig democratisch is omdat er wordt uitgegaan van perfecte subjecten en een gemeenschap van een voortdurende "togetherness".

In de kookperformances van Tiravanija is uiteraard wel discussie en dialoog, maar er zijn geen inherente wrijvingen. Bourriaud noemt ze namelijk 'microtopisch': ze produceren een gemeenschap waarvan de leden zich met elkaar kunnen identificeren omdat ze iets met elkaar gemeen hebben. Er ontstaan informele gesprekken en het laat netwerking toe tussen kunstliefhebbers en kunstprofessionelen. Iedereen heeft dezelfde interesse in kunst.⁴⁷³ De relationele kunst genereert dan wel relaties en *togetherness*, maar het is daarom nog geen toonbeeld van democratie te noemen. Het engagement van deze kunstenaars is hier ook vooral beperkt tot een select kunstclubje.⁴⁷⁴ Dit geldt ook voor andere 'relationele' kunstwerken. Boomgaard stelt bijvoorbeeld met betrekking tot Alicia Framis en haar project *The Dreamkeeper*, waar ook individuele ontmoetingen centraal staan, dat de kandidaten die Framis wilde 'beschermen' zorgvuldig gescreend waren.⁴⁷⁵

Claire Bishop verwijst vervolgens naar kunstenaars die niet tot de relationele esthetiek behoren: de Zwitserse kunstenaar Thomas Hirschhorn en de Spaanse kunstenaar Santiago Sierra. Daar komt Laclau en Mouffe's idee van democratie als antagonisme wel naar voor.⁴⁷⁶ Kunstenaars als Thomas Hirschhorn zetten ook relaties op: dialoog en onderhandeling spelen een grote rol. De ontstane relaties resulteren echter eerder in ongemak dan in *beloning*. Hun werk erkent de onmogelijkheid van een microtopia en de spanning tussen de toeschouwers, deelnemers en de context wordt hier aangehouden. Deze spanning wordt gegenereerd door het samenbrengen van personen uit verschillende economische achtergronden. Zo wordt de zelfperceptie van de hedendaagse kunst als domein die openstaat voor andere sociale en politieke structuren aan de kaak gesteld.⁴⁷⁷ Het werk van Thomas Hirschhorn (geboren in 1957) wordt gezien als een bijdrage tot de sculpturale traditie: zijn werk zou het monument, het altaar, het paviljoen heruitvinden door zijn gebruik van gevonden beelden, video's, fotokopies die samengehouden worden door goedkope materialen zoals karton, bruine tape en aluminiumfolie. Meestal wordt de rol van de toeschouwer niet zo veel beschreven. Hirschhorn is bekend van zijn uitspraak dat hij geen politiek werk maakt, maar kunst politiek maakt. Dit politiek engagement neemt niet de vorm aan van een letterlijke activering van de toeschouwer. "*I do not want to invite or oblige viewers to become interactive with what I do; I do not want to activate the public. I want to give of myself, to engage*

⁴⁷¹Ernesto Laclau en Chantal Mouffe onderzoeken de linkse theorieën vanuit het perspectief van het poststructuralisme; Laclau en Mouffe benadrukken dat een volledig democratisch functionerende samenleving niet de samenleving is waar alle tegenstand is verdwenen.

⁴⁷²BISHOP C. (2004), p. 65.

⁴⁷³IDEM, p. 67.

⁴⁷⁴IBIDEM.

⁴⁷⁵BOOMGAARD J. (2003), p. 99.

⁴⁷⁶BISHOP C. (2004), p. 69.

⁴⁷⁷IDEM, p. 70.

myself to such a degree that viewers confronted with the work can become involved, but not as actors".⁴⁷⁸

Bishop stelt dat Hirschhorns werk een belangrijke shift representeert met betrekking tot de manier waarop de hedendaagse kunst zijn toeschouwer participeert. De nadruk ligt hier op autonomie. Kunst begint meer en meer een deel ontspanning en entertainment te zijn. Zo gaan kunstenaars als Hirschhorn de autonomie van de kunstcreatie opnieuw gaan benadrukken. Hirschhorn ziet zijn werk niet als open of als iets dat moet afgewerkt worden. Het politieke van zijn kunstpraktijk is afgeleid van hoe het werk is gemaakt. *"To make art politically means to choose materials that do not intimidate, a format that doesn't dominate, a device that does not seduce. To make art politically is not to submit to an ideology or to denounce the system, in opposition to so-called "political art." It is to work with the fullest energy against the principle of 'quality'"*.⁴⁷⁹

Hirschhorns werk is doordrongen met de retoriek van de democratie, maar dit gebeurt niet door de letterlijke activering van de toeschouwer, maar door zijn materiaalkeuze, format en locatie. Zijn *Bataille Monument* (zie bijlage, Afb. 1 & 2) werd gemaakt voor Documenta XI stond in Nordstadt, een buitenwijk van Kassel. Het Monument bestond uit drie kiosken, een bar die werd opgehouden door een lokale familie en een sculptuur van een boom. Het geheel stond opgesteld bij 2 wooncomplexen waar vooral Turkse families leven. De eerste kiosk bestond uit een bibliotheek met boeken en video's die gegroepeerd van Bataille, versleten zetels, een televisie en een video. De installatie was ontworpen om de filosoof te leren kennen waar Hirschhorn liefhebber van is. De andere twee kiosken bestonden uit een televisie en een infostand over Batailles leven en werk. De Documentabezoekers moesten participeren in het werk doordat zij een taxi (een oude en volledig beschilderde Mercedes) konden huren van een Turkse taxifirma die hen naar een onbekende bestemming vervoerde. De bezoekers strandden bij het monument en konden pas terugkeren als er een taxi beschikbaar was, waardoor zij onvermijdelijk gebruik maakten van de bar. Doordat zijn monument stond opgesteld in een gemeenschap wiens etnische en economische status sterk verschilden van het Documentapubliek ontstond een toenadering tussen kunsttoeristen en de wijkbewoners. Er ontstond geen puur "zoo-effect", want de bezoekers voelden zich als indringers. Verder nam het de bewoners ook serieus als potentiële lezers van Bataille. In de inhoud, construct en locatie van het Monument zat een complex spel van identificatie en niet-identificatie. Het monument was provocerend want het zoo-effect werkte in beide richtingen. De Documentacatalogus claimde een reflectie te zijn over *"communal commitment"*, maar het monument destabiliseerde elke notie van gemeenschapsidentiteit of van wat het betekent om een liefhebber van kunst of filosofie te zijn.

De toeschouwer zal hier niet letterlijk participeren (bijvoorbeeld noodles eten), maar wordt gevraagd om vooral bedachtzaam en reflectief te zijn. Hirschhorn stelt ook duidelijk dat hij geen interactief werk wil maken. Hij wijst dit begrip af en legt de nadruk op activiteit en op het denken.⁴⁸⁰ Zijn werk is het resultaat van één enkele visie van een kunstenaar en schikt zich niet

⁴⁷⁸ HIRSCHHORN T. [interview met Okwui Enwezor], in: Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake, Chicago, Art Institute of Chicago, 2000, p. 27; geciteerd in: BISHOP C. (2004), p. 74.

⁴⁷⁹ IDEM, p. 75. Bisschop stelt hierbij dat Hirschhorn hier verwijst naar het kwaliteitsidee van Clement Greenberg, Michael Fried en andere critici. Bishop distantieert haar gebruik van de term 'kwaliteit' met betrekking tot relationele esthetiek hiervan.

⁴⁸⁰ BISHOP C. (2004), p. 76.

naar bepaalde verwachtingen waardoor de autonomie van de kunst weer toegelaten wordt. De toeschouwer moet in de eerste plaats kritisch en onafhankelijk denken. Dit is vereist voor politieke actie.

Bishop stelt dat politieke, morele en ethische oordelen een grotere rol zijn gaan spelen bij het esthetisch oordeel (zie bijvoorbeeld ook Bourriaud). Werk als dat van Hirschhorn is niet gebonden aan de participatie en de directe activering van de toeschouwer, maar dat betekent niet dat zij daarom terugkeren naar de hypermodernistische autonomie à la Greenberg. Tegenstellingen worden hier niet opgeheven en het antagonisme van de democratie wordt weerspiegeld in de spanning tussen de kunst en de samenleving. Kunstenaars als Hirschhorn gaan deze spanning erkennen.⁴⁸¹ Hirschhorn neemt geen *feel good* positie in en streven niet naar *togetherness* of *microtopia* zoals bij de relationele esthetiek. Bishop stelt dat werk als dat van Hirschhorn sterk is omdat de beperkingen van wat kunst is erkend worden. Hirschhorn zegt duidelijk: “*I am not an animator, teacher or social-worker*” en zijn onderwerpen gaan alle gemakkelijke claims voor een relatie tussen kunst en samenleving bevragen. Er is meer ruimte voor polemie.⁴⁸²

Naast posities als deze van Hirschhorn en de relationele esthetiek zijn er ook ‘zwaardere’ vormen van engagement. Thema’s als identiteit, immigratie en integratie waren in de jaren negentig van belang. In de ‘zwaardere’ vorm van worden ontmoetingen anders ingevuld dan de vluchtige ontmoetingen bij de relationele esthetiek.⁴⁸³ Sandra Trienekens stelde in 2006 dat de huidige kunstpraktijk reeds weer een stapje verder van de relationele esthetiek staat. Het ‘nieuwe engagement’ zoals Pontzen het in 2000 beschreef (de relationele esthetiek) is alweer ‘oud’. Kunstenaars lijken het kunstcircuit achter zich te hebben gelaten en gaan naar de wijk waar zij naar minder vluchtige vormen van gemeenschap streven. Trienekens verwijst naar de vele (Nederlandse – maar dit is ook internationaal zo) kunstprojecten die vaak onder de misleidende noemer gemeenschapskunst of *community arts* worden samengevat. Het zijn geëngageerde kunstprojecten waarin de gemeenschap centraal staat; de gemeenschap kan hier heel actief bij betrokken zijn of kan ook een indirecte inspiratiebron zijn.⁴⁸⁴ Trienekens pleit ervoor om niet de term gemeenschapskunst te gebruiken, maar om te spreken over geëngageerde kunstpraktijken omdat de reflectie hier steeds diep in de gemeenschap zit verankerd. Ze kunnen niet los gezien worden van het denken over de relatie tussen kunst en maatschappij.⁴⁸⁵

Van groot belang met betrekking tot het hedendaagse sociaal engagement is dat dezelfde bedoelingen kunnen leiden tot een enorme veelvormigheid. Het zoeken naar een gemeenschap krijgt vaak vorm door het werken vanuit een gemeenschap en toont daarmee overeenkomsten met de wereldwijd verspreide praktijk van de *community arts*.⁴⁸⁶ In Engelstalige landen is deze term al jaren een begrip en de Nederlandse overheid hanteert deze term voor de geëngageerde praktijken.⁴⁸⁷ In Vlaanderen wordt dan weer door het beleid de term “sociaal-artistiek”

⁴⁸¹ BISHOP C. (2004), p. 78.

⁴⁸² IDEM, p. 79.

⁴⁸³ TRIENEKENS S. (2006), p. 17.

⁴⁸⁴ Zie hiervoor de Databank Community Arts Nederland: <http://www.projectloketcultuur.nl/communityarts.asp>; zie ook: www.codarts.nl.

⁴⁸⁵ TRIENEKENS S. (2006), p. 17.

⁴⁸⁶ IDEM, p. 23.

⁴⁸⁷ IBIDEM.

gehanteerd. (zie hoofdstuk 5) Trienekens benadrukt dat de “geëngageerde kunstpraktijk niet als een aparte sector beschouwd mag worden: het maakt deel uit van de kunsten.”⁴⁸⁸

Het werk van de Nederlandse kunstenaar Jeanne van Heeswijk (zie bijlage, afb. 5) lijkt sterk op *community arts*. Ze gelooft in de mogelijkheden van kunst om een bijdrage te leveren aan de wereld. Van Heeswijk organiseert vooral projecten waarbij ze zowel bewoners van een bepaalde wijk betreft, maar ook andere kunstenaars, vormgevers,... Ontmoeting staat hier centraal. Communicatie en uitwisseling moeten hierbij tot een betere leefsituatie en leefomgeving leiden. Deze Nederlandse kunstenaar maakt bijna geen tastbaar werk meer en het proces, de organisatie en wat daar eventueel uit voort komt vormt het eigenlijke product van haar kunstinspanning. Er is ook steeds een koppeling aan het plaatselijke, aan een gemeenschap die aan het woord wordt gelaten of met identiteit wordt beladen.⁴⁸⁹ Er zijn nog veel andere gelijkaardige kunstpraktijken aan te stippen. Zo werkt de Zweedse kunstenaar Esther Shalev-Gerz specifiek in wijken en in samenwerking met de lokale gemeenschap. Participatie is telkens van groot belang. Zo werden in het Castlemilk Park in Glasgow samen met de plaatselijke gemeenschap banken ontworpen (*A Thread*, 2001-2005).⁴⁹⁰ Ook de Sloveense kunstenaar en architect Marjetica Potrč doet projecten in wijken overal ter wereld. Zij werkte reeds in de *barrio* in Caracas te Venezuela waar in samenwerking met de gemeenschap een chemisch toilet geplaatst werd (*Dry toilet*, 2003), zij deed onder andere een workshop voor een installatie van zonnepanelen voor een school in Sharjah te India, er werden ook windmolens geplaatst,...⁴⁹¹

De nadruk van veel geëngageerd handelen in de openbare ruimte ligt vaak op de deelname aan het dagelijkse leven en niet op actie die het leven ontmaskert en de hypocrisie van de macht blootlegt. Boomgaard benadrukt dat deze terugkeer van engagement enkel te begrijpen valt met de postmoderne twijfel in het achterhoofd. Algemene noties als communicatie, interculturaliteit en uitwisseling zijn in de plaats gekomen van een politiek toekomstbeeld dat was gebaseerd op de bestaande mistoestanden. De basis van het geëngageerde handelen in de openbare ruimte is daarom niet meer de verstoring van het systeem of de structuur, maar de ontmoeting: het individuele contact of de interactie met een beperkte of duidelijk omschreven groep.⁴⁹² Er is ook een duidelijke pragmatische en realistische houding en deze trekt zich door in de relatie tot het museum en de kunstwereld. Het vroegere engagement wou het museum vermijden en de kunstwereld verketteren, maar de huidige betrokkenheid zal net haar afhankelijkheid van de kunstinstellingen erkennen. Kunstenaars organiseren acties, stellen de resultaten ervan tentoon en publiceren in kunsttijdschriften en boeken zonder daar problemen mee te hebben. Dit betekent daarom niet dat deze kunst geen ideaal kent, zij baseert zich wel degelijk op communicatie en interactie. Kunstenaars beseffen dat zij niet aan de codering als kunst ontsnappen. Tegelijk houdt dit hen niet tegen om door middel van direct contact aan de code te ‘morrelen’. Een duidelijke boodschap is hierbij onmogelijk aangezien het net het ideaal is van het

⁴⁸⁸ TRIENEKENS S. (2006), p. 24; Volgens cultuurnetwerk Nederland is Community Arts een ‘paraplubegrip’ dat past in het rijtje van wijkgericht werken, sociale cohesie, cultuurparticipatie en sociale inclusie. Bij community arts projecten zou het volgens Cultuurnetwerk Nederland gaan om: “*duidelijke interactie of ontmoeting tussen kunstenaars en deelnemers, gelijkwaardigheid en het idee dat iedereen creatief kan zijn. De kunstenaar is zowel artistiek als sociaal-maatschappelijk gemotiveerd. Vaak is kritiek op de gevestigde kunstorde en/of maatschappelijke orde de belangrijkste drijfveer.*” (http://www.cultuurnetwerk.nl/cultuureducatie/amateurkunst/community_arts.html.)

⁴⁸⁹ BOOMGAARD J. (2003), p. 103.

⁴⁹⁰ Zie: www.shalev-gerz.net.

⁴⁹¹ Zie: <http://www.potrc.org/project2.htm>.

⁴⁹² BOOMGAARD J. (2003), p. 103.

overbruggen van de afstand die dit blokkeert. De actie kan alleen maar slagen als ze een doel op zich is, want een effect op langere termijn zou haar ondergeschikt maken aan een vastgelegde betekenis die de wisselwerking zou blokkeren.

Boomgaard benadrukt dat deze tendens naar sociale interactie niet enkel de wens is van kunstenaars. Tentoonstellingsmakers en culturele afdelingen van overheidsinstanties grepen deze nieuwe richting in de kunst gretig aan om de wijk of gemeenschap op een nieuwe manier te benaderen en ze tonen hier een groot vertrouwen in publieksparticipatie. In die zin is recuperatie door overheden zeker mogelijk.⁴⁹³

Boomgaard verwijst naar Miwon Kwon, die verwijst naar het Amerikaanse project *Culture in Action* (1993) dat werd georganiseerd in Chicago. Dit publieke kunstproject werd gesteund door de NEA en bracht kunst op straat en in de buurten van de stad.⁴⁹⁴ Kwon stipt hierbij aan dat bepaalde kunstenaars en bepaalde gemeenschappen reeds op voorhand inhoudelijk aan elkaar gekoppeld waren, waardoor er weinig ruimte overbleef voor een eigen invulling. Zo werd voor de Amerikaanse kunstenaar Renée Green (*Culture in Action* project), op voorhand al de groep bepaald waarmee zij zou werken en ook de aard van het werk bijna vast. Kwon stelt hierbij dat het organiserende instituut dus vaak uitgaat van vooronderstellingen met betrekking tot de kunstenaar en hierdoor dikwijls de identiteiten van de kunstenaar en de gemeenschapsgroep reduceert en soms ook stereotyeert.⁴⁹⁵

Boomgaard concludeert dat sturing bij dergelijke projecten in de openbare ruimte meer dan ooit op de achtergrond aanwezig is (zie ook 4.2.2.3.). Kunstenaars gaan dergelijke projecten nu ook in opdracht van gemeenten uitvoeren. Er wordt te plekke samengewerkt met bewoners waardoor het gemeentelijk beleid ook wel ter discussie staat. Maar het is nog maar de vraag wat de overheidsinstanties hierbij beogen. Boomgaard stelt dat deze vraag te weinig aan bod komt en vreest dat het antwoord gezocht moet worden in het symbolisch gehalte van dergelijke kunstprojecten. De gemeente biedt een podium aan, maar uiteindelijk wordt er een spel gespeeld dat per definitie zonder gevolgen blijft. Het sociaal proces is belangrijk, er is directe actie en interactie, maar dergelijke projecten zijn ook heel 'handig' voor overheden omdat het hen een aura van inzet en betrokkenheid verschaft zonder dat ze daar al te veel voor moeten doen.

Voor kunstenaars zijn directe actie en echt contact van cruciaal belang en deze zijn ook maar mogelijk als de vaste en opgelegde kaders even opzij worden geschoven. Voor de kunstenaar is dit een voorwaarde om iets te kunnen doen wat opnieuw effect kan hebben. Maar overheden die

⁴⁹³ BOOMGAARD J. (2003), p. 105; Boomgaard geeft als voorbeeld een Nederlands project in de wijk Kanaleneiland te Utrecht waar Jan van Grunsvan en Ineke Bellemakers een sociaal-culturele onderneming hadden opgestart. Het initiatief en financiering kwamen van de Utrechtse overheid die als beginopdracht stelde dat onderzocht moest worden of kunst een bijdrage kon leveren aan de sociaal-culturele context van de wijk.⁴⁹³ Voor Grunsvan en Bellemakers was het duidelijk dat niet zozeer een kunstproject diende te ontstaan, maar dat hun project invloed moest hebben op de sociaal-culturele context van de wijk. Grunsvan en Bellemakers gaven zelf de aanzet tot een nieuwe aanpak voor herstructurering. Dit omdat het plan van de herstructurering slechts een schimmig idee was van enkele bestuurders.

⁴⁹⁴ Zo zette Iñigo Manglano-Ovalle *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project* op in zijn eigen Latino-wijk West Town. Hier werd getracht om de problemen met jonge straatbendes aan te pakken. De kunstenaar hielp kinderen hun eigen videodocumentaires te maken en organiseerde vervolgens met de buurt en door gebruik te maken van de elektriciteit van elk huis een 'Block Party'-installatie op een leeg terrein. De installatie bestond uit een combinatie van verschillende tv's wat leidde tot ene sculpturale verzameling. (FREELAND C. (2004), pp. 111-114).

⁴⁹⁵ KWON M., *One Place after Another*, MIT press, Cambridge/Londen, 2002, p. 111, pp. 140-141; geciteerd in BOOMGAARD J. (2003), pp. 107-108; voor verdere reflecties met betrekking tot *Culture in Action* zie: FREELAND C. (2004), pp. 111-114.

dergelijke projecten financieren hebben hierbij andere belangen. Overheden willen dat deze projecten duidelijk zijn, ze verdragen geen onduidelijkheid: de symbolische lading moet uitgelegd worden, de ernst van de poging moet benadrukt worden. En hierbij speelt legitimering van de energie en de centen natuurlijk ook een grote rol. De functie van de onderneming is niet goed vast te stellen en de uitkomst ervan dreigt ook dubbelzinnig te zijn. Daarom wordt via toelichtingen, brochures,... de twijfel bij voorbaat geëlimineerd. Zo stelt Boomgaard: *Geëngageerde kunst van dit moment lijdt aan duidelijkheid.*⁴⁹⁶

Hoe subtiel kunstwerken ook willen zijn, door instellingen, curatoren en de overheden wordt de verwarring en de gelaagdheid eruit gefilterd. Boomgaard concludeert: *“Kunst moet zich met de wereld bemoeien, maar kunstenaar moeten hun eigen podium blijven creëren en zich niet als een marionet laten gebruiken in de opvoering van het officiële engagement.”*⁴⁹⁷

Ook Claire Bishop wees er in het tijdschrift *Art Forum* in 2006 op dat er recent een grote golf van artistieke interesse is in collectiviteit, samenwerking en een direct sociaal engagement. Deze praktijken hadden een zwak profiel in de commerciële kunstwereld omdat ze uiteraard niet zo “marketable” zijn als materiële kunstwerken. Toch zijn ze alomtegenwoordig en Bishop verbindt dit met de grote expansie van kunstbiënnales. Daarnaast zijn er ook organisaties die zich specifiek richten op de productie van experimentele geëngageerde kunst in de publieke ruimte. Dit zijn organisaties die hiervoor specifieke opdrachten geven en dus kunstprojecten organiseren.⁴⁹⁸

Bishop stelt dat het hierbij gaat om een uitgebreide vorm van de relationele praktijken die soms benoemd worden als *“social engaged art, experimental communities, dialogic art, littoral art, participatory, interventionist, research-based or collaborative art.”* Zoals reeds werd aangestipt gaat het hier om een breed veld.⁴⁹⁹ Bishop stelt hierbij dat deze kunstpraktijken de voorkeur hebben voor een gemeenschappelijke activiteit waar duidelijk wordt samengewerkt. Hier kan gewerkt worden binnen bestaande gemeenschappen of er kan een interdisciplinair netwerk gecreëerd worden. Dergelijke praktijken werden zichtbaarder in het begin van de jaren negentig. Kunstenaars maken geen onderscheid tussen hun werk binnen en buiten de galerie en zelfs commercieel succesvolle kunstenaars als Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney en de hierboven reeds vermelde Thomas Hirschhorn zien sociale samenwerking als een uitbreiding van hun conceptuele en sculpturale praktijken.

Het gaat om een enorme groep van heel diverse kunstenaars, maar Bishop stelt wel dat een geloof in *“empowering creativity”* of collectieve actie hen verbindt. De modernistische roep van de verbinding van kunst en leven is hier ook aanwezig. Grant K. Kestler stelt dat kunst wil ingaan tegen een wereld waar alles wordt gereduceerd tot plat consumentisme. Voorstanders stellen dat deze participatieve praktijken de vervreemding zouden tegengaan. Bishop plaatst hier een kritische kanttekening bij. Bij deze samenwerkingspraktijken lijkt alles een even belangrijke artistieke verzetsdaad te zijn omdat ze nu eenmaal de sociale cohesie versterken. Bishop pleit er echter voor om deze kunst primair te behandelen als kunst. Zij wijst op de Britse situatie waar

⁴⁹⁶ BOOMGAARD J. (2003), p. 106.

⁴⁹⁷ IDEM, p. 107.

⁴⁹⁸ De laatste 10 jaar ontstonden alleen al ontstonden 31 nieuwe biënnales; dikwijls in landen die door de internationale kunstwereld als “perifeer” werden aanzien. Bishop geeft als voorbeeld van organisaties: SKOR ten Nederland, Artangel in Londen, Nouveau Commanditaires in Frankrijk. Zie bijvoorbeeld <http://www.skor.nl/set-actueel-nl.html> voor SKOR Nederland.

⁴⁹⁹ BISHOP C. (2006), p. 1.

New Labour de kunst instrumentaliseerde om hun beleid van sociale inclusie te realiseren. Hierbij wordt te weinig aandacht besteed aan de structurele politieke en economische oorzaken van de verminderde participatie.⁵⁰⁰ De Britse cultuuroverheid reduceert kunst tot statistische informatie en focust op doelpublieken en “*performance indicators*”. De overheid geeft volgens Bishop de voorkeur aan het sociale effect in plaats van aan de artistieke kwaliteit.

Bishop pleit voor een ernstige kritiek en spreekt over een “*social turn*” in de hedendaagse kunst en een “*ethical turn*” in de kunstkritiek. Kunstenaars worden meer en meer beoordeeld volgens hun werkproces en de mate waarin zij goede samenwerkingsmodellen bieden. De nadruk op het proces (in plaats van op het doel) wordt gerechtvaardigd door te verwijzen naar het kapitalisme (waar het product primeert). Er worden heel snel beschuldigingen geuit zoals: de kunstenaar wil te veel domineren of is egocentrisch.

Bishop verwijst naar het Turkse kunstenaarscollectief Oda Projesi (zie bijlage, afb. 4) waarvan in de literatuur duidelijk de nadruk lag op ethische criteria. Hun activiteiten vinden plaats in een driekamerappartement in een wijk in Istanbul. Het collectief werkt rechtstreeks met de buurt om workshops en evenementen te organiseren. Zo was er een kinderworkshop, een picknick met de wijkbewoners, een parade voor kinderen,... Het collectief wil een context creëren voor uitwisseling en zij willen zich integreren met hun omgeving. Zij benadrukken dat zij een situatie niet willen verbeteren of genezen. Eén van hun motto's is: “*exchange not change*”. Het participatieve en sociale is heel belangrijk en zij willen “*mediators*” zijn van groepen die normaal gezien geen contact met elkaar hebben. Omdat het werk van Oda Projesi bestaat op het niveau van kunsteducatie en gemeenschaps evenementen kunnen ze gezien worden als leden van de gemeenschap die kunst naar een breder publiek willen brengen. Zij reduceren hun auteursstatus tot een minimum, waardoor ze onscheidbaar worden van de traditie van de *community arts*. Zij verschillen niet met andere sociaal geëngageerde praktijken die werken rond formules als workshops, discussies, maaltijden, films. De esthetische waarde van dergelijk project lijkt hier niet van toepassing te zijn. In een essay over het collectief stelt de Zweedse curator Maria Lind dat de groep geen kunst wil tonen, maar kunst gebruikt om nieuwe relaties te creëren tussen mensen. Lind vergelijkt dit met Hirschhorn's *Bataille Monument* (2002) en stelt dat Oda Projesi betere kunstenaars zijn omdat hun medewerkers volledig gelijkwaardig zijn, terwijl Hirschhorn vooral kunstcreatie tot doel heeft. In Oda Projesi hadden de buurtbewoners een grotere impact.⁵⁰¹

Bishop benadrukt dat Lind hier voornamelijk ethische criteria gebruikt: Oda Projesi is beter omdat de het samenwerkingsmodel kwalitatief beter is. Bishop stelt dat dergelijke criteria ook gebruikt worden in het schrijven over Jeanne van Heeswijk en vele andere kunstenaars die in dezelfde traditie werken.⁵⁰² De intenties staan hier boven de artistieke kwaliteit. Dit leidt tot een situatie waar niet enkel collectieven, maar ook individuele kunstenaars geprezen worden voor hun

⁵⁰⁰ BISHOP C. (2006) [interview door Jennifer Roche] [internet], Zie internetbijlage 2 (bijlagenbundel), p. 1.

⁵⁰¹ BISHOP C. (2006), p. 2; Voor het *Monument* had Hirschhorn volgens Lind ook reeds vooraf een plan voorbereid en werden deelnemers betaald voor hun werk. Hun rol werd hier beperkt tot ‘uitvoerder’ en zij waren geen niet medecreator; Zie: HAGOORT E., *Goede bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*, Essay 001, Amsterdam, Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst, 2005

⁵⁰² Bishop verwijst ook naar de Nederlands criticus Erik Hagoort die stelt dat we geen morele oordelen moeten vellen, maar dat we de kunst moeten meten via de presentatie en representatie van de ‘goede bedoelingen’ van de kunstenaar. Hier staat de intentie van de kunstenaar dus boven de conceptuele betekenis van het werk als sociale en esthetische vorm; HAGOORT E.

verzaking van het auteurschap. Bishop stelt hierbij dat sociaal geëngageerde kunst misschien daarom vrijgesteld is van kunstkritiek.

Een auteur als Kester bekritiseert Dada en Surrealisme omdat zij de toeschouwers wilden choqueren om meer gevoelig te zijn tegenover de wereld en omdat zij veronderstelden dat de kunstenaar geprivilegieerd was om de vooruitstrevende inzichten te dragen. Bishop stelt echter vast dat ongemak, frustratie en absurditeit ook cruciale elementen kunnen zijn voor de esthetische impact van het werk. Zij kunnen andere manieren van kijken, andere perspectieven, mogelijk maken. Deze effecten van een ander perspectief ontstaan dan naast andere, meer leesbare effecten zoals de sociale cohesie of het opofferen van het auteurschap in naam van de “ware” samenwerking. Bishop verwijst hier o.a. naar Francis Alÿs’ *When Faith Moves Mountains* (2002) en Hirschhorn. Bishop stelt hierbij dat deze kunstenaars misschien wel proberen om het sociale en politieke samen te denken in plaats van het ondergeschikt te maken aan het ethische.⁵⁰³

Ze verwijst met betrekking tot de combinatie van het sociale en politieke naar de Engelse kunstenaar Phil Collins die het sociale en politieke integreert in zijn werk. Hij hield een discowedstrijd voor tieners in Ramallah, nam deze op en dit resulteerde in de video-installatie *They shoot horses* (2004, zie bijlage, afb. 5). De tieners evolueren van extreem feesten naar verveling en uiteindelijk uitputting. Dit brengt associaties met zich mee die verbonden zijn met de eindeloze politieke crisis in Ramallah. Collins toont niet de plaats waar de wedstrijd doorgaat, maar net dit heeft een politiek doel. Hij representeert tieners in een geglobaliseerde wereld en de video wekt bij de Westerse toeschouwer vragen op als: Hoe komt het dat Palestijnen Nikes dragen en Beyoncé kennen? Zo reflecteert Collins over de selectiviteit van de westerse media waarbij jonge Arabieren steeds als slachtoffer of als middeleeuwse fundamentalisten worden weergegeven. Het is daarnaast ook een genuanceerde commentaar op globalisering.⁵⁰⁴

Kunstenaars als Phil Collins, Thomas Hirschhorn of Carsten Höller maken geen “politiek correcte” keuzes.⁵⁰⁵ Dergelijke werken dragen meerdere esthetische mogelijkheden in zich: er kunnen tegengestelde lagen zijn en het werk kan meerdere facetten hebben. Bishop wijst erop dat het esthetische zich lijkt te moeten “offeren” op het altaar van het sociale. De kunst zou zich dan moeten verwijderen van het nutteloze domein van de kunst en verenigd worden met de sociale praxis. Bishop verwijst naar de Franse filosoof Jacques Rancière die stelt dat het westerse kunstsysteem net is gebaseerd op een verwarring tussen de autonomie van de kunst (kunst mag

⁵⁰³ BISHOP C. (2006), p. 2

⁵⁰⁴ IDEM, p. 3; Bishop verwijst ook naar *The Singing Lesson 1* (2001) van de Poolse kunstenaar Artur Zmijewski.

⁵⁰⁵ Bishop verwijst ook naar de in Brussel geboren kunstenaar Carsten Höller en zijn project *The Baudouin Experiment: A Deliberate, Non-Fatalistic, Large-Scale Group Experiment in Deviation* (2001). Het vertrekpunt was het moment waar koning Boudewijn in 1991 de Abortuswet blokkeerde. Höller bracht een groep van honderd mensen samen om in de bollen van het Atomium te zitten en daar voor 24 uur niet verder te gaan met hun dagdagelijkse leven. De basisvoorzieningen waren voorzien. Niettegenstaande de gelijkenis met reality tv zoals Big Brother, werd het geheel niet opgenomen. Deze weigering om te documenteren was verbonden met Höllers fascinatie voor “twijfel”. Zouden we zonder de documentering van een dergelijk project geloven dat het echt bestaan heeft? Het onbepaalde van Höllers project is volgens Bishop verbonden met de onzekerheid die wij kunnen voelen wanneer we naar de documentatie van sociaal geëngageerde kunst kijken. Deze kunst vraagt ons om de claims van betekenisvolle dialoog en politiek empowerment te geloven. Het Baudouin Experiment was net een niet-actie of een “passief activisme”, een weigering van de dagdagelijkse productiviteit maar ook een weigering om kunst te instrumentaliseren ter compensatie van sociale tekorten.

niet instrumenteel zijn) en zijn heteronomie (de versmelting tussen kunst en leven).⁵⁰⁶ Ze zijn sinds de negentiende eeuw steeds verbonden geweest: de autonomie van de kunst is ook haar heteronomie. Vanaf de negentiende eeuw werd kunst een specifiek domein en hierdoor kwamen de kunstproducten terecht in het dagdagelijkse leven. Maar tegelijk kwamen de dagdagelijkse goederen ook het domein van de kunst binnen. Zo waren kunstenaars bijvoorbeeld gefascineerd door de schoonheid van het moderne leven (zie bijvoorbeeld impressionisme, futurisme, ...).⁵⁰⁷

Een ontwarring van deze “esthetische knoop” of ze negeren door concrete doelen te zoeken voor kunst mist zijn punt. Het esthetische is volgens Rancière net het kunnen denken van deze contradictie. Kunst en politiek zijn geen twee gescheiden werkelijkheden waarvan je je zou moeten afvragen of ze met elkaar verbonden moeten worden. De esthetiek moet volgens Rancière dus niet geofferd worden aan het altaar van de sociale verandering, want de belofte aan verandering is inherent aan kunst.

Bishop verwijst met betrekking tot de kunstenaar/activist naar de positie van Lars von Triers personage Grace in *Dogville* (2004). Haar verlangen om de lokale gemeenschap te dienen is onscheidbaar met haar schuldige geprivilegieerde positie. De film toont de gevolgen van een positie van overdreven zelfopoffering. Ze benadrukt dat goede bedoelingen kunst niet kunnen immuun maken voor een kritische analyse. *“The best collaborative practices of the past ten years adress this contradictory pull between autonomy and social intervention, and reflect on this antinomy both in the structure of the work and in the conditions of its reception.”*

Kunst moet ons confronteren met donkere, pijnlijk moeilijke reflecties en net daarom kunnen we het niet reduceren tot ethische criteria of goede bedoelingen.⁵⁰⁸

4.3 Conclusie

Kunst en engagement zijn 2 ongelijksoortige begrippen. Kunst is belangeloos en engagement is resultaatgericht. Dit brengt spanningen met zich mee (én heel wat discussie). Ontwikkelingen als vermarkting, globalisering, media -en beeldcultuur, ‘vliegende curatoren’ en overheden hebben een impact op ontwikkelingen als kunst en engagement. Recuperatie en instrumentalisering zijn hier zeker mogelijk. Engagement is vandaag niet meer zo evident. De huidige geëngageerde kunst verschilt ook sterk met het engagement uit de jaren zestig en zeventig.

Wel blijkt uit dit hoofdstuk dat er vandaag toch heel wat geëngageerde posities zijn. Het kan gaan om relationele esthetiek, gemeenschapskunst, een ‘autonomere’ positie à la Hirschhorn of een ‘hardere’ vorm van geëngageerde kunst. Jeroen Boomgaard wijst op de mogelijke risico’s van recuperatie. Claire Bishop stelt met betrekking tot de relationele esthetiek dat de ‘structuur’ van deze kunstwerken daarom nog geen democratie genereert (democratie is gebaseerd op dissensus). Met betrekking tot de ‘hardere’ geëngageerde kunstvormen stelt zij dat deze niet puur omwille van ethische criteria dienen benaderd te worden. Ze moeten primair als ‘kunst’ beoordeeld worden. Verder verwijst zij naar Rancière: kunst niet zomaar hoeft opgeofferd worden voor het sociale. Autonomie en heteronomie zijn sinds de negentiende eeuw namelijk verbonden. Kunst en politiek zijn geen 2 gescheiden domeinen.

⁵⁰⁶ BISHOP C. (2006), p. 4.

⁵⁰⁷ RANCIÈRE J. (2005), p. 20.

⁵⁰⁸ BISHOP C. (2006), p. 4.

Hoofdstuk 5 De sociaal-artistische praktijk

“Il y a un proverbe indien qui dit que chaque rencontre est un cadeau.”⁵⁰⁹

“Kunst creëert ontmoeting”⁵¹⁰

“Hou het een beetje klein, we zijn ook maar mensen.”⁵¹¹

5.1 Inleiding

In hoofdstuk 4 bleek reeds dat de verbinding tussen het sociale en het artistieke veel breder is dan sociaal-artistisch werk. Er is duidelijk sprake van sociaal geëngageerde kunst en van Community Arts en kunst kan zich impliciet of expliciet met de wereld verbinden. In dit hoofdstuk zal echter specifiek ingegaan worden op de Vlaamse context waar gesproken wordt van sociaal-artistische werk. In het buitenland wordt deze term niet gehanteerd en wordt gesproken over Community Arts of geëngageerde kunst. Aangezien ‘sociaal-artistisch’ een beleidsterm is dient daarom kort ingegaan te worden op het ontstaan ervan.

Sociaal-artistisch werk is een jonge werkvorm, maar toch is haar ontstaansgeschiedenis en beleidstraject complex te noemen. Het ontstaan van het begrip ‘sociaal-artistisch’ kadert onder meer in een grotere overheidsaandacht voor cultuurparticipatie. Dit is ook één van de speerpunten van het huidige cultuurbeleid.⁵¹² De aandacht voor de cultuurparticipatie van aandachtsgroepen nam toe door de publicatie van het Algemeen Verslag over de Armoede (AVA) (1994) waarin gesteld werd dat culturele uitsluiting voor mensen in armoede een grotere uitsluiting is dan de economische variant ervan.⁵¹³ In het AVA werd gesteld dat cultuur geen luxe is en dit vormde de inspiratiebron voor sociaal-artistisch werk.⁵¹⁴ Kort daarna werd door de Koning Boudewijnstichting en in samenwerking met Kunst en Democratie de campagne ART 23* georganiseerd om initiatieven te ondersteunen die een artistieke dimensie koppelen aan een proces van sociale integratie. ART 23 verwijst naar artikel 23 van de Belgische Grondwet en de Europese Verklaring van de Rechten van de Mens, waarbij het recht op cultuur wordt omschreven als basisrecht.⁵¹⁵ Ook het Sociaal Impulsfonds (SIF) ondersteunde sociaal-artistische projecten.

Minister van Cultuur, Bert Anciaux, schreef in 2000 een experimenteel reglement uit voor de financiële ondersteuning van *sociaal-artistische projecten*. Het is pas vanaf 2000 dat deze term in beleidsteksten opduikt.⁵¹⁶ Na de evaluatie van het experimenteel reglement in 2003 werd beslist om het sociaal-artistische te verankeren door het te integreren in bestaande decreten.⁵¹⁷ Om de continuïteit te verzekeren werd er voor de periode 2004-2005 een overgangsreglement goedgekeurd.⁵¹⁸ Vervolgens werd de werkvorm in 2006 sociaal-artistische decretaal verankerd in

⁵⁰⁹ Citaat van Sarah Lefèvre, geciteerd in: poster van De Terugkeer van de Zwaluwen: 5 years in the making, ‘Tableau Total Final’, 12/04-29/05/2005.

⁵¹⁰ Vzw Wit.h.

⁵¹¹ MUYLLE P. (2008), geciteerd in: PISTERS I. (2008), p. 39.

⁵¹² Zie beleidsnota Cultuur 2004-2009; LEYE M. (2006), p. 18.

⁵¹³ LEYE M. (2006), p. 18.

⁵¹⁴ Marijke Leye was stafmedewerker van Kunst en Democratie (steunpunt voor sociaal-artistisch werk). Ondertussen werd een naamsverandering doorgevoerd. Vandaag heet dit kenniscentrum voor democratie en participatie Demos. Zie: <http://www.demos.be>.

⁵¹⁵ LEYE M. (2006b), p. 18.

⁵¹⁶ LEYE M. (2005), p. 1.

⁵¹⁷ LEYE M. (2006), p. 12.

⁵¹⁸ LEYE M. (2005), p. 1.

het kunstendecreet. In het kunstendecreet worden sociaal-artistische organisaties gedefinieerd als *“organisaties die in hoofdzaak procesmatige werkingen opzetten met een sociale en artistieke dimensie.”*⁵¹⁹ Binnen het kunstendecreet is er ook een afzonderlijke beoordelingscommissie voor sociaal-artistische projecten. De commissie geeft aan dat er beoordeeld wordt op basis van artikel 43 van het kunstendecreet, waarbij de werking dus zowel op zijn artistieke als sociale waarde kan ingeschat worden. Zowel het sociale als het artistieke dienen van hoge kwaliteit te zijn en het sociale en artistieke dienen elkaar te bevruchten. Hierbij dient het procesmatige en de emancipatie van de deelnemers centraal te staan.⁵²⁰

Naast de ondersteuning via het Kunstendecreet kunnen de projecten ook subsidies aanvragen in het Erfgoeddecreet en in het kader van het lokale cultuurbeleid.⁵²¹ Van de verder vermelde sociaal-artistische organisaties werden er slechts 2 organisaties erkend binnen het kunstendecreet (vzw. Wit.h en Globe Aroma). Andere organisaties worden ondersteund door lokale overheden, welzijn, kunstorganisaties,... Bepaalde werkingen geven aan dat subsidieproblemen een grote impact hebben op hun werking.

Uit het voorgaande valt te concluderen dat sociaal-artistisch werk een jonge sector is die zich nog volop aan het ontwikkelen is.

5.2 Onderzoek

Mijn onderzoek bestond erin om sociaal-artistische organisaties die werken met beeldende kunst en personen uit de ‘reguliere’ kunstensector te interviewen door hen een aantal vragen en stellingen voor te leggen. In onderstaande tekst zal eerst de onderzoeksmethode belicht worden. Vervolgens wordt ingegaan op de resultaten.

5.2.1 Onderzoeksopzet en methode

De methodologische keuzes van dit onderzoek werden onder meer ingegeven door twee vaststellingen. Ten eerste werd bij het lezen van publicaties over sociaal-artistisch werk duidelijk dat dit bijna niet vanuit kunstwetenschappelijk of artistiek oogpunt belicht wordt. Tot nu toe werd vooral geopteerd voor sociologische, agogische, antropologische of beleidsmatige invalshoeken. Verder wordt het sociaal-artistische vaak benaderd vanuit het perspectief van cultuurparticipatie. Hoewel deze invalshoeken enorm waardevol zijn, ben ik er van overtuigd dat het sociaal-artistische ook vanuit kunstwetenschappelijke hoek dient belicht te worden.⁵²² Dit lijkt mij meer dan logisch aangezien het sociaal-artistische decreetaal verankerd is in het kunstendecreet. In de voorgaande hoofdstukken zocht ik naar mogelijke kaders vanuit de kunstwetenschappen.

Ten tweede kwam ik bij de literatuurstudie tot de vaststelling dat sociaal-artistisch werk met beeldende kunst niet zo veel wordt belicht. Er zijn inderdaad niet zo veel projecten die werken

⁵¹⁹ KUNSTENDECREET (02.04.2004), artikel 3, § o). Artikel 43 van het kunstendecreet omschrijft de criteria voor de boordeling van subsidievragen voor organisaties met meerjarige sociaal-artistische werking als volgt: 1) kwaliteit van het sociaal-artistische concept en concrete uitwerking, 2) betrokkenheid van de deelnemers, 3) kwaliteit van procesbegeleiding, 4) samenwerking met kunstenaars, artistieke praktijk, sociale en culturele organisaties, 5) vernieuwend karakter van de gehanteerde methoden, 6) voorbeeldfunctie binnen het sociaal-artistische veld, 7) het organisatorische, financiële en boekhoudkundige management.

⁵²⁰ BEOORDELINGSCOMMISSIE SOCIAAL-ARTISTIEKE WERKING, Landschapstekening beoordelingscommissie sociaal-artistische werking 2008, Brussel.

⁵²¹ LEYE M. (2006b), p. 20.

⁵²² Dit betekent uiteraard niet dat ik het sociaal-artistische wil reduceren tot het artistieke. Het zou zelfs meer dan relevant zijn om meerdere invalshoeken te combineren.

met beeldende kunst en bij de eerste sociaal-artistieke organisaties stond theater centraal. Dit betekent echter niet dat er zo weinig aandacht moet zijn voor beeldende kunst. Daarom zal ingegaan worden op sociaal-artistieke organisaties die werken met beeldende kunst. Vanwege de geringe publicaties hierover, werd geopteerd om interviews af te nemen met dergelijke organisaties. De keuze hiervoor werd verder ook ingegeven door mijn stage-ervaringen bij vzw Wit.h, waar ik eveneens een aantal interviews deed. De ervaringen met deze methode waren positief omdat het een directe manier is om informatie te verkrijgen en je ook kunt proeven van de sociaal-artistieke sfeer en dynamiek van de organisaties. Een ander voordeel is dat de theoretische uitgangspunten vaak bijgesteld worden door de visie en praktijkervaringen van de geïnterviewde. Je ontmoet heel gedreven mensen die de dingen op een compleet andere manier benaderen en dit is ook op persoonlijk vlak verrijkend. Het gebruik van interviews heeft uiteraard ook zijn nadelen: het is een enorm tijdrovende methode die niet steeds verenigbaar is met de tijdslimiet die eigen is aan het schrijven van een thesis. Uiteraard dien ik ook te benadrukken dat ik geen professioneel interviewer ben en dus niet zoveel ervaring had met deze methode. Een ander 'nadeel' van de interviewmethodiek is dat de kennismaking met verschillende perspectieven tot desoriëntatie kan leiden. Dit was meermaals het geval bij het schrijven van dit werkstuk.

De interviews werden per dictafoon opgenomen en letterlijk uitgeschreven. Het zijn dus nog ruwe teksten. In het kader van deze Masterproef is het niet mogelijk de specifieke interviews verder te verwerken vanwege tijdsgebrek. Hierdoor kan slechts een deel van de informatie verwerkt worden. Voor verder onderzoek kan een verdere uitdieping zeker interessant zijn. De interviews werden toegevoegd in de bijlagenbundel, maar er werd geopteerd om deze enkel toegankelijk te maken voor de leescommissie van deze Masterproef. Tijdens de interviews werden vaak vertrouwelijke dingen gezegd en aangezien ze letterlijk uitgeschreven zijn, komen ze soms nogal ongestructureerd over. Verder is het ook zo dat ik niet van alle organisaties de expliciete toestemming verkreeg om de letterlijk uitgeschreven versie in bijlage toe te voegen.⁵²³ Daarom vind ik het belangrijk om de interviews niet algemeen toegankelijk te maken.

Mijn eerste opzet bestond er dus in om coördinatoren van sociaal-artistieke organisaties te interviewen die werken met beeldende kunst. Het is echter wel zo dat een aantal van de belichte organisaties duidelijk interdisciplinair zijn en ook met muziek, dans, woord, video,... werken. Dit is bijvoorbeeld het geval bij vzw Wit.h en Globe Aroma. Ook *De Terugkeer van de Zwaluwen* was een interdisciplinair project met straatperformances, magazines, jukebox stories, videoloops, kortfilms, een langspeelfilm,...

De geïnterviewde coördinatoren of verantwoordelijken zijn:

- Karen Vandeputte (Factor Y)
- Luc Vandierendonck (vzw Wit.h)
- Pierre Muylle (Moscou-Bernadette)
- Jan Vandromme (ARTISIT)

⁵²³ Uiteraard wisten alle organisaties wel dat het opgenomen werd en dat de informatie ging gebruikt worden. Alleen wou ik hiervoor nog eens de expliciete goedkeuring vragen, wat niet steeds mogelijk was. Er werden mails verstuurd met de vraag of ik de letterlijk uitgeschreven versies kon gebruiken, maar mijn mails werden niet steeds beantwoord. Eerlijkheidshalve dient ook gezegd te worden dat bepaalde uitgeschreven interviews pas laat per mail gestuurd werden omdat het uitschrijven zo arbeidsintensief was.

- Marc Schepers van (Morguen)
- Els Rochette (Globe Aroma)
- Jan Knops (Initia)
- Els Dietvorst (Firefly en *De terugkeer van de Zwaluwen*)

Het eerste opzet om enkel coördinatoren te interviewen werd deels bijgestuurd omdat ik het sociaal-artistieke niet als een afzonderlijke categorie wou beschouwen, maar het poogde te benaderen vanuit een breder kader.⁵²⁴ Daarom besloot ik om ook interviews te doen met de 'reguliere kunstensector'. *Hoe staan zij tegenover sociaal-artistiek werk? Is sociaal-artistiek werk voldoende bekend? In welke mate kan kunst zich volgens hen met de samenleving verbinden?*

Hier wil ik de beperkingen van dit opzet benadrukken: er werden in feite te weinig mensen geïnterviewd. Maar uiteraard kan één thesisstudent dergelijke klus niet alleen klaren: meer onderzoek dringt zich dus op.⁵²⁵ De volgende personen werden geïnterviewd:

- Philippe Van Cauteren, directeur van het SMAK. Dit is dubbel relevant aangezien het SMAK ook één van de partners is van Moscou-Bernadette
- Bart De Baere, directeur van het MuHKA
- Adriaan Raemdonck, Galerie De Zwarte Panter

Daarnaast werden een aantal kunstenaars geïnterviewd. Hierbij wil ik nagaan hoe zij tegenover dergelijke samenwerkingen staan.⁵²⁶ De volgende kunstenaars werden geselecteerd:

- Mark Cloet (samenwerking met Wit.h)⁵²⁷
- Bart Vandevijver (artistiek medewerker Wit.h)
- Bart Lodewijks (samenwerking met Moscou-Bernadette)
- Koen Broucke (samenwerking met Moscou-Bernadette)
- Koen Vanmechelen (uitgenodigd door ARTISIT voor de tentoonstelling Waanwezig-heden)
- Jan Vandromme (atelierbegeleiding ARTISIT)
- Marc Schepers (Morguen)
- Els Dietvorst (Firefly en *De Terugkeer van de Zwaluwen*)

Verder baseer ik mij ook op interviews met Paul Cruysberghs en Bart Caron⁵²⁸ in het kader van mijn stage kunstwetenschappen bij vzw Wit.h. De vragenlijst van de interviews is gebaseerd op

⁵²⁴ Dit werd mij ingegeven door een opmerking van Els Vermeersch die benadrukte dat het ook belangrijk is om de stem te laten horen van de 'reguliere' sector en het sociaal-artistieke niet te veel als een 'getto' te beschouwen. Els Vermeersch is kunsthistoricus en is wetenschappelijk medewerker aan het Kunstmuseum aan Zee te Oostende. Zij is lid van het 'Fresh Air' team van vzw Wit.h die werkt aan de artistieke visie en het programma ondersteunt.

⁵²⁵ Niet alle informatie kon verwerkt worden in deze thesis. De geïnteresseerde lezer kan uiteraard wel de interviews raadplegen.

⁵²⁶ Ook hierbij dienen kanttekeningen geplaatst te worden. Het gaat om kunstenaars die zelf samenwerken (of hebben samengewerkt) met een sociaal-artistieke organisatie of die zelf een sociaal-artistieke project opgestart hebben. Uiteraard zou het ook interessant zijn om kunstenaars te interviewen die hier absoluut niet voor open staan. Dit was echter niet mogelijk wegens tijdsgebrek.

⁵²⁷ De interviews van Mark Cloet en Bart Vandevijvere deed ik in het kader van mijn stage bij vzw Wit.h.

⁵²⁸ Bart Caron was Vlaams volksvertegenwoordiger bij Spirit en Vlaams Progressieven. In het Vlaams parlement volgt hij cultuur, sport en media. Hij was tot juli 2004 kabinetschef Cultuur en Jeugd van minister Paul Van Grembergen en

mijn stage-ervaringen bij vzw Wit.h, een literatuurstudie van beleidsteksten, teksten van Kunst en Democratie (nu Demos) en andere teksten omtrent sociaal-artistiek werk. De vragen peilen naar de visie van de organisaties, hun werkwijzen, hoe zij staan tegenover kunst en engagement, hoe sociaal-artistiek werk dient beoordeeld te worden, wat eigen is aan een sociaal-artistieke werkvorm,...

Het is de bedoeling dat de verschillende posities en visies van de projecten omtrent sociaal-artistiek en kunst en engagement vergeleken worden. Hierbij kan geen eenduidig verhaal verteld worden aangezien de visies enorm verschillend zijn. In onderstaande tekst zal gepoogd worden om een aantal stellingen en spanningsvelden weer te geven met betrekking tot sociaal-artistiek werk. De vragen werden samengebracht in clusters en de meest relevante bevindingen werden verwerkt in onderstaande tekst. Er werd bewust gekozen om te werken aan de hand van tegenstellingen omdat het geheel zo bevattelijker wordt. Tegelijk is het voor mij wel duidelijk dat dingen zo gereduceerd worden en dat er niet echt sprake is van een of-of-, maar van en-en-situatie.

5.2.2 Korte voorstelling van de organisaties

- De Factor Y (ontstaan in 2001) is een atelierwerking voor beeldende kunst te Leuven. Dit laagdrempelige atelier staat open voor diverse groepen mensen. Dikwijls gaat het om mensen in een maatschappelijk kwetsbaardere positie, maar coördinator Karen Vandeputte geeft aan dat zij het liefst alle lagen van de maatschappij zou bereiken. Er worden tentoonstellingen georganiseerd, er zijn samenwerkingen met kunstorganisaties en theatergezelschappen als Cie Tartaren⁵²⁹, er worden culturele uitstappen gedaan,... De doelstellingen liggen zowel op sociaal en artistiek vlak. Karen benadrukt dat er een zekere vrijblijvendheid is en dat er niet gewerkt wordt binnen een educatief kader. Het gaat erom dat mensen zich op hun manier artistiek kunnen uiten. Deze vrijblijvendheid betekent niet dat het hier zou gaan om bezigheidstherapie.
- Vzw Wit.h (ontstaan vanaf 2001, zie bijlage: afb. 6-8) is in de eerste plaats een sociaalartistiek werkcentrum en een theoretisch denkkader.⁵³⁰ Hoewel zij graag mijmeren en reflecteren, evalueren en discussiëren, staat het handelen toch voorop. Zij streven naar een twee-eenheid waarbij het artistieke en het sociale in elkaar opgaan en daarbij een nieuwe eenheid vormen: sociaalartistiek. Wit.h streeft naar het empoweren van personen met een verstandelijke beperking na. Er worden kansen geboden om zich artistiek uit te drukken en te ontwikkelen. Ter realisatie van de missie organiseert Wit.h sociaalartistieke projecten, waarbinnen een procesmatige samenwerking ontstaat tussen

daarvoor van Bert Anciaux. Hij begon op het kabinet als raadgever. Verder studeerde hij sociaal-cultureel werk aan de sociale hogeschool IPSOC en sociale en culturele agogiek aan de VUB.

⁵²⁹ Cie Tartaren is een sociaal-artistieke organisatie dat werkt met theater.

⁵³⁰ Reeds vanaf 1992 werden er ateliers en tentoonstellingen georganiseerd met werk van personen met een verstandelijke beperking. Vzw Feniks (voorziening voor personen met een verstandelijke beperking) en onder andere Luc Vandierendonck hadden als doel de uitbouw van een netwerk van arthoteken – waar kunstwerken van personen met een handicap kunnen uitgeleend worden – uit te bouwen. Zo ontstond de eerste artotheek Het Molenhuis (1998) te Zwevegem: die een atelier, artotheek én ontmoetingsruimte was. De werking kwam losser te staan van de voorziening. Hierbij speelden artistieke kwaliteit, inclusie, vorming, positieve beeldvorming en ontmoeting een grote rol. In 2001 ontstond vzw Wit.h, waar mensen sociaal-artistiek aan de slag wilden gaan. Wit.h werd opgericht als een culturele organisatie en niet als een welzijnsorganisatie (het ging hen absoluut niet om therapie). Ondertussen stond de organisatie van het netwerk van arthoteken op punt (zie: www.artotheek.be) en ging het een eigen leven leiden binnen de voorzieningen. De artotheek Het Molenhuis verhuisde in 2004 naar Harelbeke en kreeg de naam Kunstwerkplaats De Zandberg.

kunstenaars en deelnemers. Er gaat veel aandacht naar ontmoeting en beleving. Tegelijk creëert Wit.h ook een samenwerkingsplatform met zorgvoorzieningen en culturele actoren. Met zorgvoorzieningen delen zij het gemeenschappelijk belang om deelnemers te empoweren door het inzetten van het creatieve en het artistieke. Met de culturele actoren (o.a. Buda Kunstencentrum Kortrijk) realiseren zij het doel om deelnemers met talenten artistiek uit te dagen en een forum te geven binnen het reguliere kunstencircuit. Naast het sociaal(-)artistiek basisprincipe zijn ook gelijkwaardigheid bij ontmoetingen tussen regulier kunstenaars en personen met een beperking van groot belang. Daarnaast speelt ook inclusie een grote rol: kunstenaars met een verstandelijke beperking worden ondersteund om als kunstenaar een volwaardige plaats in de samenleving te krijgen. Verdere ankerpunten zijn: streven naar kwaliteit, toegankelijkheid en voor- en nazorg.⁵³¹

- Moscou-Bernadette (ontstaan in 2006, zie bijlage: afb. 9-11) is een project werd opgestart door een samenwerkingsverband met het S.M.A.K., de Dienst Kunsten en Nucleo vzw⁵³² in de Gentse wijken Moscou en Bernadette. Moscou-Bernadette wordt omschreven als een sociaal-artistiek project dat vertrekt vanuit beeldende kunst en als een onderzoek naar het zinvol aanwenden van sociaal artistieke methodes in de actuele beeldende kunst. Het is tevens een bevraging van die sociaal artistieke werkvorm vanuit beeldende kunst. Het gaat om een gelaagd project waarbij kunstenaar en buurtbewoners worden uitgenodigd om op heel verschillende manieren met elkaar in contact te komen. Zowel jonge als ervaren kunstenaars uit binnen- en buitenland worden aangezocht om kennis te maken met de buurten en voorstellen te formuleren waarin bewoners kunnen participeren. Door het uitwisselen van contacten en hun langdurige aanwezigheid in de wijken hoopt Moscou-Bernadette dat actuele kunst een unieke plek kan verwerven in Moscou en Bernadette en dat er een dialoog kan ontstaan met de bewoners. De zichtbaarheid van het project in de wijken is niet te zoeken in tentoonstellingsparcours of installaties van permanente kunstwerken. Het gaat om ontmoetingen tussen mensen, acties die georganiseerd worden of soms ook tastbare sporen die nagelaten worden. Maar het gaat hen nog meer om de herinneringen en de verhalen die hieruit ontstaan. Ter plaatse wordt intensief samengewerkt met lokale partners. Er wordt nooit uitgegaan van één waarheid of een kant en klaar voorstel van de kunstenaar of buurt. Tijd is een essentieel onderdeel voor Moscou-Bernadette: de tijd wordt genomen om iets te laten worden tot wat het is of zou moeten zijn. Het project kan gelezen worden als een lofzang op de traagheid.⁵³³
- ARTISIT (ontstaan in 2004, zie bijlage: afb. 12-14) is een creatiecentrum voor actuele kunst dat is gevestigd in het FLACC te Genk. De organisatie richt zich naar de “psychotische zijswijze” als inspiratiebron en wil de stereotiepe beeldvorming omtrent kunst van psychotische personen doorbreken. ARTISIT stelt hierbij atelierfaciliteiten ter beschikking, biedt sociaal-artistiek consulentschap aan, organiseert en neemt deel aan tentoonstellingsinitiatieven, nodigt externe kunstenaars uit voor samenwerkingen, Verder worden er contacten gelegd met galeriehouders, curatoren, Er wordt

⁵³¹ www.vzwwith.org.

⁵³² NUCLEO is een atelierorganisatie die als primaire doelstelling het creëren van kwaliteitsvolle en betaalbare werkruimtes voor kunstenaars heeft.

⁵³³ Cahier Moscou-Bernadette, 15 december 2006, Gent; website Moscou-Bernadette: <http://moscou.wordpress.com/about/>.

benadrukt dat men niet uit gaat van therapeutische doelstellingen, maar van artistieke. Het gaat om een sociaal-artistieke integratie van kunst én kunstenaar in de reguliere wereld, zowel op lokaal, nationaal als internationaal niveau.⁵³⁴

Daarnaast worden ook bredere sociaal-artistieke projecten opgestart. In 2006 werd bijvoorbeeld samengewerkt met het opvangcentrum voor Asielzoekers Bevingen-Sint-Truiden voor het project “De bibliotheek van Babel” en in 2007 ontstond het project “Living Apart Together” waar ARTISIT-kunstenaars, Merlin Spie en Genkse hangjongeren samenwerkten.⁵³⁵

- Vzw Morguen (1979, zie bijlage: afb. 18-20) en Ruimte Morguen (1982) ontstonden na een brainstorming tussen Luc Tuymans, Leen Derks en Marc Schepers waarin de filosofie van Ernst Bloch, Hermann Broch en Pierre Bourdieu een belangrijke rol speelde.⁵³⁶ Er werd vertrokken van het algemeen antropologisch uitgangspunt dat elke mens vormen ontwikkelt bij wat hij doet en dat deze esthetisch waargenomen kunnen worden. De doelstellingen van vzw Morguen en het programma van Ruimte Morguen bestaan uit een onderzoek naar de betekenis en de functie van het beeld (de rol van het beeld) in de samenleving en de sociale context. Deze laatste is de ruimte waarin het beeld ontstaat, de omgeving waarin mensen met beelden leven, deze ontwikkelen en creëren.

Ruimte Morguen denkt verder in de richting van de sociaal geëngageerde kunst van de *7.Produzentengalerie*.⁵³⁷ Het is een kunstenaarsinitiatief met een sociale en kunstkritische visie en dito programma. Er wordt gewerkt aan tentoonstellingen die verwijzen naar de functie van het beeld en de sociale context waarin het ontstaat. De Ruimte organiseert sociaal geïnspireerde en/of experimentele tentoonstellingen van jonge en geëngageerde kunstenaars.

Vzw Morguen engageert zich, naast de activiteiten in Ruimte Morguen, ook voor samenwerkingsverbanden en (tentoonstellings)projecten.⁵³⁸ Vanaf 1993 ontstonden, in samenwerking met het Sociaal Impuls Fonds, cultuurprojecten in Borgerhout zoals “*Cultuur Articuleren*” (2002). Vanaf 2002 is de organisatie ook werkzaam op Antwerpen Linkeroever. Er wordt onder andere een wijkkrant (Overkrant) voor Linkeroever uitgeven. Marc Schepers werkt als geëngageerde kunstenaar ook in de sociale hoogbouwwijk Europark. In samenwerking met bewoners werd onder andere een documentaire film (Welkom) ontwikkeld, ateliers georganiseerd, en een venstergalerie opgebouwd.⁵³⁹ De venstergalerie werd in 2005 opgericht door Marc Schepers en Phil Wauters in de vensters van het OCMW Dienstencentrum Ter Welen. Het opschrift van de galerie zegt letterlijk en ironisch: “*Wegens gebrek aan tentoonstellingsruimte in onze buurt.*”⁵⁴⁰ Het gebouw van

⁵³⁴ <http://www.artisit.be/nl/index.html>.

⁵³⁵ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie Bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 3.

⁵³⁶ Bloch (Das Prinzip Hoffnung; Die Aesthetik des Vor-Scheins) schreef over het scheppende vermogen van mensen als esthetische activiteit, Broch deed onderzoek naar kitsch en ornament, Bourdieu deed in “Un art moyen” onderzoek naar de amateur- en familiefotografie.

⁵³⁷ De Ruimte Morguen werd geënt op de *7.Produzentengalerie* van Dieter Hacker en Andreas Seltzer te Berlijn met als motto: “*Tötet Ehre Galeristen*”. De “*Produzentengalerie*” is een werkvorm uit de jaren '70 waar kunstenaars hun eigen galerie organiseerden, hun werk tentoonstelden en tentoonstellingen organiseerden van ‘gelijkgezinden’.

⁵³⁸ Zo werd samengewerkt met de Culturele Raad van de Stad Antwerpen, diverse scholen en de Universiteit Antwerpen.

⁵³⁹ SCHEPERS M. [Lezing] (2007), pp. 6-8.

⁵⁴⁰ MORGUEN VZW, ‘Vensterkrant’, uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling “Vinstergalerie” in Ruimte Morguen van 16 maart tot 15 juni 2007.

de venstergalerie is afgebrand, maar Marc ziet dit als een mogelijkheid voor hem en de bewoners om de sociale ruimte verder te gaan exploreren. Momenteel wordt onder andere gewerkt aan het project Europark Monteren.

- Globe Aroma (ontstaan in 2003, zie bijlage: afb. 15-17) is een sociaal-artistische organisatie die ontmoetingen in de stad stimuleert en mensen wil laten kennismaken met andermans kunst en cultuur. Er worden samenwerkingsverbanden op gang gebracht om een interculturele dialoog te stimuleren. Een eerste luik van de werking bestaat uit het actief betrekken van mensen die uitgesloten worden uit het sociale leven omwille van armoede of omdat ze vluchteling zijn. Het tweede luik bestaat uit het bieden van kansen voor asielzoekers, vluchtelingen en nieuwkomers. Er is een kunstatelier voor beeldend kunstenaars en voor muzikanten wordt gezocht naar repetitiemogelijkheden en concerten. Er worden tentoonstellingen – “Expobes” – georganiseerd voor kunstenaars die zijn aangesloten bij Globe Aroma, waarbij muzikanten die eveneens behoren tot Globe Aroma de muziek verzorgen. Het is de bedoeling dat de kunstenaars doorstromen naar andere kunstorganisaties, ateliers, festivals of theatergezelschappen. De kunstenaars aangesloten bij Globe Aroma worden ook aangesloten bij de sociaal-artistische projecten voor een breder doelpubliek. Soms worden ook externe kunstenaars uitgenodigd. Naast de kunstenaars worden ook vrijwilligers betrokken. Culturele cross-overs worden zo zichtbaar en mensen kunnen hun sociaal netwerk uitbreiden. Globe Aroma wil binnen Brussel een gemeenschapsvormende en activerende functie opnemen.⁵⁴¹
- Initia (ontstaan in 1999, zie bijlage: afb. 21-23) profileert zichzelf niet als sociaal-artistische organisatie, maar als een organisatie voor beeldende kunsten. Er zijn echter wel contacten met mensen die dergelijke werkingen ontwikkelen en met het steunpunt Demos. Verder zijn er inhoudelijke raakvlakken met deze praktijk. Zo worden bijvoorbeeld maatschappelijke thema's als plaats, vrijheid en diversiteit belicht via tentoonstelling. Betrokkenheid speelt een grote rol en deze is zowel gericht op het proces als op het resultaat. Initia combineert artistieke productie met filosofische reflectie en produceert projecten op het terrein van de hedendaagse beeldende kunst. Ze plaatst haar artistiek filosofische werking binnen een maatschappelijke context. Initia maakt enerzijds deel uit van die context, maar tracht zich anderzijds ervan te bevrijden. Zij stelt zich de opdracht de kunstmatigheid van het maatschappelijke te doorbreken. Initia wil vanzelfsprekendheden en preposities ten opzichte van de werkelijkheid artistiek en filosofisch in vraag stellen. Er worden tentoonstellingen en publicaties gemaakt en daarnaast is er ook omkadering en vorming. Het onderscheidt zich door betrokkenheid en is zowel op het proces als op het resultaat gericht. Deze organisatie werkt interdisciplinair en heeft expertise op het vlak van kunst, kunsteducatie, praktische filosofie en management.⁵⁴²
- Firefly⁵⁴³ (ontstaan in 1999) startte onder impuls van beeldend kunstenaar Els Dietvorst. Aanleiding hiervoor was een voorval in 1998 waar Els Dietvorst ‘Live’ beelden van haar

⁵⁴¹ <http://www.GlobeAroma.be>.

⁵⁴² <http://www.initia.be/initia.html>; KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie Bijlagen: Interview Jan Knops, p. 2.

⁵⁴³ Dit collectief ontstond in 1999 door kunstenaars Els Dietvorst en Orla Barry. Zij wilden kunst in het dagelijks leven en het dagelijks leven in kunst integreren. Firefly is een werkplaats voor kunstenaars en wil mentale ruimte bieden voor

tentoonstelling in *Etablissement d'en Face* wou tonen op een scherm in de Brusselse Zuidwijk. Maar de medewerkers van de ruimte raadden haar dit af omwille van het 'onveilige' karakter van de wijk.⁵⁴⁴ Deze mensen zouden niet geïnteresseerd zijn in kunst.⁵⁴⁵ Gestimuleerd door dit voorval besloot Els Dietvorst in 1999 de wijk in te trekken, mensen te leren kennen, naar hun verhalen en dromen te luisteren, ...⁵⁴⁶ Het project begon in 1999 toen Els Dietvorst voor een casting een container plaatste midden op het Brusselse Aneessenplein. Ze zou zonder voorbehoud met iedereen – of die nu van de buurt was of niet – samenwerken. Ze zou een utopie in deze wijk creëren met een grote passie. *De Terugkeer van de Zwaluwen* (1999-2005) werd een interdisciplinair project waar straatperformances, magazines, jukebox stories, videoloops, kortfilms, ... werden gedaan. De levensverhalen van de betrokkenen vormden het uitgangspunt van het Zwaluwproject, al betekende dit niet dat iedereen een autobiografie zou schrijven, er werd hen vooral de mogelijkheid geboden om te zijn wie ze wilden. Op vraag van de Zwaluwen werd ook een langspeelfilm gerealiseerd. Hun levensverhaal vormde het materiaal van de film.⁵⁴⁷ Als professionele kunstenaars streefden Els Dietvorst en Orla Barry naar een actief coauteurschap.⁵⁴⁸

5.2.3 (Onder)zoek(s)resultaten

Met de haakjes in de ondertitel wil ik meteen mijzelf en mijn onderzoeksresultaten nuanceren en relativeren. Ik vertrok niet vanuit een alwetende houding, maar probeerde open te staan voor verschillende mensen, aangrijpingspunten, praktijken, visies, spanningsvelden, werkwijzen, Ik maakte kennis met gedreven mensen, dynamieken, praktijken, ontmoetingsplaatsen, visies, andere invullingen van 'sociaal' en 'artistiek', improvisatie, Dit (onder)zoeken ging gepaard met verwondering, dooreenschudding, desoriëntering, boeiende combinaties, tegenstellingen, spanningsvelden, Telkens werden mijn denkkaders bijgesteld, telkens kwam ik meer tot de conclusie niets te weten, telkens moest ik constateren dat een filosofisch, kunsttheoretisch, sociologisch, systeemtheoretisch, kunsthistorisch, sociaal wetenschappelijk, kunstwetenschappelijk referentiekader niet steeds van toepassing was.

Dit onderzoek lijkt dus soms op een zwerftocht binnen het 'sociaal-artistieke' beeldende kunstenlandschap van iemand die steeds minder leek te weten en heel weinig oriëntatiepunten had. Het is een zoektocht van iemand die constant met andere kaders werd geconfronteerd, dit enorm boeiend vond, maar ook oriëntatiepunten zocht en stiekem hunkerde naar een sublieme allesomvattende supertheorie à la Luhmann. Maar Luhmann kon de desoriëntering niet opvullen. De sociale systemen bleken sterk met elkaar verweven te zijn: kunststelsel-politiek systeem-ethisch systeem-welzijn-... Dit geldt naar mijn mening ook voor zelfreferentialiteit-alloreferentialiteit (Luhmann), utopie-microtopie (Bourriaud) -heterotopie (Foucault), 'high'-'low', autonomie-heteronomie, ... Dit resulteert in een hybride, veelvormige mix: 'diversiteit' zo je wil (maar dan wel een 'echte' democratische diversiteit die niet gebaseerd is op consensus, maar op

onderzoek en reflectie zonder de onmiddellijke druk van productie. Kunstenaars ontwikkelen projecten met diverse media en disciplines. Voor elk project wordt rond een specifieke plek gewerkt en kunstenaars met een gemeenschappelijke interesse worden uitgenodigd om een tijdelijk collectief te vormen.

⁵⁴⁴ VAN DIENDEREN A. (2007), pp. 152-153.

⁵⁴⁵ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 1.

⁵⁴⁶ WITTOCX E. (2004), pp. 7-10.

⁵⁴⁷ VAN DIENDEREN A. (2007), pp. 152-153.

⁵⁴⁸ IDEM, p. 161; Zie www.fireflyfilms.be; <http://www.fireflyprojects.be/projects/2/collective>.

dissensus). Eenduidigheid werd dus niet gevonden en waarschijnlijk hoeft dit ook niet. Zeker als je ziet hoeveel geëngageerde artistieke posities niet mogelijk zijn. Dit kan net het dynamische en rijke zijn van een jonge praktijk als sociaal-artistiek of van geëngageerde kunst tout court.

Het destilleren van een tekst uit deze veelheid van inzichten was een andere zaak. Hoe kun je dergelijke tegengestelde meningen, concepten koppelen? Het lijkt op een soort van wazige mystieke alchemie: verschillende materialen, concepten worden gecombineerd. Uiteraard werden keuzes gemaakt, moest geselecteerd worden, kwamen bepaalde items niet aan bod, De lezer is gewaarschuwd: dit belooft geen eenduidig verhaal te worden. Het is een momentopname, want deze hybride praktijken worden constant bijgesteld en transformeren constant. In onderstaande tekst vindt u mijn destillaat...

5.2.3.1 *Bottom-up of top-down: beleidsconstructie of ontstaan uit de praktijk?*

Door in te gaan op de ontstaansgeschiedenis van sociaal-artistiek werk weten wij al dat de term 'sociaal-artistiek' werd gelanceerd door de overheid. *Maar betekent dit dan dat deze praktijk louter gestimuleerd werd door het beleid? Is dit louter een beleidsconstructie of zelfs een beleidsinstrument?*

Tijdens de interviews werd dan ook bevraagd of deze tendens naar het sociale gestimuleerd werd door de overheid of vanuit de kunsten.

Bart Caron stelt hierbij dat de rol van de overheid ook niet overschat kan worden en dat de overheid enkel dingen laat mogelijk zijn. Hij wijst erop dat de aandacht voor het maatschappelijke ook komt vanuit kunstenaars en verantwoordelijken van kunstenhuizen.⁵⁴⁹ De meeste geïnterviewden geven aan dat sociaal engagement in kunst er reeds veel langer was. Uit het vorige hoofdstuk bleek ook reeds dat de verbinding tussen het sociale en het artistieke veel breder kan gezien worden. Er zijn duidelijk momenten aan te stippen waar kunstenaars zich verbinden met de wereld en een grotere betrokkenheid tonen. Thibaut Verhoeven wees er in de publicatie van *Cultuur Articuleren* in 2002 reeds op dat kunst vanuit zijn kritische blik reeds kan leiden tot maatschappijkritiek (Courbet, Dada), betrokkenheid (Meunier, Van Gogh) , 'publieksgerichtheid' (Warhol, Claes Oldenburg) of 'interactiviteit' (Dada, Fluxus en happening). Verhoeven verwijst ook naar de Documenta van Okwui Enwezor waar interactiviteit en sociaal-maatschappelijke voeling een belangrijke rol spelen. Verhoeven wijst erop dat historisch gezien de impuls van 'sociaal-maatschappelijk engagement dus eerder vanuit de kritische blik van de kunst zelf gekomen is.⁵⁵⁰

Volgens Pierre Muylle werd dit inderdaad nadrukkelijk naar voor geschoven door Anciaux en zijn kabinet. Maar bij de kunsten en kunstenaars bestond dit al voor een stuk. Hij verwijst naar het vormingstheater en Vuile Mong en zijn Vieze Gasten die reeds bestonden van in de jaren zeventig. Sociaal-artistiek werk heeft in feite hier zijn wortels. De subsidies zullen volgens Pierre ook niet veel invloed gehad hebben op de inhoud van wat Vuile Mong doet.⁵⁵¹ Luc Vandierendonck benadrukt verder dat dit ook niet louter werd gestimuleerd door Anciaux: ook Luc Martens was

⁵⁴⁹ CARON B. (2006), p. 244; CARON B. [interview door Sarah Goderis], (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron p. 4.

⁵⁵⁰ VERHOEVEN T. (2002), pp. 7-13.

⁵⁵¹ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 9.

reeds bezig met het sociale aspect in kunst en bezocht reeds sociaalartistieke projecten (avant la lettre).⁵⁵²

Marc Schepers stelt dat wat in de jaren 70 sociale kunst noemde nu een andere invulling en betekenis krijgt. Er werden nieuwe begrippen gecreëerd zoals “sociaal-artistiek”.⁵⁵³ Marc stelt verder dat subsidies en grote budgetten geen garantie zijn voor een goed project. De venstergalerie werd bijvoorbeeld gesticht met een budget van 50 euro. De motivatie om sociaal te werken komt van de kunstenaar.⁵⁵⁴ Els Dietvorst geeft verder aan dat een stimulans door de overheid niet slecht hoeft te zijn. Het heeft haar en anderen in elk geval een energiestot gegeven.⁵⁵⁵

Als we kijken naar kunstenaars als Marc Schepers en Els Dietvorst is het naar mijn mening wel duidelijk dat sociaal-artistiek werk geen pure beleidsconstructie is. Deze term werd inderdaad geïntroduceerd door Anciaux en zijn kabinet, maar deze praktijk bestaat veel langer. Een kunstenaar als Marc Schepers is al jaren bezig en ook Els Dietvorst was reeds gestart toen de term sociaal-artistiek geïntroduceerd werd.

Veel projecten vertrokken ook vanuit een specifieke nood, vanuit een gevoel van tekort. Deze organisaties ontstonden vanuit de praktijk, vanuit een bottom-up mechanisme. Ook Het Molenhuis (zie 5.2.2.: vzw. Wit.h) had al in de jaren negentig aandacht voor het sociale en het artistieke. Zij werkten toen reeds onder het motto: “*kunst creëert ontmoeting.*” Ook hier werd vertrokken vanuit een gevoel van tekort. Dit wordt bijvoorbeeld aangegeven door Els Rochette, Globe Aroma ontstond vanuit een leemte in het welzijnswerk voor vluchtelingen. Vluchtelingen konden nergens terecht om zich artistiek uit te drukken, vooraleer zij de lange procedure doorlopen hadden.⁵⁵⁶ Ook de Venstergalerie van Marc Schepers ontstond vanuit een gemis aan cultuur en een gebrek aan tentoonstellingsruimte in de wijk Europark.

We kunnen dus concluderen dat hier duidelijk geen sprake is van een of-of situatie. De overheid stimuleert dit, maar het is evengoed ontstaan vanuit de praktijk.

5.2.3.2 Terminologie

Een aantal geïnterviewden gaven aan dat zij sociaal-artistiek geen goede term vinden. Zo vindt Philippe Van Cauteren de term een paradox. Moscou-Bernadette is geen sociaal project en misschien ook geen artistiek project. Het is een soort ontmoeting die wordt gegenereerd tussen een kunstenaar en een sociale omgeving die heel breed en divers is. Dit project gaat ook over participatie en diversiteit, maar hij wil het niet zo benoemen omdat dit anders een programmatisch karakter krijgt.⁵⁵⁷

Ook Els Dietvorst gebruikt de term sociaal-artistiek liever niet, ze geeft wel aan dat ze dit etiket kreeg opgekleefd. Ze vindt sociaal-artistiek geen goede term en vindt het belangrijk om te zoeken naar een alternatief. Ze geeft aan dat dit bijna een anti-woord is waarbij 2 poten gemaakt worden die eigenlijk één zouden moeten zijn. Ze ziet het als een vorm van geëngageerde kunst. In sommige gevallen Community Arts of wijkkunst. Het is kunst met een zeker engagement en dat

⁵⁵² VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 16.

⁵⁵³ SCHEPERS M. [Lezing] (2007), p. 5

⁵⁵⁴ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 15.

⁵⁵⁵ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 7.

⁵⁵⁶ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 1.

⁵⁵⁷ VAN CAUTEREN P. [interview door Sarah Goderis] (22.04.2008), Zie bijlagen: Interview Philippe Van Cauteren, p. 2.

kan maatschappelijk, sociaal zijn, of politiek zijn. Het woord ‘sociaal’ is te eng voor wat het zou kunnen zijn.⁵⁵⁸ De term sociaal-artistiek zou veranderd moeten worden omdat mensen het nog steeds associëren met iets puur sociaals.⁵⁵⁹

Wit.h laat het koppelteken weg en spreekt over sociaalartistiek. In de praktijk van de werking spreken zij niet van een artistiek middel met een sociaal doel of omgekeerd. Zij streven naar een twee-eenheid waarbij het sociale en artistieke in elkaar opgaan en zo een nieuwe eenheid vormen: sociaalartistiek. Het sociale en artistieke zijn in hun werkprocessen verstrengeld in elkaar.⁵⁶⁰

Het koppelteken wijst er naar mijn mening op dat beide domeinen zouden moeten gekoppeld worden. Zo lijken het sociale en het artistieke elkaar tegen te stellen. Dit wringt naar mijn mening wel omdat engagement uit kunst zelf kan ontstaan en kunst zich vaak op impliciete of expliciete wijze met de wereld verbindt of zich ertegen afzet. Kunst is een deel van de samenleving en verhoudt zich ook tegenover die samenleving. Deze term lijkt er ook van uit te gaan dat er geen sociaal geëngageerde kunstenaars zouden bestaan, dat er alleen maar individuele kunstenaars zouden zijn die zich opsluiten in hun atelier (het idee van het romantisch kunstenaarsgenie die in zijn zolderkamertje zit te wachten op inspiratie).

5.2.3.3 *Begrip verder definiëren of eeuwige definitiestrijd?*

Sociaal-artistiek werk is nog een jonge sector. Het is niet steeds helemaal duidelijk wat deze term betekent. Daarom werd bij de verschillende organisaties het volgende bevestigd: Rudi Laermans pleitte ooit voor een eeuwige definitiestrijd zodat de benoemingsmacht van de overheid gecontesteerd zou blijven. Er werd ook gepeild hoe de geïnterviewden daar tegenover stonden. *Sociaal-artistiek werk is een moeilijk te omschrijven begrip. Soms lijkt het een modewoord of een containerbegrip te zijn. Is die meerlagigheid een sterkte of een zwakte?*

Op mijn vraag of sociaal-artistiek geen containerbegrip dreigt te worden stelde Bart Caron dat het niet goed is om dingen in een vast stramen te duwen. Zo zou de autonomie van de kunstenaar pas echt beknot worden. Laat deze projecten maar evolueren. De lokale en Vlaamse overheid dient voorwaarden te scheppen zodat diversiteit ontstaat en verder toeneemt.”⁵⁶¹

Karen Vandeputte stelt dat het belangrijk is dat er een definitie is en dat mensen proberen te vatten wat sociaal-artistiek precies is. Anderzijds vindt zij het ook een meerwaarde dat sociaal-artistiek werk niet in een strak kader zit. Er moet experimenteerterruimte blijven en er dient vertokken te worden vanuit de deelnemers en de dingen die zich aanbieden. Bij een te strak kader zou dit verloren gaan. Zij wijst er ook op dat er steeds een spanningsveld is tussen het sociale en artistieke en dat daarin een evenwicht dient gezocht te worden. Het is een proces van proberen, van vallen en opstaan. Zij vindt het interessant dat er zoveel verschillende werkwijzen zijn en dat er ook heel verschillende visies zijn. De uitwisseling tussen verschillende werkwijzen en visies binnen de sociaal-artistieke sector vindt zij in zekere zin ook belangrijker dan het blijven discussiëren over de definitie.⁵⁶²

⁵⁵⁸ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 3.

⁵⁵⁹ IDEM, p. 7.

⁵⁶⁰ <http://www.vzwwwith.org/>.

⁵⁶¹ CARON B. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron, p. 6.

⁵⁶² VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 19.

Pierre Muylle wijst erop dat dit er niet toe doet omdat het een realiteit is die niet omzeild kan worden. Bij een verenging van deze meerlagigheid zal niets meer overblijven dan een flinterdun laagje. De sterkte van het sociaal-artistieke ligt volgens hem in de erkenning van de complexiteit en het erkennen dat er geen pasklaar antwoord is. De realiteit bestaat erin dat we telkens moeten falen. Dit is een gezond vertrekpunt voor een goed sociaal-artistiek project. Termen als 'sociaal-artistiek' worden heel snel gerecupereerd zonder te weten wat ze precies inhouden. Maar de overheid moet wel streng zijn. Zij moeten wel blijven argumenteren: sociaal-artistiek betekent dit omwille van die en die reden.⁵⁶³

Luc Vandierendonck geeft aan dat het belangrijk is om dingen niet te veel in vakjes te steken. Iemand met een beperking is een persoon met een naam (geen 'mongool') en heeft heugen en meugen. Er is veel tegenstand tegenover sociaal-artistiek en sommige mensen geven aan dat het een containerbegrip is. Maar dit betekent volgens hem dat er dus een nood is dat wetenschappen meedenken over hoe dit begrip omschreven kan worden, zonder dat het afgeknabbeld wordt.⁵⁶⁴

Voor Els Rochette is de meerlagigheid een sterkte. Het is echter geen gemakkelijke manier van werken omdat je veel dingen kunt doen waardoor je uiteindelijk keuzes moet maken. Je stelt je eigen criteria op om keuzes te maken. Het blijft een constant zoeken, een constant bevragen. Er zijn enorm veel verschillende werkwijzen en visies. Het laat je wel toe om te experimenteren of om nieuwe dingen te doen.⁵⁶⁵ Jan Knops geeft de spanning aan in verband met het aanvragen van subsidies (het beoordelen) en de inhoudelijke aspecten. Met betrekking tot de subsidiëring zijn enkelvoudige definities nodig. Anderzijds mag het niet gevangen worden gezet in definities en is een zekere speelruimte nodig. Deze meerlagigheid biedt volgens Jan een zekere vrijheid, maar anderzijds krijgt het ook een onduidelijk profiel. Sociaal-artistiek opereert op het breukvlak tussen kunst en welzijn en dit betekent ook dat de definities beide terreinen moet bestrijken, waardoor het ook noodgedwongen algemeen moet blijven. De definiëring leidt sowieso ook tot uitsluiting: bepaalde formats zijn zo niet in te passen binnen sociaal-artistiek werk.⁵⁶⁶

Marc Schepers bekritiseert de invulling van het begrip sociaal-artistiek. Er werd een nieuw begrip gecreëerd, maar er werd geen juiste definitie gezocht. De definitie wordt ondergeschikt gemaakt aan de uitvoering of besluitvorming.⁵⁶⁷ Het geheel wordt volgens hem sterk beleidsmatig benaderd terwijl er enorm veel interessante kunsttheoretische bronnen zijn. Marc wijst erop dat sociaal niet per se sociologisch dient ingevuld te worden. Hij wijst naar Hans Belting en *Bildwissenschaft* (Duitsland), Mieke Bal, Yves Michaud, John Dewey, Mitchell, Jean-Marie Schaeffer, ... Onderzoek vanuit de kunstgeschiedenis, naar de smaken van doorsnee bewoners, beeld, ... zijn veel boeiender.⁵⁶⁸ Zo kan ontdekt worden dat beelden in verschillende culturen totaal anders gelezen en dus anders begrepen en gewaardeerd worden. De rol van het beeld dient in vraag te worden gesteld. In de VS wordt bijvoorbeeld de Iconic Turn onderzocht wat ook heel boeiend kan zijn. Dit wordt volgens Schepers te weinig belicht in het discours over sociaal-artistiek werk. Hij wijst verder op het problematische van termen als 'doelgroep', 'methodiek', 'participatie', ... Dit is beleidstaal, het dient echter meer vanuit kunstwetenschappen benaderd

⁵⁶³ PIERRE MUYLLE [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, pp. 9-10.

⁵⁶⁴ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 16.

⁵⁶⁵ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 8.

⁵⁶⁶ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 7.

⁵⁶⁷ SCHEPERS M. (2007), p. 4.

⁵⁶⁸ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 22.

te worden.⁵⁶⁹ Els Dietvorst benadrukt dat sociaal-artistiek werk een heel jonge praktijk is. Het geheel moet nog rijpen en kan nog veel meer gezichten krijgen. Het kan niet alleen groeien in het theater, maar ook in de beeldende kunst.⁵⁷⁰

Rudi Laermans pleitte ooit voor een *eeuwige definitiestrijd zodat de benoemingsmacht van de overheid gecontesteerd zou blijven*. Er werd ook gepeild hoe de geïnterviewden daar tegenover stonden.

Karen Vandeputte stelt verder dat als het benoemd wordt, er ook een kader is waar dingen kunnen gebeuren. Maar wel moet telkens vanuit eender welke organisatie onderzocht worden wat sociaal-artistiek werk is en of zij dit als organisatie goed invullen. Dit moet gereflecteerd worden vanuit het veld en door mensen die er mee begaan zijn zodat er kan over nagedacht worden.⁵⁷¹ Pierre Muylle stelt dat de definitiestrijd erg belangrijk is omdat het een gevolg is van die meerlagigheid van het sociaal-artistieke. Het hangt hieraan vast en er zijn geen kant en klare oplossingen die steeds blijven werken. Eén oplossing in één definitie bestaat niet.⁵⁷² Hij wijst op een te grote definiëring van het kader binnen het kunstendecreet. Dit geldt niet alleen voor de overheid, maar ook voor de commissie en sociaal-artistieke organisaties zelf die hier zelf op aansturen.⁵⁷³

Jan Vandromme stelt dat datgene wat vastligt binnen het kunstendecreet tamelijk ruim is. De interpretatie is echter een stuk moeilijker. De meerlagigheid is een sterkte, maar in zijn interpretatie wordt het volgens hem wel verengd, en dit is een zwakte. Jan geeft aan dat er te weinig aandacht is voor een langdurig proces, dat het te veel fastfood zijn. Een project moet op een bepaalde manier gebeuren, vrij kort opgezet worden en geconsumeerd worden. Hij vergelijkt dit met hedendaagse kunst. De eeuwige definitiestrijd voor Jan Vandromme komt overeen met het creatief proces: blijf scheppen, vernieuwen, onderzoeken, ondervragen, denken, spreken, reflecteren.⁵⁷⁴ Els Rochette stelt dat het sociaal-artistieke luik binnen het kunstendecreet toch al wat vast zit. Een organisatie moet binnen het kadertje passen en zij vindt dit eerder eng. Er ligt eigenlijk al veel vast waardoor het moeilijker kan evolueren. Die definitiestrijd is in die zin interessant omdat het zo misschien wat opengetrokken kan worden. Maar het moet uiteraard wel werkbaar blijven.⁵⁷⁵ Jan Knops geeft aan dat een definitiestrijd op zich niet slecht is. Het moet een dialectisch proces zijn van voortdurend ageren en interageren.⁵⁷⁶ Ook Luc Vandierendonck vindt dit een goede redenering. Het is niet interessant om nu al iets vast te zetten. Dat is een enorme uitdaging. Het is pionierswerk en je dient jezelf als organisatie constant de bevragen, te evalueren, te heromschrijven. Het is een constant zoeken.⁵⁷⁷

⁵⁶⁹ IDEM, p. 4.

⁵⁷⁰ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 7.

⁵⁷¹ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 19-20.

⁵⁷² MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 11.

⁵⁷³ IDEM, p. 15.

⁵⁷⁴ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 11.

⁵⁷⁵ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 8.

⁵⁷⁶ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 10.

⁵⁷⁷ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 16.

5.2.3.4 Welzijn versus kunsten?

Uit mijn voorgaande opleiding (sociaal-cultureel werk) kreeg ik specifieke ‘tools’ aangeleerd. Persoonlijk ondervond ik wel dat de dingen in sociaal werk anders benadrukt worden dan bij kunst. Ook tijdens mijn stage in Het Molenhuis en vzw Wit.h kwam dit naar voor. Soms leken er wel spanningen te zijn tussen welzijn en kunsten. Daarom werd bij de interviews de volgende vraag gesteld: *Werd u in de samenwerking met organisaties uit de sociale sector of kunstensector reeds geconfronteerd met spanningen? Kunnen sociale methodieken en doelstellingen het artistieke proces betonneren?*

Karen Vandeputte en Els Rochette geven aan dat zij niet echt met spanningen geconfronteerd werden met de sociale sector. Els Rochette geeft wel aan dat er een duidelijk verschil is en dat deze sector een grote openheid en laagdrempeligheid verwacht, alles moet kunnen en iedereen moet mee doen. Zij geeft aan dat de artistieke sector meer open staat voor andere groepen, maar dat zij vaak bombastisch en gesloten overkomen (drie weken op voorhand reserveren, prijs, codes,...). Er is niet steeds het besef dat niet iedereen even gemakkelijk tot bij hen geraakt. Soms heeft zij het gevoel dat zij Globe Aroma zien als intermediair om de groepen naar hen te brengen. Toen de kunstencentra gevraagd werden voor de informatiestanden van hun festival Diversifête, stuurden zij dikwijls hun kat en indien zij wel kwamen spraken zij de mensen bijna niet aan.⁵⁷⁸ Verder geeft zij aan dat, als zij mensen van Globe Aroma doorverwijst naar andere artistieke organisaties, zij vaak nogal snel aan de deur gezet worden. Zij vindt dit jammer en geeft aan dat die organisaties toch ook wel even tijd zouden kunnen vrij maken en aangeven waar deze mensen dan wel terecht kunnen.⁵⁷⁹

Pierre stelt dat hij hiermee wel geconfronteerd werd bij Wijk-up, omdat een buurtwerking heel pragmatisch en afgemeten werkt. Een kunstenaar wordt op deze manier niet fundamenteel erkend. Hij geeft aan dat als je bijvoorbeeld iemand uit het theater aanbrengt, zij deze direct willen inschakelen omdat ze bijvoorbeeld nog een regisseur nodig hebben voor een musical. Bij Moscou-Bernadette is dit veel minder het geval maar hij geeft ook aan dat hij zijn verwachtingen heeft aangepast. Eigenlijk zijn er volgens hem niet veel problemen met mensen die puur vanuit het sociale denken, maar het is eerder mogelijk dat het sociaal-artistieke het artistieke kan betonneren. Pierre geeft aan dat indien het artistieke zou vast gezet worden, vele kunstenaars ook zouden afhaken en daar is hij alert voor.⁵⁸⁰

Jan geeft aan dat er soms bepaalde spanningen zijn. Hij verwijst naar Living Apart Together, waar het straathoekwerk reeds veel ervaring had. Het is dan belangrijk om elkaars knowhow uit te wisselen. ARTISIT probeert steeds het artistieke proces te vrijwaren. Hij stelt hierbij dat, indien dit niet zou gebeuren, de mensen met een psychose (mede door hun psychose) zouden afhaken, ze zouden het niet toelaten.⁵⁸¹

Marc Schepers geeft aan dat sociaal werk die mensen ook wil laten participeren, maar op haar manier. Hij houdt niet van sociale termen zoals ‘doelgroep’. Hij geeft het voorbeeld van de wijkkrant (Overkrant) die eerst nogal sterk geënt was op het buurtwerk, op het werkterrein en de terminologie ervan. Deze evolueerde en naar verloop van tijd werd bijvoorbeeld ook een

⁵⁷⁸ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis](01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, pp. 8-9.

⁵⁷⁹ IDEM, p. 12.

⁵⁸⁰ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 12.

⁵⁸¹ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 10-12.

bespreking van de Documenta toegevoegd, werden er ook eens moeilijker teksten geschreven, ... Dit ondersteunde echter niet meer de activiteiten van de buurtwerkers en het werd volgens hen een te algemeen cultureel blad waar hun 'doelgroep' geen boodschap aan zou hebben. De Overkrant zou gereduceerd moeten worden tot een verslag van een leuk buurtfeest. Marc benadrukt dat bepaalde mensen van de 'doelgroep' ook wel eens 'slim' zouden kunnen zijn. Het buurtwerk en Morguen werken dus volgens andere doelstellingen. Marc wil mensen de mogelijkheid geven om zich te uiten, maar daarbij mogen op creatief vlak ook wel een aantal eisen gesteld worden. Het hoeft niet academisch te zijn, maar een middagje klei is onvoldoende. Het gaat niet om bezigheidstherapie of om mensen puur op hun terrein te laten.⁵⁸² Hij geeft aan dat sociale begeleiders meestal niet echt geïnteresseerd zijn in het artistieke en wat de mensen van Europark maken.⁵⁸³

Jan Knops geeft aan dat de samenwerking met intermediairen van de welzijnssector vlot verloopt, maar dat de accenten dikwijls anders liggen. Zo zijn er bijvoorbeeld discussies over het budget van een publicatie of tentoonstelling. Het gaat hem bij welzijn vooral om de resultaten, de impact dat het op mensen zou hebben en minder om het productmatige (catalogus, tentoonstelling, kunstwerk). Het zijn niet steeds natuurlijke partners omdat de sociale sector doelgerichter en methodischer werkt. Jan werkt graag met specifieke groepen, maar wil er daarom nog niet de buikspreeker van zijn, anders gaat het om een engagement waar het artistieke echt instrumenteel wordt. Spanningen zijn voor hem wel interessant, maar ze mogen elkaar niet blokkeren. Soms moet dan een duidelijk positie ingenomen worden.⁵⁸⁴

Els Dietvorst werkte voor het Zwaluwproject samen met de buurtwinkel. Dat was een heel organische samenwerking. Toen was er nog geen sprake van sociaal-artistiek en er waren geen methodieken of concepten.⁵⁸⁵

Luc Vandierendonck geeft aan dat er een zekere spanning is tussen de sociale en de artistieke sector. De sociale sector bekritiseerde Wit.h omdat zij te weinig methodiek, agogische doelstellingen gebruikt, terwijl de artistieke sector dan weer kritiek gaf omdat ze te gestructureerd zouden zijn en te veel methodieken zouden hebben. Een ander probleem is dat het niet eenvoudig is om iemand met een beperking bijvoorbeeld voor een week uit het instituut te lichten om mee te werken aan een specifiek project. Het lijkt alsof de personen met een beperking bijna opgesloten zitten in de instellingen.⁵⁸⁶

5.2.3.5 Sociaal-artistiek werk en cultuurparticipatie

Cultuurparticipatie is één van de speerpunten van het cultuurbeleid. Dit komt aan bod in de beleidsnota Cultuur 2004-2009. De aandacht voor cultuurparticipatie voor aandachtsgroepen nam toe vanaf 1994 door het AVA en artikel 23 van de grondwet.⁵⁸⁷ Op ongeveer hetzelfde moment werd zowel het sociaal-artistieke als cultuurparticipatie de scoop van het beleid.

Bart Caron benadrukt echter wel dat sociaal-artistiek werk op zichzelf staat en geen onderdeel is van het cultuurparticipatiebeleid. Het is dus geen middel om meer volk naar de zalen te lokken.

⁵⁸² SCHEPERS M. [Lezing] (2007), p. 5.

⁵⁸³ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 6.

⁵⁸⁴ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 8.

⁵⁸⁵ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview met Els Dietvorst, p. 4.

⁵⁸⁶ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 17.

⁵⁸⁷ LEYE M. (2006b), p. 17.

Bij sociaal-artistiek werk gaat het om participanten aan een artistiek maakproces. Het gaat om een kunstenaar die met mensen werkt en een proces aflegt. In wezen heeft dit niets met cultuurparticipatie te maken. Daarom is het ook opgenomen in het kunstendecreet en niet in het decreet voor sociaal-cultureel volwassenenwerk (waar sociale doelen zoals emancipatie en empowerment primeren). Hij benadrukt dat het gaat om werkingen met een artistieke finaliteit. De eindproducten komen echter wel tot stand via processen waarin een duidelijk sociale component aanwezig is.⁵⁸⁸ Caron stelt verder wel dat sociaal-artistiek troeven kan hebben voor publieksvernieuwing. De voorstellingen of tentoonstellingen kunnen verbindingen leggen naar nieuwe publieken en de ervaring van bestaande publieken verruimen.⁵⁸⁹

Bepaalde coördinatoren van sociaal-artistieke werkingen geven het verschil tussen sociaal-artistiek werk en cultuurparticipatie aan. Luc Vandierendonck stelt bijvoorbeeld dat participatie in principe een gevolg is van wat zij doen. Kunstenaars met een beperking ontmoeten andere kunstenaars met of zonder beperking, bezoeken ateliers, voorzieningen,Er wordt met verschillende organisaties samengewerkt en dit heeft participatieve gevolgen. De deelname aan het sociaalartistiek proces impliceert een culturele participatie. Er wordt gecreëerd en ontmoet, het publiek stelt vragen aan de kunstenaar tijdens toonmomenten of tentoonstellingen,⁵⁹⁰ Daarnaast worden ook artistieke trajecten opgevolgd van mensen die reeds een artistiek oeuvre opbouwden. Maar Wit.h stapte niet in het participatiedecreet: het gaat hen niet om het toeleiden van mensen.⁵⁹¹ Ook Pierre Muylle benadrukt dat het bij Moscou-Bernadette niet gaat om het toeleiden van mensen naar het S.M.A.K. of het voorbereiden van een bezoek aan het museum.⁵⁹² Firefly stelt met betrekking tot het debat over 'cultuurparticipatie' dat niet het creëren van nieuwe middelen om mensen naar cultuur te lokken voor hen primeren: het gaat erom om zelf met een open geest en met voldoende tijd naar mensen toe te stappen. Voor de enkelen die meewillen kan dit een enorm verschil maken.⁵⁹³

Dit is naar mijn mening een belangrijke nuance: sociaal-artistiek werk kan dus niet zomaar gelijkgesteld worden aan cultuurparticipatie of sociaal-cultureel volwassenenwerk.

5.2.3.6 Kunst als doel versus kunst als middel én doel

Soms werd of wordt sociaal-artistiek werk omschreven als hefboom tegen sociale uitsluiting of artistiek werk als hefboom voor een sterker sociaal weefsel.⁵⁹⁴ Deze terminologie wordt niet zomaar gebruikt. Zoals ook reeds aan bod kwam in hoofdstuk 3 wordt de overheid geconfronteerd met verrechtsing, de kloof tussen burger en de politiek, vermindering van de

⁵⁸⁸ CARON B. (2006), p. 244; CARON B. [interview door Sarah Goderis], Zie bijlagen: Interview Bart Caron (26.03.2007), p. 2.

⁵⁸⁹ CARON B. (2006), pp. 244-245.

⁵⁹⁰ Bepaalde instapactiviteiten bijvoorbeeld zijn niet rechtstreeks gericht op participatie, maar zijn gericht op het verbreden van de kennis van een bepaald vak (vb. grafiek, textiel,...). In dergelijke workshops gaan mensen met een beperking wel andere mensen en kunstenaars ontmoeten, gaan zij ateliers en voorzieningen bezoeken,... In een sociaalartistiek project als het Bezetproject –waar in het centrum van Kortrijk een fabriek werd bezet- werd met verschillende organisaties samengewerkt. Dit heeft ook participatieve gevolgen: kunstenaars met en zonder beperking werkten bijvoorbeeld samen, er wordt ontmoet, bezoekers stellen vragen,... Het sociaalartistieke proces houdt zo automatisch een soort van culturele participatie in.

⁵⁹¹ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 4.

⁵⁹² MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 5.

⁵⁹³ WITTOCX E. (2004), p. 15.

⁵⁹⁴ Zie bv. VANMOLKOT R., 'Sociaal-artistieke projecten: hefboom in de strijd tegen armoede en sociale uitsluiting', in: *De Gemeente*, 2000, jg. 75, nr. 528, pp. 34-37; ANCIAUX B., 'Artistiek werk als hefboom voor een sterker sociaal weefsel', *Ter Zake*, 2001, februari, pp. 3-4.

sociale cohesie, een grotere kloof tussen arm en rijk, het uiteenvallen van het middenveld,... . De overheid wil de burger ook stimuleren om meer te participeren aan de verschillende domeinen van de samenleving.

5.2.3.6.1 Kunst als middel: instrumentalisering van kunst?

Dat de cultuuroverheid aandacht heeft voor het sociale en voor participatie is uiteraard een nobel doel. Maar tegelijk dienen hier enkele kritische kanttekeningen bij geplaatst te worden. Er wordt met betrekking tot sociaal-artistiek ook gesproken over hefboomen: tegen sociale uitsluiting, voor een sterker sociaal weefsel en tot actieve participatie. Daarnaast kunnen het hefboomen zijn om tot processen te komen in een sociale context en gelooft men in de maatschappelijke relevantie en de actieve participatie binnen de sociaal-artistische projecten in de strijd tegen elke vorm van uitsluiting, ...⁵⁹⁵

Deze doelstellingen zijn niet steeds in overeenstemming met wat kunstcritici, theoretici, filosofen,... benadrukken. Vooral de autonomie van de kunst en de notie van belangeloosheid (Kant) worden benadrukt. Kunst heeft inderdaad geen expliciet doel en is niet efficiënt, resultaatsgericht of eenduidig. Dit contrasteert met sociale of ethische doelstellingen die een stuk eenduidiger zijn. In hoofdstuk 2 (met betrekking tot Luhmann) kwam reeds aan bod dat kunst niet hetzelfde is als politieke correctheid. Daarnaast werd in hoofdstuk 3 (Yves Michaud) gewezen op een 'kunstutopie', op het utopische van kunst als 'sociaal cement', op de gevaren van een te grote instrumentalisering van kunst. Michaud is niet de enige theoreticus of criticus die hierop wijst. Dit kwam ook duidelijk aan bod bij hoofdstuk 4, waar Jeroen Boomgaard eveneens wijst op de gevaren van een dergelijke instrumentalisering. Overheden verwachten veel van kunstenaars en kunnen zo worden ingezet als een soort van pion. Ook Henk Oosterling (zie hoofdstuk 4) insinueert dat overheden misschien omwille van puur pragmatische redenen het falen op andere departementen, zoals onderwijs, volkshuisvesting en sociale zaken trachten te compenseren.⁵⁹⁶ De Britse kunstcriticus Claire Bishop wijst op de Britse situatie waar *New Labour* de kunst instrumentaliseerde om hun beleid van sociale inclusie te realiseren. Hierbij wordt te weinig aandacht besteed aan de structurele politieke en economische oorzaken van de verminderde participatie. Hier werd kunst gereduceerd tot statistische informatie en een focus op doelpublieken en "*performance indicators*".⁵⁹⁷

Bart De Baere gaf tijdens een interview aan dat er volgens hem, voor de Vlaamse situatie althans, een zekere instrumentalisering is: "Een probleem dat zich vaak voordoet bij het politieke bedrijf is dat dit niet altijd het culturele vooropstelt. Het importeert vaak zijn eigen ideologische urgenties. Momenteel wordt volgens mij het culturele vaak bezet met een sociale prioriteit." Bart De Baere wijst er op dat er vandaag een heel groot verlangen is naar het sociale, naar het herstellen van het sociale weefsel. Cultuur kan daar volgens De Baere ook wezenlijk toe bijdragen. Vanuit kunst als ontwikkelingsmotor kunnen daarover zeker inzichten worden opgedaan. Maar kunst mag niet geïnstrumentaliseerd worden. Hij stelt dat politici menen dat een groot deel van de cultuur lijkt te moeten worden ingezet voor het sociale. Er wordt vaak gevraagd om dat met onmiddellijk meetbare sociale werkwijzen te doen. "Een probleem zoals dat zou kunnen gesteld worden vanuit de sector vindt geen aansluiting bij het probleem zoals dat aangevoeld wordt

⁵⁹⁵ IBIDEM.; BEOORDELINGSCOMMISSIE SOCIAAL-ARTISTIEKE WERKING (2008), p. 4.

⁵⁹⁶ OOSTERLING H. (2000), p. 138.

⁵⁹⁷ BISHOP C. (2006) [interview door Jennifer Roche] [internet], zie bijlage: Internetbijlage 2

vanuit de politiek (vanuit het beleid).” Terzelfdertijd, zo stelt hij: “zie je mensen die echt het verschil kunnen maken, die nieuwe ruimtes ontwikkelen zoals bijvoorbeeld Els Dietvorst met De Zwaluwen, dit was enkele jaren geleden het meest radicale voorstel dat je kon bedenken, dat die eigenlijk geen ruimte krijgen.”

Het sociaal-artistieke zou volgens hem inderdaad een plek kunnen zijn om die dubbelheid te cultiveren. Alleen, *“Ik heb De Zwaluwen als voorbeeld aangehaald en ik zal een beetje cru zijn, die hebben meer geblaas gehad dan wol gekregen, er is meer positiefs over hen gezegd dan dat ze ook effectief ruimte hebben gekregen.”* Hij wijst erop dat er een sector wordt gemaakt (sociaal-artistiek), waar die mensen *“moeten blijven knoeien, zelfs de best cases moeten blijven knoeien.”*⁵⁹⁸

Philippe Van Cauteren stelt dat hij als socioloog en kunsthistoricus geboeid is door de realisatie van een verbinding tussen de omgeving en kunst. Kunst heeft net als musea een sociaal component. Het S.M.A.K zocht ook steeds de relatie op met de openbare ruimte (zie de historiek van het museum). Kunst heeft echter een niet-instrumentele functie te vervullen in de samenleving, waarbij de sociale functie een effect kan zijn.⁵⁹⁹ Kunst heeft echter geen finaliteit of duidelijke functie, het bevat een niet-normeerbare vraagstelling. Hij wijst erop dat een kunstenaar het enige individu in onze samenleving is die zijn eigen ethisch model kan ontwikkelen. Kunst mag geen instrument worden: een kunstenaar mag zijn werk niet gaan aanpassen omdat het in een sociaal-artistieke context komt. Sociaal-artistiek werk moet mensen ook niet gaan opvoeden over kunst.

Met Moscou-Bernadette willen zij een ander model aanbieden in het denken over kunst in een dergelijke omgeving. Hierbij staat de autonomie van de kunstenaar centraal. Het museum is hierbij een dienend apparaat: er wordt vertrokken van de kunstenaar. Van Cauteren verwijst naar de ‘Hoera-stemming’ van bepaalde sociaal-artistieke projecten. Hierbij benadrukt hij dat kunst helemaal niet leuk is. Hij verwijst naar Bart Lodewijks die een jaar in Moscou werkt. Dat is hard labeur: het is niet leuk en het kan ook mislukken. Moscou-Bernadette werkt met een soort van vertraging. Een sociaal-artistiek project mag niet van korte duur zijn, er moet een zekere traagheid en twijfel ingebouwd worden. Dit is niet te vatten in criteria en duidelijke doelstellingen want prestaties kunnen niet op voorhand benoemd worden (wat het niet bevattelijk maakt voor overheden). Er moet met sérieux gehandeld worden: er moet met topkunstenaars gewerkt worden (wat hij niet ziet in sociaal-artistiek werk).⁶⁰⁰ Kunst is niet gratis, het is niet iets wat je zomaar doet, maar maakt deel uit van een attitude om naar de wereld te kijken. Hij heeft een grote voorzichtigheid tegenover kunst die wordt ingezet voor iets anders. Het gaat om kunst en niet om een soort van middel. Wat niet betekent dat hij geen projecten wil ontwikkelen in een niet-culturele omgeving.⁶⁰¹

Kunst is verbonden met zijn omgeving, maar een kunstenaar neemt ook een geheel andere positie in in de samenleving en behoeft zijn autonomie. Hij wijst er wel op dat de autonomie van de kunst in zijn zelfreferentiële vorm (zoals bijvoorbeeld Minimal Art) niet meer houdbaar of zinvol is. Maar de autonomie van de kunstenaar blijft van toepassing bij de vraag naar de

⁵⁹⁸ DE BAERE B. [interview door Sarah Goderis] (09.11.2008), Zie bijlage: Interview Bart De Baere.

⁵⁹⁹ VAN CAUTEREN P. [interview door Sarah Goderis] (22.04.2008), Zie bijlage: Interview Philippe Van Cauteren, p. 1.

⁶⁰⁰ IDEM, p. 3.

⁶⁰¹ Hij verwijst bijvoorbeeld ook naar het samenwerkingsproject dat het SMAK doet met de Dienst oncologie van het AZ Maria Middelaars en Moscou-Bernadette.

positionering van de kunstenaar binnen het maatschappelijk bestel en hoe een kunstenaar wordt ingezet.⁶⁰² Dergelijke bedenkingen met betrekking tot een mogelijke instrumentalisering van kunst geven volgens mij wel aan dat er primair vanuit kunst dient vertrokken te worden. Maar dit betekent echter niet dat het artistieke het sociale uitsluit. Kunst verbindt zich met de samenleving op verschillende manieren. Eén van de mogelijke verbindingen is sociaal-artistiek werk. Kunst moet zeker geen sociaal doel hebben, maar het kan wel een sociale betekenis hebben. Hierbij mag het artistieke niet gereduceerd worden tot enkel een middel. Kunst moet kunst blijven en kan dus niet gereduceerd worden tot ‘harde cijfers’, resultaten, sociale doelstellingen, politieke correctheid,.... Bij sociaal-artistiek werk is het naar mijn mening echt belangrijk dat het artistieke minstens even belangrijk is als de sociale doelstellingen: het mag geen puur middel zijn tot. Anders kan evengoed gesproken worden van sociaal werk of welzijnswerk. Een dergelijk gevaar voor instrumentalisering en recuperatie van kunst geldt trouwens niet alleen voor overheden: kunst kan bijvoorbeeld ook gerecupereerd worden door curatoren (bvb. curatoren die kunstenaars selecteren omdat deze passen in hun discours, kunst als entertainment,...).

Instrumentalisering is inderdaad mogelijk en er dient rekening mee te worden gehouden. Hoewel er dus steeds een ‘gevaar’ is tot instrumentalisering lijkt het mij ook weinig interessant om van de autonomie van de kunst of de kunstenaar een soort ‘dogma’ te maken. Zo worden al snel boeiende ontwikkelingen uitgesloten (zie bijvoorbeeld hoofdstuk 4: moet kunst die grote aandacht heeft voor collectieve ontmoetingen en projecten uitgesloten worden?).

5.2.3.6.2 Rol van de kunstenaar: autonomie versus dienstbaarheid?

Paul Cruysberghs stelt hierbij dat het oude romantische concept dat kunst van één individu moet zijn, niet meer relevant is. Dit zou dan betekenen dat het individu zoveel mogelijk zijn eigen gang moet gaan en het aura moet hebben van het individuele. De kunst was eeuwenlang veel ongedifferentieerder. In die zin is het beeld van de autonome kunstenaar heel misleidend.⁶⁰³ Het artistieke en andere domeinen hebben eigen regels. Maar anderzijds is kunst eveneens een domein in de samenleving en is dit eveneens verweven met het sociale weefsel. Soms kunnen het sociale en artistieke in elkaar overlopen en soms kunnen ze botsten. Een kunstenaar komt niet uit het niets en zijn werk is nooit contextloos. Zij kunnen zich laten inspireren door de geschiedenis, maar ook door het dagdagelijkse leven. Cruysberghs nuanceert het idee van de “autonomie van de kunstenaar” en bevraagt de betekenis ervan. Het kan slaan op een kritische afstand die een kunstenaar heeft tegenover de samenleving. In zijn meest extreme vorm zou de autonome kunstenaar dan iemand zijn die zich in zijn eentje terugtrekt in een hut, wat in feite ook een schijnautonomie is. Autonomie is altijd beperkt aangezien het begint met het ingebed zijn in de samenleving. Cruysberghs verwijst naar Adorno die enerzijds de verbondenheid tussen kunst en maatschappij erkent, maar anderzijds ook spreekt van een negatieve dialectiek. Er is steeds een afstand nemen, maar ook een besef dat je behoort tot een bepaald systeem.⁶⁰⁴

Dit komt naar mijn mening in zekere zin ook overeen met Luhmann. Zo stelde Bart De Baere dat het interessante aan Luhmann is dat hij aantoont dat je tegelijkertijd een op zichzelf betrokken vraagstelling kunt hebben, een autopoëtisch systeem, maar dat deze op zichzelf betrokken

⁶⁰² VAN CAUTEREN P. [interview door Sarah Goderis] (22.04.2008), Zie bijlagen: Interview Philippe Van Cauteren, pp. 6-8.

⁶⁰³ CRUYBERGHS P. [interview door Sarah Goderis] (04.04.2007), Zie bijlagen: Interview Paul Cruysberghs, p. 9.

⁶⁰⁴ IDEM, pp. 3-4.

autoreferentialiteit enkel kan verdergaan door alloreferentialiteit. Indien er enkel autoreferentialiteit is, zal deze verdorren. Er is steeds een samengaan nodig tussen de kern (vb. kunst) en de buitenkant (vb. samenleving). Hierdoor is het alloreferentiële even belangrijk als het autoreferentiële. Er is dus een intrinsieke verbinding van kunst en maatschappij en vanuit elk artistiek voorstel kan de wereld gedacht worden. Kunstenaars maken die intrinsieke verbinding ook vaak extrinsiek door te verwijzen naar buiten.⁶⁰⁵

In die zin kan het principe van de autonome kunstenaar naar mijn mening genuanceerd worden. Dit betekent echter niet dat hier gepleit wordt voor een instrumentalisering van kunst. In die zin onderschrijf ik Pierre Muylle die het belang van de positie van een kunstenaar benadrukt. Een kunstenaar blijft inderdaad een kunstenaar, kunst moet kunst blijven en geen politieke correctheid of sociaal werk. Hier kan ook verwezen worden naar Claire Bishop (hoofdstuk 4) die verwijst naar het personage van Grace uit Lars von Triers *Dogville*: de kunstenaar moet deze positie helemaal niet innemen. Het esthetische moet niet zomaar “geofferd” worden op het altaar van het sociale. Bishop verwijst hierbij naar Jacques Rancière die stelt dat autonomie (kunst mag niet instrumenteel zijn) en heteronomie (de versmelting van kunst en leven) sinds de negentiende eeuw in feite met elkaar verbonden zijn. Kunst dient ook niet zomaar gereduceerd te worden tot ethische criteria of goede bedoelingen.⁶⁰⁶

Doorheen de interviews bevroeg ik of de coördinatoren van sociaal-artistieke organisaties vinden *dat engagement en deelname aan een sociaal-artistiek project een beknotting kan inhouden van de kunstenaar.*

Karen Vandeputte benadrukt dat engagement verbonden is met je persoonlijkheid en dat dit niet anders is voor kunstenaars. Bepaalde personen hebben een sociale beweging en anderen niet. Als dan vertrokken wordt vanuit een specifieke groep mensen, vloeit dit eigenlijk voort uit je betrokkenheid. Dan is het ook helemaal niet moeilijk om met een specifieke groep te werken.⁶⁰⁷

Luc Vandierendonck geeft aan dat de overheid bepaalde criteria aangeeft en dat dit inderdaad kan ervaren worden als een beknotting. Hij wijst er echter ook op dat deze begrenzing van de mogelijkheden ook een uitdaging kan zijn om verder te zoeken. Kunstenaars zijn ook helemaal niet verplicht om mee te stappen in sociaal-artistiek werk. Zij kunnen hier ook zichzelf zijn. Het is belangrijk dat het hun keuze is en dat zij hierin toestemmen. Verder be vraagt Luc Vandierendonck de notie van het autonome individu: *“de mens komt toch niet ter wereld als een alleenstaand kuiken?”*.⁶⁰⁸

Pierre Muylle stelt dat in feite iedereen die zich engageert een zekere autonomie moet hebben. Bij een kunstenaar verwijst die autonomie naar andere facetten dan bij een verpleger. Een hulpverlener kan ook niet helemaal opgaan in zijn engagement: dat eindigt in een burn-out.⁶⁰⁹ Hij benadrukt dat de autonomie van de kunstenaar niet teniet gedaan mag worden: de kunstenaar mag zelf kiezen hoe ver hij wil gaan in zijn engagement. Ook de inbreng van de bewoners wordt

⁶⁰⁵ DE BAERE B. [interview door Sarah Goderis] (09.11.2008), Zie Bijlagen: Interview Bart De Baere.

⁶⁰⁶ BISHOP C. (2006), p. 4.

⁶⁰⁷ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 22.

⁶⁰⁸ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie Bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 17.

⁶⁰⁹ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 12.

weinig gestuurd.⁶¹⁰ Pierre wil kunst absoluut niet instrumentaliseren: daarom worden geen programma's, doelen of methodieken vooropgesteld. Bij Moscou-Bernadette gaat het om kleinschalige ontmoetingen. Ook Philippe Van Cauteren wijst op het belang van de autonomie van de kunstenaar en een zekere voorzichtigheid tegenover de instrumentalisering. Kunst is een kostbaar en kwetsbaar goed: het mag niet zomaar geïnstrumentaliseerd worden.

Voor Marc Schepers betekent autonomie in kunst hoe je je mening in beelden omzet. Engagement is hierbij volgens hem geen belemmering. Hij moet twee keer zo hard werken als zijn collega's om mensen te bereiken, maar dat is voor hem eerder een uitdaging.⁶¹¹ De uitbouw van de Venstergalerie was verbonden met zijn positie als kunstenaar, hij kende het medium uit de installatiepraktijk. Het werken met collages, het maken van de krant motiveert hem om verder te doen. Hij brengt ideeën binnen en mensen kunnen ageren. Als Mohammed hem vraagt om een artikel over hem te schrijven en zijn grote activiteit in de wijk: "*waarom niet?*".⁶¹² Voor Marc Schepers is er steeds een relatie tussen kunst en maatschappij: er kan niet over kunst gesproken worden als je het niet hebt over de maatschappij. Er bestaat ook geen maatschappij die geen vorm maakt. In een brede definitie, zoals Laermans die gebruikt, zijn het MuHKA, Jan Fabre, Luc Tuymans, Mondriaan, ... sociaal. Het museum bijvoorbeeld is een deel van de maatschappij, kunst is dus een deel van het sociale weefsel. Dit is de Westerse invalshoek met het onderscheid tussen de 'hoge en lage' cultuur. Daarnaast kan verder gegaan worden en gesteld worden dat kunst sociaal is vanaf het ogenblik dat mensen dingen maken. Kunst is sociaal voor Marc aangezien het gaat om een kennis van vormen. Kunstenaars hebben een ander arsenaal aan kennis: het gaat om beeldkennis en vormenkennis waarmee zij dingen opbouwen. Deze vormenkennis is sociaal: die is eventueel de verbinding tussen al de mensen daarbuiten. Vormenkennis kan geïnterpreteerd worden als de interpretatie die Bauhaus daaraan gaf. Wij leven in vierkante tafels, in interieurs, onze keukens zijn stilleven, ..., zijn invalshoek is dus sociaal. Beelden zoals bijvoorbeeld de Pietà of de Moeder en kind zijn thema's waaraan iemand emoties vastknoopt, het zijn subjectieve ervaringen. Deze thema's zijn in zekere zin universeel: of die nu geschilderd zijn door Rubens of van iemand achter de hoek. Het sociale kan een thema zijn of een vorm. Bepaalde vormen en thema's zijn universeel, al verschillen culturele smaken. Niemand is verplicht om kunst op een bepaalde manier te zien of om een bepaald kunstwerk te zien. Niemand moet dit zien vanuit het standpunt van de schrijver van catalogusteksten. Iedereen ziet kunst vanuit zichzelf: je kunt kunst gewoon ervaren.⁶¹³

Els Rochette geeft aan dat zij zelf geen kunstenaar is, maar wanneer een kunstenaar gedreven is door zijn engagement, hij dat waarschijnlijk niet als een beknotting zal ervaren. Je kunt een kunstenaar niet dwingen tot sociaal engagement, het is deel van zijn overtuiging. Kunstenaars moeten zich ook niet engageren.⁶¹⁴ Jan Knops geeft aan dat Initia met kunstenaars werkt die reeds een cv opbouwden en die ook een zekere eigenzinnigheid hebben. Hij wijst op de autonomie van het kunstwerk: een kunstwerk mag niet zomaar een illustratie zijn van een maatschappelijke thematiek. Het kunstwerk dat wordt geconcipieerd moet ook passen binnen het artistieke cv van de specifieke kunstenaar. Het kunstwerk moet in zijn intrinsieke waarde ook

⁶¹⁰ IDEM, pp. 4-5.

⁶¹¹ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 17.

⁶¹² IDEM, p. 19.

⁶¹³ IDEM, p. 13.

⁶¹⁴ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 9.

voldoende ruimte hebben. De autonomie van de kunstenaar is hierbij heel belangrijk. Dit is een zoeken en een voortdurend aftasten.⁶¹⁵ Hij is er wel van overtuigd dat een maatschappelijke thematiek goed kan verbeeld worden op autonome wijze. In die zin is het geen of-of-situatie.⁶¹⁶ Een maatschappelijke thematiek kan op volstrekt autonome wijze verwerkt worden. Hij verwijst naar Beuys, Guernica van Picasso, Jeff Wall, Mike Kelley, Paul McCarthy, Wel mag het niet instrumenteel ingezet worden, want dit kan de intrinsieke betekenis van een kunstwerk verloochenen. De opdracht om sociale weefsels te herstellen en sociale problemen op te lossen is in de eerste plaats de opdracht van de politiek. De overheid kan wel voorwaarden scheppen voor de kunstenaar.⁶¹⁷

Els Dietvorst ging uit eigen initiatief werken in de Aneessenwijk. Aanleiding hiervoor was het voorval in 1998 waar zij 'Live' beelden van haar tentoonstelling in *Etablissement d'en Face* wou tonen op een scherm in de Brusselse Zuidwijk, maar dat dit haar werd afgeraden (de wijk werd als gevaarlijk aanzien en mensen zouden niet geïnteresseerd zijn in kunst).⁶¹⁸ Na jaren gewerkt te hebben met sculptuur en tekening leek het medium film haar het meest geschikt. Vooral de connotaties die verbonden zijn met dit medium gaven de doorslag: directheid, mengen van documentaire en fictieve elementen, verwijzingen naar Hollywood, televisie en beroemdheden.⁶¹⁹ Dietvorst wil geen multidisciplinair kunstenaar zijn: ze vertrekt echt van de noden van elk specifiek project. Een aantrekkingskracht tot personen die zich in de 'marges' van de maatschappij bevinden. Zij heeft een soort nood om deze randfiguren te kennen, hun begeleiden in het uitdrukken van hun verhaal.⁶²⁰ Zij past zich aan aan de uitgekozen omgeving, het is een steeds opnieuw van nul vertrekken.⁶²¹ Els Dietvorst gelooft zelf sterk in de rol van de kunstenaar in de samenleving. Kunst kan een andere manier zijn om het leven te laten zien. Kunst kan het leven van mensen rijker maken en je leven dynamiseren of je met de rug tegen de muur duwen. Geëngageerd werk collectief werk of werk in wijken is een andere manier van kunst maken. Een kunstwerk staat in die zin op zichzelf. Als een kunstenaar er voor kiest om iets sociaals te doen hoeft dit ook helemaal geen probleem te zijn. De autonomie van de kunst is voor haar een achterhaald negentiende-eeuws concept. Zij nuanceert het idee van de autonome kunstenaar: "*zijn kunstenaars die manager zijn dan autonoom?*".⁶²² Kunst is voor Els Dietvorst een vorm van open communicatie en geen tautologisch statement dat enkel naar zichzelf verwijst. Het is een actie die vertrekt van het werken met mensen.⁶²³ Doorheen haar werk bevreemdt Dietvorst de kunstwereld, waar de band tussen kunst en publiek verdwenen zijn. Verschillende hedendaagse

⁶¹⁵ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlage: Interview Jan Knops, p. 5.

⁶¹⁶ IDEM, pp. 8-9.

⁶¹⁷ IDEM, p. 14.

⁶¹⁸ VAN DIENDEREN A. (2007), pp. 152-153.

⁶¹⁹ WITTOCX E. (2004), p. 16.

⁶²⁰ Dit kwam ook aan bod in de film: *Lied voor de prijs van een geit* (afgewerkt in 2003), waar Dietvorst de Brusselse geitenhoeder Luigi portretteert. Zij ontmoette hem op straat en leerde hem beter kennen. We zien de leefwereld van Luigi die er nadrukkelijk voor kiest om buiten de maatschappij te staan. Deze film levert geen commentaar of moraliserende boodschap. Els Dietvorst deed ook een project op vraag van de Vlaamse Bouwmeester in de gesloten jeugdinstituut te Mol, een gevangenis voor jonge criminelen. De jongeren konden met Els over hun problemen praten, met haar tekenen, hun verhaal vertellen, dromen uitleggen,... Het medium werd ook hier gedicteerd door het proces. Begin 2004 resulteerden de workshops in gesprekken en in het aanbrengen van zelfgekozen kleuren op de deuren van hun cellen en een kleine publicatie voor en door de jongeren. Het gaat hier om tekeningen, film, foto's, publicaties of sculpturen,...

⁶²¹ WITTOCX E. (2004), p. 17.

⁶²² DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 4.

⁶²³ WITTOCX E. (2004), p. 15.

kunstenaar zouden slechts dansen naar de pijpen van beslissingsmakers, curatoren en verzamelaars. Een zogenaamd autonome positie is veel minder te behouden. Kunstenaars zijn als jokers die opgegeten worden door commercie, opgevoerd in “triennale, biennale, spatiale, ...”. Communicatie en interactie staan in haar werk centraal. Dit aspect verdwijnt volgens haar in de westerse maatschappij te veel op de achtergrond. Vertrekpunt voor het Zwaluwproject was het verlangen om mensen een stem te geven in een voor de hedendaagse kunst relevante kunst. Streeft niet elke kunstenaar, te beginnen met Joseph Beuys, de verstrengeling tussen kunst en leven na?⁶²⁴ Els Dietvorst geeft ook aan dat kunst ontstaan is uit het leven: om te overleven moesten mensen creatief zijn. In onze moderne maatschappij werd dit creatieve deel voor een stuk weggesneden. Voor Firefly is de versmelting tussen kunst en leven enorm belangrijk.⁶²⁵

Kunstenaars zoals Els Dietvorst of Marc Schepers kozen er zelf voor om zich te engageren. Zij doen dit net vanuit hun positie van kunstenaar. Ik interviewde verschillende kunstenaars en bevroeg of ze engagement, of het meestappen in een sociaal-artistiek project als een beknotting van de autonomie van de kunstenaar ervaren.

Bart Vandevijvere gaf in een interview aan dat zijn samenwerking met vzw Wit.h ook verbonden is met zijn persoonlijkheid. Hij organiseert graag dingen en werkt buiten Wit.h ook mee aan kunstenaarsinitiatieven. Hij werkt reeds jaren samen met personen met een beperking en is daar mee vergroeid. Bepaalde mensen maken een hele evolutie door en dit kan hem boeien en prikkelen. Ook de menselijke factor is belangrijk: hij kan goed opschieten met bepaalde mensen en zij kunnen hem verrassen. Op mijn vraag of er een gevaar is voor de beknotting van de kunstenaar stelt hij dat hij in het begin ook een andere visie had. Hij zag een kunstenaar als een eigengereid en controversieel iemand. Deze houding, van de kunstenaar als criticaster, leek niet te rijmen met sociale initiatieven voor personen met een beperking die hij associeerde met betutteling. Maar door ondergedompeld te zijn in de sfeer en hen als individu te leren kennen veranderde dit. Zij maken heel apart werk en iemand als Klaus Compagnie ventileert ook op de samenleving, ook hij heeft een eigengereide kijk op dingen. Zo zag Bart dat er wel een brug te slaan was, dat er duidelijke raakvlakken zijn. Al blijft hij benadrukken dat er spanningsvelden blijven.⁶²⁶

Mark Cloet geeft aan dat zijn betrokkenheid bij vzw Wit.h ook deels verbonden is met zijn persoonlijke geschiedenis. Hij heeft jaren ervaring binnen vrijwilligerswerk en kwam van jongsaf in contact met personen met een beperking. Hij had daar goede ervaringen mee. Hij geeft aan dat dit niet vanuit een motivatie is van “ik ga die gasten eens helpen” maar hij vindt het belangrijk dat datgene wat hij doet, een sociale betekenis heeft. Het uitwisselen van ideeën van verschillende mensen vindt hij enorm interessant.⁶²⁷ Hij geeft aan dat het gaat om een wisselwerking: hij leert zelf van personen met een beperking en dit inspireert hem op persoonlijk en artistiek vlak.⁶²⁸

Koen Vanmechelen werkte in 2004 mee aan de tentoonstelling *Waanwezig-heden* van ARTISIT. Een kunstenaar uit het ARTISIT atelier had gevraagd om met hem samen te werken. Koen stond

⁶²⁴ IDEM, p. 16.

⁶²⁵ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 5.

⁶²⁶ VANDEVIJVERE B. [interview door Sarah Goderis] (12.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Vandevijvere, p. 1.

⁶²⁷ CLOET M. [interview door Sarah Goderis] (04.04.2007), Zie bijlagen: Interview Mark Cloet.

⁶²⁸ IBIDEM.

hier voor open, maar vond het wel belangrijk dat het nog steeds een artistiek project bleef. Zijn eigen werk is ook verbonden met het sociale. Hij verwijst naar zijn *Cosmogolemproject*: een groot houten karkas van een reus, dat jongeren kunnen opvullen met dingen die zij belangrijk vinden. Golem betekent helper, maar het staat ook voor het bouwen van bruggen tussen culturen. De Golem doet verschillende locaties aan: Brugge, Genk, Tilburg, Mumbai, Arusha (Tanzania),... Dit idee van een brug tussen verschillende culturen en engagement is er ook in zijn *Cosmopolitan Chicken Project*. Het kruisen van kippen zegt iets over globalisering, racisme, manipulatie, klonen,.... In die zin is het sociale voor Koen Vanmechelen verweven in zijn werk.⁶²⁹

Voor Bart Lodewijks was Moscou-Bernadette eigenlijk een voortzetting van wat hij al deed. Hij maakte reizen per fiets en bracht krijttekeningen aan op muren. Voor Bart Lodewijks staan doelstellingen nooit voorop. Hij benadrukt dat hij een kunstenaar is en geen sociaal werker. Hij zou zich ook niet aanpassen aan sociale doelstellingen. Als hij zou meestappen in een meer sociaal project (zoals hij reeds deed), zou hij dat startconcept proberen te vervormen. Het sociale is nooit een vertrekpunt geweest, maar was een gevolg van zijn werk. Interactie kan ontstaan, maar dit is geen must: ontmoetingen gebeuren onderweg. Bart stelt dat je mensen kunt meenemen op een gedachtenreis, maar de bewoners nemen hem ook mee: soms komt hij bij mensen in huis, hij praat met mensen in Moscou. Het gaat vaak over kunst en dit kan zijn impact hebben. Hij vindt het interessant om een zekere betekenis te hebben voor zijn omgeving. Moscou-Bernadette volgt het traject van de kunstenaar en zet het traject op voorhand niet vast. Dit vindt hij enorm belangrijk. Het is belangrijk dat je als kunstenaar mee stapt in een sociaal project en dat je dit in de eerste plaats doet als kunstenaar.⁶³⁰

Uit deze verschillende artistieke posities blijkt naar mijn mening dat engagement de autonomie van de kunstenaar niet in de weg hoeft te staan. Autonomie en heteronomie zijn met elkaar verweven. Een kunstenaar moet een kunstenaar blijven en geen sociaal werker 'spelen'. Vanuit zijn eigen artistieke positie kan hij zich echter wel angageren. De autonomie van de kunstenaar is belangrijk, maar anderzijds lijkt het mij weinig zinvol om van de autonomie van de kunstenaar een soort dogma te maken. Autonomie is namelijk ook vervlochten met heteronomie.

5.2.3.6.3 Sociaal-artistiek werk als hefboom

Soms wordt sociaal-artistiek werk omschreven als hefboom tegen sociale uitsluiting of artistiek werk als hefboom voor een sterker sociaal weefsel.⁶³¹ Zo stelt de beoordelingscommissie in de landschapstekening voor sociaal-artistieke werking dat *sociaal-artistieke projecten hefboomen zijn om tot processen te komen in een sociale context en zij gelooft verder in de maatschappelijke relevantie en de actieve participatie binnen de sociaal-artistieke projecten in de strijd tegen elke vorm van uitsluiting*.⁶³² In het licht van voorgaande argumenten is het meer dan relevant om in te gaan op het idee van sociaal-artistiek als hefboom. Tijdens de interviews peilde ik dan ook hoe men stond tegenover dit idee

⁶²⁹ VANMECHELEN K. [interview door Sarah Goderis] (11.04.2008), Zie bijlagen: Interview Koen Vanmechelen, pp. 1-3; zie: <http://www.koenvanmechelen.be/content/view/104/88889001>.

⁶³⁰ LODEWIJKS B. [interview door Ans Lambert en Sarah Goderis] (24.04.2008), Zie bijlagen: Interview Bart Lodewijks, pp. 1-13.

⁶³¹ Zie bv. VANMOLKOT R., 'Sociaal-artistieke projecten: hefboom in de strijd tegen armoede en sociale uitsluiting', in: *De Gemeente*, 2000, jg. 75, nr. 528, pp. 34-37; ANCIAUX B., 'Artistiek werk als hefboom voor een sterker sociaal weefsel', *Ter Zake*, 2001, februari, pp. 3-4.

⁶³² BEOORDELINGSCOMMISSIE SOCIAAL-ARTISTIEKE WERKING, Landschapstekening beoordelingscommissie sociaal-artistieke werking 2008, p. 4.

Bart Caron relativeert het idee van sociaal-artistiek als hefboom tegen sociale uitsluiting. Volgens hem kunnen deze projecten wel een klein steentje bijdragen op het niveau van de participanten en de omgeving die komt kijken. Met betrekking tot mijn vraag of sociaal-artistiek culturele armoede kan helpen overbruggen wijst hij op het belang van cultuureducatie. Bij sociaal-artistiek werk is dit volgens hem veel minder een doelstelling. Culturele armoede dient in eerste instantie bestreden te worden door het onderwijs.⁶³³

Karen Vandeputte stelt hierbij dat mensen zo wel even weggehaald worden uit de uitsluiting en isolatie. Het werken in de Factor Y biedt een bepaalde structuur in hun leven, zij doen theater- en museumbezoeken, ze behoren ergens toe: ze maken deel uit van een groep, ontmoeten andere sociale groepen en kunstenaars, creëren zelf, ... , bij projecten werken de deelnemers samen met mensen van een theatergezelschap. In die zin maken ze deel uit van het sociale leven en kan het een hefboom zijn.⁶³⁴ Je kunt een zekere betekenis brengen in het leven van de mensen: zij krijgen een plaats en kunnen hun werk tonen. Zo krijgt hun leven meer betekenis, al lost dit natuurlijk niet alles op: de problematieken blijven. Er is wel een groeiproces mogelijk, maar dit moet warm gehouden worden, want anders vallen mensen terug in een gat.⁶³⁵ Mensen in armoede bijvoorbeeld zijn een groep die niet zo zichtbaar zijn: het is echter belangrijk dat ze gezien worden, dat mensen zien dat ze iets te vertellen hebben en dat ze een kracht bezitten.⁶³⁶

Luc Vandierendonck geeft ook aan dat dit mogelijk is voor personen met een verstandelijke beperking. Deze mensen leven als persoon geïsoleerd en worden door weinig mensen au sérieux genomen. Niet enkel hun werk moet getoond worden, maar ook op persoonlijk vlak kan het een impact hebben, het kan een hefboom zijn om hen voor een stukje uit hun isolement te halen.⁶³⁷

Jan Vandromme benadrukt dat het artistieke sociale effecten met zich meebrengt. Dit wordt vaak onderschat. Hij geeft aan dat ARTISIT voor hem sociaal-artistiek is omdat ze naast het artistieke toch een grote sociale, psychologische en persoonlijke impact hebben op een beperkte groep van mensen. Op persoonlijk vlak structureren bepaalde mensen hun week rond ARTISIT. Dit is belangrijk voor mensen met een psychose die dikwijls heel geïsoleerd leven. Sommige mensen geven aan dat hun wereld zou instorten indien ARTISIT er niet meer zou bestaan. Daarom wordt ook gepoogd om deze mensen minder afhankelijk van ARTISIT te maken. Op psychisch vlak zien zij dat mensen die goed meedraaien in het project geen heropnames hebben. Op maatschappelijk vlak gaan mensen zich meer inschrijven in het maatschappelijk weefsel, mensen starten met een parttime job. Dit zijn dingen waar ARTISIT niet rechtstreeks op inwerkt: het zijn neveneffecten. Het gaat bij ARTISIT dus primair om het uitbouwen van een artistiek kader. Maar op sociaal vlak kunnen mensen zo ook groeien. De basis van ARTISIT is het atelier voor psychotische kunstenaars. maar daarnaast werden bredere sociaal-artistieke projecten opgestart. Zo werd in 2006 gewerkt met asielzoekers en in 2007 met hangjongeren. Jan Vandromme vindt dit interessant omdat de werking zo ook opengetrokken wordt. Het hoofddoel van ARTISIT was wel het opstarten van een atelier met psychotische kunstenaars. Bij ARTISIT wordt een bepaalde selectie doorgevoerd: er wordt gepeild naar potentieel, naar motivatie. Het is niet voldoende dat mensen gewoon 'onder de mensen' willen komen. Jan Vandromme geeft aan dat het lijkt alsof de commissie ARTISIT

⁶³³ CARON B. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron, p. 4.

⁶³⁴ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 26-27.

⁶³⁵ IDEM, p. 19.

⁶³⁶ IDEM, p. 5.

⁶³⁷ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 24.

hierop heeft afgerekend. Daarnaast, stelt Jan, heeft het geen lokale inslag en is het niet voor een groot publiek.⁶³⁸

Philippe Van Cauteren vindt het idee problematisch omdat een project op deze manier gebruikt wordt (hij wijst opnieuw op instrumentalisering). De kunstenaar dient als vertrekpunt genomen worden: de kunstenaar mag geen vogel voor de kat zijn voor een andere doelstelling. Er zijn voldoende andere dingen die geschikter en efficiënter zijn dan kunst (hij verwijst naar onderwijs). Kunst is een kwetsbaar goed en dat moet beschermd worden. In die zin is het gevaarlijk om er een vast stramien in te gaan ontwikkelen, dingen sterk te kaderen en daar criteria aan te koppelen.⁶³⁹

Pierre Muylle poneert niet dat het project een sociale dimensie heeft en iets moet bewerkstelligen in de buurt. Hij stelt dat dit verbonden is met het al dan niet instrumentalisering van kunst. Als er reeds op voorhand wordt uitgegaan dat het op een zeer gerichte manier nuttig moet zijn, is het ook moeilijk om kunstenaars daar voor warm te krijgen. Als er signalen en concrete vragen komen vanuit de wijk via direct contact kan daar eventueel op ingespeeld worden. Maar meteen moet de kunstenaar en de vraagstelling rond zijn positie erbij betrokken worden. Zo kan eventueel ook op andere vlakken dingen teweeggebracht worden. Maar het gaat wel uit van een aanvaarden van het falen: er wordt geen eindpunt vooropgesteld.⁶⁴⁰ Pierre vindt dit hefboomidee eerder naïef. Hij pleit ervoor om realistisch en bescheiden te zijn. Bij het deelnemen aan het repetitieproces en het tonen ervan is er een zekere catharsis, maar uiteindelijk gaat de deelnemer na de voorstelling terug naar huis: zijn positie en problemen blijven min of meer dezelfde. Het is belangrijk om de eigen grenzen in te zien: het kan een klein hefboompje zijn, maar als enige hefboom zal dit breekijzer niet functioneren. Het sociaal-artistieke kan wel deel uitmaken van een groter netwerk, dat wel enige impact heeft.⁶⁴¹

Els Rochette stelt ook dat dit mogelijk is als er breder gewerkt wordt dan louter sociaal-artistieke projecten bijvoorbeeld door ook randactiviteiten te organiseren. Het project mag ook niet na enkele maanden afgelopen zijn. De hefboom is mogelijk op voorwaarde dat er naast het project ook een kader is waar mensen dagelijks terecht kunnen.⁶⁴² Marc Schepers geeft aan dat het kan als hefboom gezien worden en dat het een impact kan hebben op een paar mensen die veranderen, emanciperen. Mensen kunnen wel hun horizon verbreden en daardoor andere dingen gaan doen en ontdekken. Dit gaat echter niet om een louter oplossen van problemen: dit is bijna onmogelijk.⁶⁴³

Ook Jan Knops geeft aan dat het veranderingspotentieel eerder klein is en daarom moet het zo breed mogelijk worden uitgedragen (onder andere via onderwijs). De omstandigheden waarin mensen leven, uitsluiting en maatschappelijke omstandigheden zijn moeilijk te veranderen en vaak is het een multi-probleem verhaal. In het beste geval kan de politiek daar misschien iets aan doen. Als individu kunnen personen wel veranderen: ze kunnen worden aangesproken op hun individuele kracht en self-esteem. Als mensen participeren aan projecten worden hun horizons opengeboken en kunnen ze echte ervaringen opdoen.⁶⁴⁴ Jan Knops vindt het woord 'hefboom'

⁶³⁸ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 3.

⁶³⁹ VAN CAUTEREN P. [interview door Sarah Goderis] (22.04.2008), Zie bijlagen: Interview Philippe Van Cauteren, p. 5.

⁶⁴⁰ PISTERS I. (2008), p. 38.

⁶⁴¹ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, pp. 15-16.

⁶⁴² ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 12.

⁶⁴³ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, pp. 16-17.

⁶⁴⁴ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 3.

nogal sterk, het kan echter wel gaan om speldenprikjes bij bepaalde personen (een groot deel van de mensen wordt niet bereikt en gaan in hun oude patroon verder). Volgens Els Dietvorst kunnen langdurige en goed opgezette projecten een impact hebben op het zelfbeeld van mensen. Sommige Zwaluwen gaven aan dat zij zich mentaal sterker voelden. Wanneer iemand weerbaarder wordt gemaakt in de maatschappij dan wordt ook iets sociaals gedaan. Bepaalde mensen hebben er iets aan gehad: er zijn mensen die eigen kunst gaan maken zijn, die sociaal assistent geworden zijn, er zijn veel mensen die er iets aan gehad hebben. Dit geldt niet voor elke mens. Mensen moeten ervoor open staan en het is afhankelijk van vele factoren.⁶⁴⁵

De meeste geïnterviewden nuanceren het idee van de 'hefboom', maar meestal geven ze aan dat sociaal-artistisch werk in bepaalde gevallen tot individuele verandering kan leiden. Wel wordt het belang van een breder kader benadrukt. Dikwijls wordt ook verwezen naar andere sectoren die een grotere impact hebben zoals onderwijs. Het is afhankelijk van vele factoren en mensen moeten hier ook voor open staan.

5.2.3.6.4 Sociaal-artistisch werk en emancipatie

Met betrekking tot de sociale dimensie van sociaal-artistisch werk vond ik het interessant om te peilen naar de mate waarin de organisaties empowerment en emancipatie belangrijk vinden.

Karen Vandeputte vindt emancipatie belangrijk in die zin dat de deelnemers zelf kunnen verwoorden of opkomen wat bij hen leeft, dat ze kunnen zeggen wat ze willen en waarom. Hier zal ze niet sturen: het moet vanuit het denken van de deelnemers zelf komen.⁶⁴⁶ Zij wijst er ook op dat mensen dikwijls nergens anders naartoe kunnen. De academie is niet steeds een optie omwille van het schoolse ervan. Maar indien mensen wel naar de academie zouden willen gaan zou zij dit stimuleren. Sommigen zetten stappen naar WiSPER, zo wordt het artistieke dan echt een richting in hun leven. Anderen doen tentoonstellingen of proberen te exposeren. Mensen kunnen dus groeien.⁶⁴⁷ Creëren is naast een doel ook een middel om meer mens te worden, je meer uit te spreken en duidelijker te weten wie je bent als mens.⁶⁴⁸

Pierre Muylle vindt dit belangrijk, maar hij benadrukt dat de kunstenaars niet zelf kunnen begeleiden. Empowerment ligt bij de persoon zelf: je kunt niet empowered worden. Er is wel een context nodig om een dergelijke evolutie te bewerkstelligen. Pierre wijst erop dat Moscou-Bernadette breder gekaderd is: er wordt samengewerkt met de school, de straathoekwerker,... Empowerment behoort echter niet echt tot het project zelf, maar zij zijn hier wel alert voor. Pierre zou een kunstenaar met een paternalistische houding die 'de bewoners eens zal gaan verbeteren' niet toelaten aangezien dit tegengesteld is empowerment en de emancipatiegedachte compleet tegengaat.⁶⁴⁹ Jan Vandromme geeft aan dat empowerment/emancipatie van de deelnemers heel belangrijk is. Tegelijk wees hij erop dat dit ook een ethische vraag is. Aan de directeur van het HISK zal niet gevraagd worden of empowerment van zijn studenten belangrijk is (al is het voor deze studenten uiteraard ook belangrijk). Als toeschouwers interesse hebben en vragen stellen in verband met het werk is dit een vorm van empowerment. Maar empowerment is voor iedereen belangrijk.⁶⁵⁰ Jan geeft aan dat het sociale eigenlijk een neveneffect is van het artistieke doel.

⁶⁴⁵ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, pp. 5-6.

⁶⁴⁶ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 11.

⁶⁴⁷ IDEM, p. 16.

⁶⁴⁸ IDEM, p. 17.

⁶⁴⁹ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 15.

⁶⁵⁰ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 16.

Door deel te nemen aan tentoonstellingen en samenwerkingen met andere kunstenaars kunnen een aantal sociale effecten ontstaan. Zo kunnen mensen hier stappen zetten naar meer zelfstandigheid. Hij verwijst naar Christine Vansommeren die zelf een portfolio inbracht bij een comité dat beslist over de aankoop van kunstwerken. Dit is een grote stap voor iemand die jaren in de psychiatrie verbleef. Zij zet nu zelf de stap om haar werk te gaan vertegenwoordigen. Binnen haar netwerk worden zo bredere contacten gelegd.⁶⁵¹

Marc Schepers benadrukt het belang van emancipatie, maar daarin gaat het ook over de vorm, de kunst, de inzet en het ontwikkelen van een medium of het leren van iets.⁶⁵² Voor Marc is kunst emancipatie, leren praten is emancipatie. Bij kunst leer je praten met beelden en beelden verstaan.⁶⁵³ Marc benadrukt dat hij met emancipatie zelfontplooiing bedoelt.⁶⁵⁴ Hij geeft aan dat bepaalde mensen “ik” beginnen te zeggen, maar deze emancipatie gebeurt op een heel trage manier. Het maakt de mensen ook niet steeds zo inzetbaar in andere sociale processen. Mensen gaan ‘de doelgroep’ verlaten, krijgen interesse in andere dingen. Zij zullen stellen: ik wil ook dat jullie zeggen wie dit werk gemaakt heeft.⁶⁵⁵ Marc geeft aan dat ze een klankbord zijn geworden. Morguen is een soort van vast punt uit een andere wereld waaraan zij zich kunnen optrekken.⁶⁵⁶ Els Rochette benadrukt het belang van empowerment, van het meekrijgen van tools om daarna in het kunstencircuit hun weg te kunnen vinden. Dit kan gaan om het amateurkunstencircuit, reguliere kunsten of meer sociaal-economische projecten. Deze tools zijn nodig zodat ze daarna zelf hun plan kunnen trekken en een breed vizier hebben op de verschillende mogelijkheden die er zijn. Er ontstaan verschillende ontmoetingen met kunstenaars van Globe Aroma en uit België, wat het geheel hoger kan optillen zodat zij hun plan leren trekken. Op zich zijn dit meestal al mensen die een sterkte in zich hebben, maar doordat ze vluchteling zijn staan ze plotseling terug onderaan de ladder.⁶⁵⁷

Jan Knops geeft aan dat de horizons van deelnemers aan projecten kunnen worden opengebrouwen en dat zij ervaringen kunnen opdoen. Het gaat om een openbreken van kijk- en denkkaders, waardoor zij kunnen openstaan en komen tot andere gezichtspunten. Dit kan leiden tot het creëren van kansen die hen minder gevangen houden, wat kan geïnterpreteerd worden als emancipatie.⁶⁵⁸ Emancipatie is belangrijk en dit kan als ‘sociaal’ benoemd worden, maar Jan Knops stelt hierbij dat het ook individueel genoemd kan worden. Indien iemand een kunstwerk bekijkt, kan er bij die persoon een persoonlijke snaar getroffen zijn, omdat het raakt met bepaalde aspecten van zijn identiteit. Het is dus individueel of psychologisch van aard. Je kunt leren van kunstenaars om je individueel en kritisch te houden tegenover dingen. Jan benadrukt dat als er bijvoorbeeld met autochtone jongeren in armoede wordt gewerkt, dit niet betekent dat er daarom volledig wordt meegegaan met die jongeren. Het kan ook bruuskere zijn: “ik ga niet met jou in de wijk, ik ga jou daar niet opzoeken.” De deelnemers worden er wel even uitgelicht en er wordt een artistiek-filosofische reis gemaakt. Zo krijgen ze andere vergezichten, zo kunnen

⁶⁵¹ IDEM, p. 3.

⁶⁵² SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 10.

⁶⁵³ IDEM, p. 12.

⁶⁵⁴ IDEM, p. 21.

⁶⁵⁵ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 5.

⁶⁵⁶ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 6.

⁶⁵⁷ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 4.

⁶⁵⁸ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 3.

vastgeroeste vanzelfsprekendheden opengebrouwen worden en kan een mentale ruimte gemaakt worden om naar de werkelijkheid te kijken. Dit gebeurt echter wel in kleine stapjes.⁶⁵⁹

Ook Luc Vandierendonck geeft aan dat emancipatie en empowerment heel belangrijk zijn. Ze werken vanuit de kracht van de mensen door ruimte te maken, deuren te openen, kansen te bieden. Hij wil de verzelfstandiging ook gericht helpen duwen. Het gaat hier om het geven van kracht aan de mensen zelf.⁶⁶⁰

5.2.3.6.5 Sociaal proces en artistiek resultaat

Bij sociaal-artistiek werk lijkt kunst een middel en een doel te zijn. Daarom legde ik tijdens de interviews het volgende citaat voor: met betrekking tot de subsidievoorwaarden wordt in de handleiding van het kunstendecreet gesteld: *“organisaties voor sociaal-artistieke werking leggen zich toe op het ontwikkelen van artistieke projecten met een sterk sociale inslag. De klemtoon ligt hierbij op het procesmatige: het ontwikkelen van methodes is minstens even belangrijk als het eigenlijke artistieke resultaat. De betrokkenheid van de deelnemers is dan ook een essentieel criterium.”*⁶⁶¹ Verder werd bevraagd of kunst voor hen een middel en/of een doel is.

Het procesmatige betekent volgens Bart Caron dat het gaat om een kunstenaar die samenwerkt met mensen en een proces aflegt. Bij sociaal-artistiek werk is het artistieke ook een doel. Maar hij wijst er wel op dat een puur artistiek doel niet integer is en eigenlijk een misbruik is omdat er dan niet voor de mensen wordt gegaan. Het is dus van cruciaal belang dat zij geen middel zijn om het artistieke doel te bereiken. Het procesmatige is een deel van het artistieke: het gaat om een kunstenaar die samenwerkt met mensen en zo een proces aflegt. Het is belangrijk dat de potenties van mensen hierbij losgemaakt worden van de situatie waarin ze zitten. Het mag geen kunst worden van sukkelaars, want dit is enorm stigmatiserend.⁶⁶² Hij stelt verder dat het gaat om werkingen met een artistieke finaliteit die tot stand komen in processen waar de sociale component duidelijk aanwezig is. Dit komt ook aan bod in de beoordelingscriteria.⁶⁶³

Karen Vandeputte stelt dat er zowel sociale als artistieke doelstellingen zijn. De Factor Y heeft geen educatief kader voor hun artistieke doelstelling.⁶⁶⁴ Er moet een zekere vrijblijvendheid zijn (niet onderwijzen), zonder dat het daarom bezigheidstherapie hoeft te zijn (dit zou ze enorm jammer vinden). De artistieke doelstelling is de techniciteit en op vraag van de mensen zelf wordt deze doorgegeven. Iedereen leert ook van iedereen, het gaat om een interactie.⁶⁶⁵ Het procesmatige houdt in dat iedereen aangesproken wordt, het gaat om het samenwerken. Soms zijn er botsingen en spanningen Dit is niet steeds evident omdat de groep heel divers is: bepaalde mensen hebben voorkennis, de ene is al wat artistiek begaafder dan de andere, ook de sociale achtergrond is compleet anders. Soms wordt naar een specifiek project toe gewerkt waar rond een bepaald thema gewerkt wordt. Er wordt dan wel individueel gewerkt, maar als groep wordt naar een deadline toegewerkt. Ze probeert zich aan te passen aan elk individu. Er wordt dus met

⁶⁵⁹ IDEM, p. 12.

⁶⁶⁰ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 21.

⁶⁶¹ HANDLEIDING KUNSTENDECREET (02.02.2004), p. 19.

⁶⁶² CARON B. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron, pp. 1-2.

⁶⁶³ Bij de criteria is sprake van kwaliteit van het sociaal-artistieke concept en de concrete uitvoering, betrokkenheid van de deelnemers, de kwaliteit van de procesbegeleiding, de samenwerking met de kunstenaars, artistieke praktijk, sociale en culturele organisaties,....

⁶⁶⁴ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 3.

⁶⁶⁵ IDEM, p. 6.

een groep gewerkt, maar anderzijds blijft ze toch individueel gericht werken.⁶⁶⁶ Die botsingen zijn verbonden met het feit dat je andere interpretatievelden hebt, andere codes, morele waarden. De wereld bestaat uit verschillen en ze wijst erop dat het net interessant is om vanuit diversiteit te vertrekken. Er is ook een sociale doelstelling: je wil iets veranderen in het leven van de mensen (op sociaal, artistiek of emotioneel vlak), al is dat heel klein.⁶⁶⁷ Belangrijk is ook dat de mensen op een veilige manier zichzelf kunnen zijn en dat ze weten dat ze erbij horen.⁶⁶⁸ Ze wijst verder op de streefde samenwerking met de academie die eerder resultaatgericht werkt (gericht op lesgeven), terwijl zij procesgericht werken. Ook het tentoonstellen is een proces, dit moet ook veilig zijn want je stelt je bloot en je kunt ook kritiek of vragen krijgen. Karen Vandeputte benadrukt dat ze procesmatig werken, maar dat het resultaat ook goed moet zijn. Als iets getoond wordt, ziet de toeschouwer vooral het resultaat en dit zal dan ook hoofdzakelijk beoordeeld worden. Het proces dat eraan voorafging wordt niet altijd gezien. Karen wijst er ook op dat er steeds een spanningsveld is tussen het sociale en artistieke en dat daarin een evenwicht dient gezocht te worden. Indien de lat enkel hoog gelegd wordt voor het artistieke proces en de artistieke finaliteit, kan het sociale vergeten worden.⁶⁶⁹ Karen vindt laagdrempeligheid heel belangrijk, maar wijst er ook op dat indien te laagdrempelig en te open gewerkt wordt, het geheel vervalt in bezig zijn en in een gezellig clubje waarbij het artistieke verwatert. Daarnaast is inspraak enorm belangrijk en hierbij dient men ook rekening te houden met de zwakkere. Ze wijst er ook op dat een te eenzijdige focus op een sociale groep kan leiden tot gettovorming en dat dit een stigmatiserend karakter heeft. Het is ook belangrijk om als begeleider niet te snel je eigen denken naar voor te brengen, je moet voorstellen wat ze willen.⁶⁷⁰

Luc Vandierendonck gaat akkoord akkoord met de stelling dat het proces even belangrijk is, maar merkte wel doorheen de jaren dat indien er geen resultaat is, het heel moeilijk is om dit proces uit te werken en te verduidelijken. Bepaalde mensen hebben het ook nodig om een resultaat te zien. De meeste mensen kunnen dit niet overzien en hebben houvast nodig. In het Bezetproject werd bvb. heel weinig gepraat over het resultaat en dit werd maar twee dagen getoond, terwijl vooral het proces besproken wordt, dat twee en een halve maand duurt. Luc wil de toeschouwer aanzetten om naar het proces van bezet te komen kijken, maar meestal is de opkomst groter voor het resultaat. Hij wijst er ook op dat de kunstenaars zelf ook een goed resultaat willen neerzetten. Hij wijst er ook op dat een proces minder goed controleerbaar is en dat je je als kunstenaar kwetsbaar opstelt als mensen dan komen kijken (zoals in Bezet). Het artistieke resultaat kan meer gemanipuleerd worden. Hij verwijst naar tentoonstellingen waar dan een indrukwekkende catalogustekst geschreven wordt. Een proces is onafgewerkt en veel brozer en fragieler, maar dit vindt hij des te interessanter.⁶⁷¹ Luc geeft aan dat het betrekken van de deelnemers soms moeilijk uit te leggen is, maar dat dit net inherent is aan de werkwijze van Wit.h. Ze horen en zien dingen gebeuren en op basis daarvan proberen ze dingen uit te werken. Het komt dus van personen met een beperking. De overheid wil in feite dat de verstandelijk beperkte duidelijk zegt wat hij/zij wil. Maar bij minder mondige mensen is dit niet steeds mogelijk. Anderen kunnen dit dan weer wel en

⁶⁶⁶ IDEM, p. 11.

⁶⁶⁷ IDEM, pp. 19-21.

⁶⁶⁸ IDEM, p. 6.

⁶⁶⁹ IDEM, p. 19.

⁶⁷⁰ IDEM,, p. 8.

⁶⁷¹ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p 9-10.

kunnen specifiek aangeven wat zij willen doen. Sommige personen gaan graag aan tafel zitten en ergens hun mening over geven. Hij wordt met respect behandeld en er wordt rekening mee gehouden. In het proces hebben ze, zoals iedereen, evenveel inspraak. Bepaalde mensen gaan zich meer profileren dan anderen en dat zijn daarom niet steeds de ‘normaal begaafde mensen’. Iemand met een beperking kan heel mondig en dominant zijn, een grote persoonlijkheid of veel ideeën hebben. De normaal begaafde kunstenaar kan daar zelfs in verdrinken. Maar alles wat Wit.h investeert, voorstelt en organiseert moet eigenlijk geënt zijn op datgene wat uit de groep komt.⁶⁷²

In de activiteiten en werkprocessen zal Wit.h niet spreken over een artistiek middel met een sociaal doel of omgekeerd. Zij streven naar een twee-eenheid waarbij het artistieke en sociale in elkaar opgaan en daarbij een nieuwe eenheid vormen: sociaalartistiek. Om ze bespreekbaar te maken en te verduidelijken worden middel en doel soms uit elkaar gehaald. Luc geeft aan dat middel/doel een complexe discussie is die moeilijk uit te leggen valt. Hij geeft aan dat beeldend kunstenaars vaak opmerken: het is toch geen therapie of middel tot, want daar ben ik niet mee bezig. Ook de persoon met een beperking wil vooral dingen doen: rond media, textiel, ontwikkelen van een tekentalent,... Voor een kunstenaar is zijn doel puur artistiek, het moet ook gaan over het doormaken van een proces dat de moeite waard is. Maar kunst kan ook een manier zijn om in de maatschappij een forum, een plaats, te krijgen, om zich goed te voelen of net slecht te voelen. Hij wijst op de tweeledigheid van termen als middel/doel, sociaal/artistiek. Het zijn ogenschijnlijk 2 tegengestelde dingen en de één is inderdaad de andere niet. Hij wijst echter op het belang van termen die een tweeledigheid in zich dragen. Soms wordt doel een middel, middel wordt dan weer doel,... Dit omschreef Wit.h ooit als cirkel.⁶⁷³ Soms kunnen ze uit elkaar gehaald worden en kan gezegd worden: hier wordt het een doelstelling, hier wordt het een middel. Maar het is niet zo duidelijk of het nu middel of doel is, sociaal of artistiek, het vloeit voortdurend in elkaar over.⁶⁷⁴

Pierre Muylle stelt met betrekking tot het citaat dat dit een verkeerde instelling is tegenover de kunstenaar omdat hier wordt van uitgegaan dat het artistieke eindproduct primeert voor de kunstenaar en dat hij daarop getaxeerd kan worden. Een kunstenaar is kunstenaar omwille van zijn positie en deze vertaalt zich in een aantal werken. Er zijn ook kunstenaars voor wie de vorm van het werk minder belangrijk is. Hij wijst er ook op dat indien werken losgemaakt worden van de positie van de kunstenaar deze dan weinig betekenis hebben. Hij verwijst naar Joseph Beuys en zijn lezingen en discussies. Bij Beuys zijn het maatschappelijke en het artistieke aan elkaar vastgeklonken en dit is eigen aan de positie van deze specifieke kunstenaar.⁶⁷⁵ In het kunstendecreet wordt te weinig belicht wat het essentieel verschil is tussen de positie van een kunstenaar, wetenschapper, agoog of een buurtbewoner en wat die verschillende posities elkaar kunnen bieden in het creëren van ontmoetingskansen. Het is voor hem veel interessanter om te kijken hoe deze posities zich tot elkaar verhouden, dan in te gaan op het ‘betrekken van de deelnemers in het proces’. Hij begrijpt niet goed waarom de buurtbewoners helemaal moeten worden meegenomen worden in het proces. Bepaalde mensen die meewerken in een sociaal-artistieke theaterproductie staan er bijvoorbeeld wél als kunstenaar. Het gaat voorbij aan wat

⁶⁷² IDEM, p. 12.

⁶⁷³ Hij verwijst naar het project “Circulatie”.

⁶⁷⁴ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 13.

⁶⁷⁵ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 9.

essentieel is voor een kunstenaar. De bewoners worden betrokken op verschillende manieren, maar niet volgens een vooropgestelde methodiek. Soms worden ze ook helemaal niet betrokken. Een kunstenaar kan zich niet voordoen als iets anders en moet trouw blijven aan de positie die hij inneemt. Zo ontstaat vroeg of laat een relatie. Dit kan een heel nabije relatie zijn met directe betrokkenheid, maar het kan ook gaan om een wederzijdse erkenning. Het kan ook een meer afstandelijke relatie zijn zoals zwaaien als je elkaar ziet. In Bernadette is dit niet evident, veel mensen hebben daar geen zo'n relatie. Een dergelijke bijdrage in het sociale leven van een buurt is ook belangrijk.⁶⁷⁶ Een specifiek programma of een idee van kunst als middel of doel wordt bij Moscou-Bernadette niet vooropgesteld. Philippe Van Cauteren wil het zo niet gaan definiëren of benoemen. Er dient vanuit de kunstenaar vertrokken te worden. Moscou-Bernadette is een artistiek project die sociaal-artistieke projecten becommentarieert. Er is ook vooronderzoek en voorzichtigheid nodig. Dit geldt ook voor de bewoners: zij moeten ernstig genomen te worden en het mag geen tijdelijk carnaval zijn van één of andere gekke kunstenaar. De bewoners en de kunstenaars zelf dienen ernstig genomen te worden. Er ontstaan ontmoetingen, interacties, maar deze zijn niet steeds leuk. De werkelijkheid moet niet verbloemd worden. Het moet een *sérieux* hebben: kunst is geen speeltje.⁶⁷⁷

Jan Vandromme geeft aan dat ARTISIT procesmatig werkt: het gaat om de artistieke ontwikkeling en zij doen artistieke projecten. ARTISIT wil langdurige processen creëren: ze mogen niet kortstondig zijn. Soms lijkt het alsof in het kunstendecreet wordt gesteld van: doe maar iets, maar je moet geen resultaat hebben. Dit is voor hem geen procesmatig werken. Procematisch werken is verbonden met een resultaat, er zit een aspect van duur in, het gaat om stappen proberen op gang te brengen. Er staat ook: 'ontwikkelen van artistieke projecten met een sociale inslag'. Dus dan lijkt de klemtoon eerder op het artistieke. De sociale inslag is voor interpretatie vatbaar: voor hen zijn dit de sociale neveneffecten (het artistieke is het doel). Een proces duurt ongeveer 4 jaar, dan kan iemand meestal voor een stuk de stap zetten om autonoom contacten te leggen in het nemen van initiatieven naar een eigen werk.⁶⁷⁸ Hij benadrukt dat het artistieke wel sociale effecten met zich meebrengt en dat dit niet te onderschatten is.⁶⁷⁹ Zij zochten naar naar een specifieke methode om een specifieke doelgroep te betrekken, maar hun focus is het artistieke resultaat. Als iemand 4 jaar in het atelier werkt, dan is de artistieke kwaliteit (het resultaat) een doelstelling. Al is het proces minstens even belangrijk. De mensen maken het proces door (dat is de inspraak) en iedereen heeft zijn eigen verwerkingstempo. Er wordt individueel gewerkt en er wordt niets opgelegd.⁶⁸⁰ Als gewerkt wordt naar een project, dan zal het concept ook groeien. Er wordt hiervoor samen gezeten en dingen worden besproken. Het project is niet de tentoonstelling: het zijn procesprojecten. Er wordt procesmatig geredeneerd: je ziet hoever je komt (wat ook een methodiek is). Het atelier schrijft zich in in de procesprojecten, maar het is aan de mensen zelf om te beslissen in welke mate zij hierin willen investeren (bepaalde mensen hebben hier bijvoorbeeld geen interesse voor).⁶⁸¹

⁶⁷⁶ IDEM, p. 6.

⁶⁷⁷ VAN CAUTEREN P. [interview door Sarah Goderis] (22.04.2008), Zie bijlagen: Interview Philippe Van Cauteren, pp. 10-11.

⁶⁷⁸ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 8.

⁶⁷⁹ IDEM, p. 5.

⁶⁸⁰ IDEM, p. 9.

⁶⁸¹ IDEM, pp. 10-12.

Marc Schepers stelt met betrekking tot het citaat dat het ontmoeten en het hebben van respect voor elkaars meningen belangrijk is bij het werken rond een specifiek iets. Ze kunnen naar elkaars meningen luisteren, ze verbeteren, ze verwerken en terug als individuen naar huis gaan. Hierbij kunnen ze toch hun eigen ding doen zoals voordien, mits een kleine verandering. Zij moeten zelf beslissen om dat te doen. Marc vindt dit een rare discussie omdat gesteld wordt dat niet het resultaat van dit proces primeert. Dus wat die persoon gemaakt heeft is dan niet van tel. Dit kan correct zijn voor een danser of muzikant, maar voor een beeldend kunstenaar is het moeilijk om dit proces te tonen. In beeldende kunst wordt meestal wel naar iets zichtbaars gewerkt en dit wordt in materiaal omgezet, dat is eigen aan de discipline. Dit procesmatige is ook absoluut niet nieuw: aandacht voor het proces was er ook bij Fluxus, happening en Allan Kaprow. De deelname van armen in het theater werd ook al gedaan in de jaren zestig door Cantor.⁶⁸² Die sociale inslag en het betrekken van de deelnemers mag niet verglijden in een rijk buurtfeestje: een buurtwerker is geen kunstenaar. Hij geeft ook het belang aan van het feit dat in kunst het sociaal fatsoen niet moet gehouden worden en dat je hier niet politiek hoeft te werken (zo kan bijvoorbeeld iets getoond over een sociale situatie). Het mag geen dooddoenertje zijn in het genre van: het mag wel, maar niet te scherp.⁶⁸³ Voor Marc Schepers is beeldende kunst een middel en een doel. Maar kunst mag niet ondergeschikt gezien worden aan het sociale. Bij kunst leer je praten met beelden en beelden verstaan. Kunst of creatief zijn IS emancipatie, leren praten IS emancipatie. Dit ontstaat echter spontaan en organisch.⁶⁸⁴

Els Rochette vindt het belangrijk dat er gezocht wordt naar methodes om mensen bij dat proces te betrekken. Zij geeft aan dat methodes van sociaal-cultureel werk of straathoekwerk hier toepasbaar kunnen zijn. Wel moeten ze aangepast worden aan het artistieke proces. Het warm maken van mensen vraagt veel tijd en energie. Als ze geen interesse hebben, moeten ze niet gepusht worden. Maar diegenen die wel interesse hebben, maar die moeilijk over de streep te trekken zijn, mogen niet losgelaten worden. Met betrekking tot het artistieke resultaat stelt zij dat het professioneel gepresenteerd moet worden. Maar zij benadrukt wel dat het van de doelgroep zelf moet komen. Soms heeft zij het gevoel dat een kunstenaar voor bepaalde projecten in plaats van verf, mensen gebruikt. Het kan dan wel gaan om een mooie catalogus, maar het is nog maar de vraag of mensen zich herkennen in dat artistieke product. Het is ook belangrijk dat deelnemers ook netwerken buiten Globe Aroma zodat hun netwerk kan uitgebreid worden. Els wijst erop dat beeldende kunst bij hen een middel en een doel kan zijn, maar dat het evengoed kan gaan over muziek of theater.⁶⁸⁵

Jan Knops geeft aan dat ze zich niet profileren als sociaal-artistieke werking omdat het accent niet ligt op de sociale kant en het proces. Initia maakt echt producten, maar wel liefst producten die een maatschappelijke impact hebben. Voor hem is de wijk dan te smal. Zij willen het in een breder en liefst zelf internationaal kader plaatsen.⁶⁸⁶ Jan Knops benadrukt dat het proces zeker belangrijk is en zijn sterke kanten heeft. Hij geeft echter aan dat een discussie of het product of proces nu

⁶⁸² IDEM, p. 9. Hij verwijst verder naar Stephen Willats, Didier Bay, Paul Armand Gette uit de periode Fluxus, Arte povera. Deze mensen en Kaprow gingen de straat op en werkten buiten de muren van de galerie. Hij wijst op kunst in de sociale ruimte in plaats van kunst in de publieke ruimte die een sculptuur op een sokkel in een park in een betere wijk van Fabre geworden is.

⁶⁸³ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 9.

⁶⁸⁴ IDEM, p. 12.

⁶⁸⁵ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, pp. 6-7.

⁶⁸⁶ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 2.

belangrijker is, voor hem weinig interessant is. Het gaat hier niet om of –of, maar om en-en. Het product is voor hem even belangrijk en de impact van het procesmatige stopt als het product afgerond is (meestal na 2 jaar). Het is de bedoeling dat de personen waarmee gewerkt wordt dit als kunstwerk gaan percipiëren. Het zou een confrontatie moeten zijn en de kunstenaar moet niet de buikspreekster zijn van de groep. Er wordt met deze mensen gewerkt, maar het is ook de bedoeling om hen aan te zetten tot reflectie en daarom is het ook belangrijk dat er een kritische distantie is tegenover hen. Anderzijds dient er een open proceskarakter te zijn om tot inzicht te komen. Er dient dus niet vanuit een alwetende houding vertrokken te worden, maar vanuit een niet-wetende (de typisch socratische houding). Door je niet-wetend op te stellen kom je tot kennis van een specifieke problematiek. Deze proceskant heeft een duidelijke waarde, maar mag anderzijds niet overdreven worden.⁶⁸⁷

Els Dietvorst geeft aan dat de term ‘proces’ een woord is dat moeilijk te vatten is. Een proces is iets dat nog in beweging is tussen verschillende groepen, mensen, het kan gaan om een creëren en concipiëren van een werk. Dit is moeilijk beschrijfbaar. Het proces was voor het *De terugkeer van de Zwaluwen* echter heel belangrijk. De kleine anecdotes die zo’n project uitmaken zijn voor haar heel belangrijk.⁶⁸⁸ *De terugkeer van de Zwaluwen* was een heel collectieve interactieve werkwijze met hun verhalen, hun leven, hun dromen. Het was een participatorisch project dat vertrok bij de emotie en de inzet van alle deelnemers en niet vanuit hun autobiografie of een opgelegde tekst. De Zwaluwen konden hun eigen voorstellen uitwerken.⁶⁸⁹ Door de casting en met behulp van buurtorganisaties kon een hybride groep mensen verzameld en gemotiveerd worden.⁶⁹⁰ Iedereen die zich aangesproken voelde kon in het project stappen. Of hun inbreng artistiek belangrijk kon zijn is volgens Dietvorst geheel naast de kwestie. Het uitzonderlijke is (in vergelijking met sociale projecten) dat elke stap in het proces wordt afgewerkt en dat uit respect voor de bewoners een kwaliteitsvol resultaat vereist is.⁶⁹¹ De Zwaluwen speelden wekelijks of maandelijks samen en dat jaren aan een stuk samen zonder een gericht doel. Er werd veel energie gestopt in de creatie van de groep: lid zijn van de Zwaluwen was een identiteitsmarker. De leden van de groep waren daar trots op.⁶⁹² De zes jaar van de *De terugkeer van de Zwaluwen* verliepen volgens een eigen ritme en verloop. Doorheen het proces werd afgetast wat de andere ervaart, werden boodschappen meegedeeld, kon men elkaar verrijken en was er plaats voor vraagtekens. Na dit lange en intensieve proces werd een eindpunt bereikt.⁶⁹³ Dit was de langspeelfilm en een tentoonstelling in Bozar die het proces archiveerde en documenteerde.⁶⁹⁴ De bezoeker kon de verschillende publicaties, films, foto’s, dvd-compilaties, gebaseerd op de inbreng van elk van de Zwaluwen, doornemen.⁶⁹⁵

⁶⁸⁷ IDEM, p. 4.

⁶⁸⁸ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 7.

⁶⁸⁹ verhalen van de buurtbewoners die in een lokaal café werden verteld.

⁶⁹⁰ De Zwaluwen bestonden uit mensen zonder paspoort, migranten van Marokkaanse, Iraanse en Italiaanse afkomst, een computerdesigner, Gentse politieagente,....

⁶⁹¹ WITTOCX E. (2004), p. 12.

⁶⁹² VAN DIENDEREN A. (2007), pp. 157-158.

⁶⁹³ Sommige Zwaluwen wilden op eigen benen staan, Els en Orla wilden andere projecten opstarten en anderen vonden het mooi geweest.

⁶⁹⁴ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview met Els Dietvorst, p. 3.

⁶⁹⁵ VAN DIENDEREN A. (2007), pp. 167-169.

5.2.3.6.6 Sociaal-artistische werkwijzen

Doorheen de interviews werd bevraagd of de organisaties eigen 'methodieken' hebben. Achteraf gezien is het woord 'methodiek' te sterk. Een methodiek houdt ook in dat iets al vast staat en vaste doelstellingen heeft. Bij een jonge praktijk zoals sociaal-artistisch werk kan nog niet gesproken worden over specifieke methodieken. Het is ook iets wat eerder verbonden is met de sociale sector en de sociale wetenschappen. Eigenlijk gaat het dus eerder om heel diverse sociaal-artistische werkwijzen die sociaal-artistisch werk van pure kunst- of welzijnsorganisaties scheiden. Sociaal-artistisch is een andere werkvorm en manier om kunst of beeld te creëren. Dit deeltje over de specifieke werkwijzen overlapt deels met 'sociaal proces en het artistiek resultaat'. Deze dingen vloeien organisch in elkaar over en zijn niet zo gemakkelijk af te bakenen.

Voor de Factor Y is laagdrempeligheid, vrijblijvendheid, inspraak, het werken vanuit de mensen zelf, dat mensen zich veilig voelen en voelen dat ze erbij horen, samenwerken en iedereen aanspreken enorm belangrijk. De deelnemers hebben geen artistieke voorkennis nodig om naar het atelier te komen. Het is heel belangrijk dat datgene wat die mensen maken ook gezien kan worden.⁶⁹⁶ Het gaat niet om een schools lesgeven zoals dit wel meer gebeurt in academies, maar deze vrijblijvendheid betekent niet dat het bezigheidstherapie mag zijn.⁶⁹⁷ Er zijn botsingen mogelijk, maar dit is verbonden met het feit dat je andere interpretatievelden hebt, andere codes, morele waarden. De wereld bestaat uit verschillen en zij wijst erop dat het net interessant is om vanuit diversiteit te vertrekken.⁶⁹⁸

Bij Wit.h wordt de werkwijze niet op voorhand bepaald. Luc Vandierendonck geeft aan dat de werkwijze verschilt van kunstenaar tot kunstenaar: het is verbonden met hun specifieke persoonlijkheden.⁶⁹⁹ Bepaalde externe kunstenaars zijn helemaal niet zo pedagogisch en zijn rigide en streng, maar Luc is ervan overtuigd dat ook ze de moeite waard zijn als ze zelf in een sociaal-artistisch project willen stappen. Het is mogelijk dat een kunstenaar een compleet andere oriëntatie heeft dan een atelier waar ze mee samenwerken. Een kunstenaar kan dit atelier dan ook sterk bekritisieren, maar dergelijke conflicten kunnen ook interessant zijn. De kritiek van de kunstenaar kan gegrond zijn en daarom net verrijkend voor het atelier waarmee samengewerkt wordt.⁷⁰⁰ Externe kunstenaars kunnen zichzelf aanbieden of gevraagd worden. Er wordt geen onderscheid gemaakt tussen professionele en amateurkunstenaars. Met betrekking externe kunstenaars stelt Luc wel dat de samenwerking vlotter verloopt met professionele kunstenaars. Zij vertrekken vanuit een professionalisme, vanuit hun beroepskeuze. Daar wordt vaak fundamenteel over nagedacht en zij zien het ook meer als een uitdaging.⁷⁰¹ Met betrekking tot personen met een verstandelijke beperking worden ateliers bezocht en aan hen wordt gevraagd of zij willen meewerken. Als zij dit willen kunnen zij in een project stappen. Voor mensen die creatief zijn, maar nog geen echte ervaring hebben met het artistieke worden instapactiviteiten georganiseerd. Het gaat wel altijd om mensen die dit graag zouden willen doen. Bepaalde mensen

⁶⁹⁶ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 9.

⁶⁹⁷ IDEM, p. 3.

⁶⁹⁸ IDEM, pp. 20-21.

⁶⁹⁹ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck p. 7.

⁷⁰⁰ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck p. 7.

⁷⁰¹ Bepaalde amateurkunstenaars willen iets doen met klei en hebben daar een heel gefixeerd beeld over. Ze willen de mensen bijvoorbeeld kopjes in klei laten maken. Zo werkt het echter niet. Luc geeft wel aan dat er ook amateurkunstenaars die dit overstijgen.

hebben al veel ervaring met kunst en hierbij wordt hun artistiek traject begeleid, terwijl anderen veel minder ervaring hebben.⁷⁰²

Het aspect van samenwerking is verder heel belangrijk. Wit.h biedt hierbij ondersteuning en volgt dit op. Wit.h is de *fond*, maar het is de kunstenaar, de persoon zelf, die beslist om erin te stappen en iets op een bepaalde manier te doen. Indien een kunstenaar zich dictatoriaal zou gedragen zal er wel ingegrepen worden. Maar dit geldt ook voor personen met een beperking: als zij ervoor kiezen om mee te werken aan een project en beloven om mee te werken, dan moeten zij dit ook nakomen (dan is het bijvoorbeeld belangrijk dat zij die periode ook echt komen). Verder kan er bijvoorbeeld tijdens een workshop of project een *break down* ontstaan. Een ‘reguliere’ kunstenaar kan zelf niet steeds regulerend werken.⁷⁰³ Luc zal, indien een workshop dreigt ineen te storten, ingrijpen en specifieke methodieken bovenhalen (zijn studies orthopedagogie en zijn ervaring zijn hierbij een hulp). Hij zal met de kunstenaars rond de tafel zitten. Er wordt dan geëvalueerd en bevraagd op welke manier ze nu aan het werken is, welke ideeën er zijn, wat tekort is, hoe het vervolgens kan aangepakt worden,... . Zo geraak je uit de crisis. Luc geeft aan dat het echter nog te vroeg is om van een “methodiek” te spreken, ze kan nog niet beschreven worden omdat ze nog moet groeien. De methodiek is nog niet helemaal duidelijk, maar gaandeweg ontwikkelt deze wel en gaan mensen zeggen dat iets bijvoorbeeld op een specifieke manier wordt gedaan. Er ontstaat wel een zekere duidelijkheid en Luc denkt wel dat er zich een zekere methodiek ontwikkelt.

Pierre Muylle stelt dat de artistieke positie van de kunstenaar vooropstaat en dat een kunstenaar een zekere autonomie nodig heeft. Dit is een voorwaarde om te kunnen werken. Moscou-Bernadette biedt een context en ondersteuning aan zodat kunstenaars en de buurt dingen kunnen doen. Soms dient de organisatie Moscou-Bernadette bijna onzichtbaar te zijn.⁷⁰⁴ De positie van de kunstenaar is *een* positie in de buurt die deel uitmaakt van een breder draagvlak (straathoekwerk, de school, de jeugd- en sportdienst,...). Pierre geeft aan dat binnen het sociaal-artistieke niet alle antwoorden vanuit kunstenaars zelf kunnen komen. Het is belangrijk dat je elkaars beperkingen kent. Doordat kunst het vertrekpunt is, zijn er geen duidelijke vooropgestelde doelstellingen waarbij rechtlijnig naar het vastgelegde punt wordt gegaan. Het gaat eerder om het zoeken dan om het vinden en het kan ook interessant worden om een andere weg af te leggen. Hierdoor wordt het geheel veel minder voorspelbaar. Pierre verwijst naar Bart Lodewijks voor wie het afleggen van een weg een grote rol speelt in zijn werk: hij vindt onderweg dingen, zonder ze te zoeken. Hij past zijn weg daaraan aan en onderweg worden doelstellingen opgepikt. Een dergelijke artistieke positie is compleet verschillend met een sociaal-wetenschappelijke of puur wetenschappelijke positie. Er gaat zich iets in de buurt ontwikkelen dat een zekere structuur biedt en er wordt onderzocht hoe de ontmoetingen zo veel mogelijk een kans kunnen krijgen.⁷⁰⁵ Dit is een andere werkwijze dan wat algemeen wordt gezien als sociaal-artistiek werk, bij het artistieke is deze vorm van elkaar ontmoeten en naar elkaar toe komen minder vreemd. In Moscou-Bernadette sturen de kunstenaar en de buurtbewoners het proces en spelen ontmoeting en het naar elkaar toekomen een belangrijke rol. Hier wordt niet met vooropgestelde criteria of ‘methodieken’ gewerkt. De werkwijzen zijn afhankelijk van project tot

⁷⁰² VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 18.

⁷⁰³ IDEM, p. 12.

⁷⁰⁴ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 2.

⁷⁰⁵ IDEM, pp. 3-4.

project, van kunstenaar tot kunstenaar en de duur van het project (de periode dat een kunstenaar in de wijk doorbrengt).⁷⁰⁶ Voor de uitvoering van dingen worden compromissen gesloten, maar dit geldt niet voor de posities.⁷⁰⁷

Bij ARTISIT primeert het uitbouwen van een artistiek kader. ARTISIT stelt hierbij atelierfaciliteiten ter beschikking, biedt sociaal-artistiek consultantschap aan, er wordt een portfolio aangemaakt, ARTISIT organiseert en neemt deel aan tentoonstellingsinitiatieven, nodigt externe kunstenaars uit voor samenwerkingen,... Er worden verder contacten gelegd met galeriehouders, curatoren,... Het aanleggen van een netwerk is heel belangrijk. Soms komen ook externe kunstenaars op bezoek voor een werkbespreking. ARTISIT benadrukt dat zij hierbij geen therapeutische doelstellingen hebben, maar uitgaan van artistieke doelstellingen. Het gaat om een sociaal-artistieke integratie van kunst én kunstenaar in de reguliere wereld, zowel op lokaal, nationaal als internationaal niveau.⁷⁰⁸ Het sociale aspect is heel ook belangrijk, maar vloeit voort uit de artistieke doelstelling. Het sociale is een soort van neveneffect daarvan. De basis en de kern van ARTISIT is het atelier. In het begin wordt voor mensen die net uit de psychiatrie komen of uit een heel geïsoleerde situatie komen, therapeutische ondersteuning geboden, maar er wordt wel telkens uitgegaan van het artistieke. Jan Vandromme vindt dit interessant omdat de werking zo ook opengetrokken wordt. Bij ARTISIT wordt een bepaalde selectie doorgevoerd. Er wordt gewerkt met kunstenaars met een psychose en er wordt gepeild naar potentieel, motivatie, ook de artistieke ervaring speelt mee. Mensen worden gevraagd om een portfolio op te maken of om werk mee te brengen. Het is niet voldoende dat mensen gewoon ‘onder de mensen’ willen komen. Jan Vandromme geeft aan dat dit verschilt met andere sociaal-artistieke organisaties.⁷⁰⁹

Marc Schepers werkt samen met verschillende mensen en werkt met diverse media. Er ontstond een fotoreportage, een wijkkrant (Overkrant) en er werd vanuit een gemis en frustratie door middel van improvisatie een venstergalerie opgestart. Marc brengt ideeën binnen en mensen kunnen ageren.⁷¹⁰ Door samen te komen en te improviseren, aan de venstergalerie te werken, door ateliers (onder andere een fotomontage-atelier), door te bricoleren,... ontstond communicatie.⁷¹¹ De venstergalerie (2005) ontstond vanuit de vaststelling dat er in de wijk Europark niets met cultuur gebeurde. De perstekst zegt het volgende *“spelen blijkt de beste oplossing. Spelen met een blokkendoos, analoog aan de kubusvormige architectuur van de wijk. Een aantal blokken werden open gespreid op een tafelblad, voor een van de vensters geplaatst, en voorzien van de titel: Venstergalerie Europark.”*⁷¹² De venstergalerie stond open voor kunstenaars, niet-kunstenaars, amateurs, hobbyisten, bewoners,... Iedereen die zich geroepen voelde kon iets in de vensters gaan tonen. De invulling ervan had geen vooropgestelde vorm of programma en was meestal het resultaat van improvisatie. De deelnemers hebben verschillende psychologische, sociale en/of culturele achtergronden en persoonlijke motivaties, intenties en gevoeligheden.

⁷⁰⁶ IDEM, p. 6.

⁷⁰⁷ IDEM, p. 12.

⁷⁰⁸ <http://www.artisit.be/nl/index.html>.

⁷⁰⁹ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 3.

⁷¹⁰ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 19.

⁷¹¹ Twee weken voor het interview met Marc Schepers was het OCMW-gebouw met de Venstergalerie afgebrand.

⁷¹² Citaat perstekst 2005; geciteerd in: MORGUEN vzw, “Vensterkrant. Uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling “Vinstergalerie” in ruimte Morguen van 16 maart tot 15 juni 2007.

Door de improvisatie en het spelen met materiaal uit hun directe leefomgeving ontstaat een diversiteit aan subjectieve invalshoeken die op verschillende niveaus kunnen gelezen worden⁷¹³.

De venstergalerie was een methode die een medium creëerde binnen een (sociale) situatie. Zo werd ook communicatie over deze sociale situatie mogelijk gemaakt. Twee kernbegrippen van de venstergalerie waren polyfonie en dialogisme. Polyfonie is het spreken van meerdere personen tegelijk en verbeeldt de diversiteit van verschillende mensen en hun gemeenschappelijk samenzijn.⁷¹⁴ Dialogisme staat voor de dialoog tussen verschillende individuen en subjecten en vertrekt vanuit het accepteren van de “ander” als een onvoorwaardelijke bijdrage aan zichzelf. In een gesprek met de ander accepteer ik hem als gesprekspartner, waardoor ik zijn mening en zijn context inbreng in mijn eigen denkproces. In de venstergalerie werd direct verwezen naar kunst als communicatie, naar media die die communicatie verspreiden en mogelijk maken (musea, galleries, kunsttijdschriften). Dit is hetzelfde opzet als bij de venstergalerie, al wordt hier ook rekening gehouden met inhouden “uit een andere context”. Zo bevestigt de venstergalerie de gelijk(w)aardigheid tussen het ‘andere’ en het instituut kunst. Het bevestigt de gelijk(w)aardigheid tussen sociaal en artistiek (de woorden van de overheid). Marc profileert zich niet als dé kunstenaar: er is een wisselwerking en mensen brengen hem ook op ideeën.⁷¹⁵ Marc bevraagt de term ‘methodiek’ en stelt dat hun werkwijze niet meer is dan het leren respecteren van wat die ander doet, een praten op gelijke hoogte. Hij positioneert zich niet als dé kunstenaar. Het gaat telkens om dialoog en wisselwerking.⁷¹⁶ Marc probeert de mensen te doen verder denken dan hun eigen kader.⁷¹⁷

In het atelier Globe Aroma is iedereen die zich kunstenaar noemt is welkom. Bepaalde mensen werken heel amateuristisch, anderen werken een stuk professioneler.⁷¹⁸ Voor velen blijft het een hobby, zeker nadat ze hun papieren krijgen. Maar anderen gaan verder en zoeken bijvoorbeeld hun weg met betrekking tot het kunstenaarsstatuut. Op menselijk niveau is het toch wel belangrijk dat ze zich wat aanpassen aan de regels van het atelier.⁷¹⁹ In het atelier worden mensen ook warm gemaakt voor andere projecten. Er worden ook bezoeken gedaan. Mensen uit het atelier worden geactiveerd om deel te nemen aan wat bestaat: het gaat hier om bredere cultuurparticipatie. Het kan zijn dat ze individueel of collectief naar een organisatie, tentoonstelling, ... gaan. Verder is laagdrempeligheid voor Globe Aroma enorm belangrijk. Het is een middel, maar eigenlijk al een doel op zich. Het is een beetje sociaal-artistiek straathoekwerk: mensen echt gaan aanspreken en uitnodigen. Dat is een individuele en trage werkwijze. Bij de sociaal-artistieke projecten van Globe Aroma gaat het dikwijls om het samenbrengen van mensen en brainstormen, het vertrekken van de verschillende verhalen en ideeën van mensen om zo tot iets te komen waar iedereen kan achterstaan of zich in terug vindt. Soms worden

⁷¹³ Michel de Certeau omschrijft de creativiteit van de gewone man als improvisatie, als het “aha van de bricoleur”, die datgene dat bruikbaar is verzamelt en met veel geknutsel verwerkt tot iets wat decoratief of functioneel kan zijn. In de Vensterkrant wordt verwezen naar assemblage, montage, installatie, happening en performance die allemaal improvisatiemomenten in zich hadden, het was een mogelijkheid om met situaties, ruimtes en het publiek om te gaan. De historische avant-gardebewegingen cultiveerden de improvisatie als mogelijkheid tot provocatie en kritiek.

⁷¹⁴ Marc Schepers verwijst hier ook naar de muziek en naar het gebruik van deze term door Michail Bakhtine (die de term introduceerde in de taal filosofie) en ze gebruikte om de meervoudigheid en de gelijktijdigheid van autonome bewustzijnsvormen en verschillende ideologieën te duiden. (Zo staat het in de Vensterkrant)

⁷¹⁵ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 13.

⁷¹⁶ IDEM, p. 6.

⁷¹⁷ IDEM, p. 13.

⁷¹⁸ Zo was bijvoorbeeld iemand geslecteerd voor de Canvascollectie.

⁷¹⁹ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 9.

groepsmethodieken van sociaal-cultureel werk gebruikt. Er werd ook met een externe kunstenaar (Ernst Maréchal) gewerkt. Ze vinden het wel belangrijk om iemand te zoeken die de sociale taal kent. Sociale vaardigheden, voeling en respect zijn hierbij belangrijk. Daarnaast moet het iemand zijn die artistieke kwaliteit heeft. Het inbrengen van een externe kunstenaar kan volgens Els verrijkend zijn en nieuwe dynamieken genereren. Het is interessant om te kijken hoe een hedendaagse kunstenaar omgaat met groepsprocessen en het artistieke. Dit kan interessante discussies of botsingen geven over wat is de kwaliteit van iets is want verschillende kunstenaars hebben een uiteenlopende visie op kunst.⁷²⁰

Jan Knops schrijft eerst een tekst als referentiepunt. Vervolgens wordt samengewerkt met een specifieke kunstenaar. Bij de samenwerking met kunstenaars wordt niet veel uitgesloten. Die kunstenaar moet wel willen meegaan in de invalshoek van de referentietekst. Het moet ergens ook aansluiten bij het werk van die kunstenaar. Verder moet het persoonlijk ook klikken, maar dit is gebeurt intuïtief. De werkwijze van Initia bestaat uit een verzamelen van materiaal rond een specifiek, thema en groep. Het is een soort van antropologische wijze van materiaal verzamelen. Dit kan door het houden van filosofieersessies, Socratische interviews, door foto-albums ter beschikking te stellen die dan het uitgangspunt vormen, jongeren kunnen bijvoorbeeld zelf foto's maken. Beeld wordt dus met woord gecombineerd. Hierdoor kunnen mensen verrast of geconfronteerd worden.⁷²¹ De eerste stap, het verzamelen van het materiaal, zou "collectief" genoemd kunnen worden. De tweede stap bestaat erin dat de kunstenaar de opdracht krijgt om als individu het materiaal artistiek te interpreteren en als individu zo een kunstwerk te concipiëren. Enerzijds is respect nodig tegenover het materiaal dat de mensen aandragen, maar tegelijk dient het kunstwerk ook autonoom te zijn.⁷²²

Els Dietvorst had geen startconcept –zij werkt anti-conceptueel – en dit was zeker het geval voor het Zwaluwenproject. Zij volgde de verhalen en doelstellingen van de bewoners en wat zij wilden doen. Daarin werden andere artiesten meegenomen. Arthur Rimbaud (deze dichter heeft ooit een tijdje in de wijk verbleven) en nog andere kunstenaars werden erbij betrokken zoals Orla Barry. Els Dietvorst gaf tijdens het interview aan dat ze zeer *freewheelend*, redelijk open, chaotisch en vrij werkt. Wel was vertrouwen en respect voor elkaar heel belangrijk. De rest volgde stap voor stap en zij volgde bijna intuïtief welke wegen zij moesten nemen.⁷²³ Ze werkte in eerste instantie individueel met de geselecteerde mensen. Ze kwamen de eerste maanden afzonderlijk bij haar en kenden de anderen niet. Dietvorst wijst erop dat bepaalde mensen in een groep heel sterk naar voor komen en er anderen zijn die bijna niets zeggen. Deze 'stille waters' kunnen ontzettend rijk zijn en daarom werden ze eerst individueel aangesproken om te kijken waar de sterkte en de zwaktes lagen en waar ze naartoe wilden. Daarna voelden mensen zich gerust en kon samen gezeten worden: er ontstond dialoog. Daarna speelden de Zwaluwen wekelijks of maandelijks samen en jaren aan een stuk samen zonder een gericht doel.⁷²⁴ Er werd gestreefd naar een actief coauteurschap. Het was belangrijk dat De Zwaluwen voelden dat Els en de anderen van Firefly geen oordeel over hen velden.⁷²⁵ De groep ontstond niet alleen door samen aan een inspirerend project te werken, maar ook door conflicten en wrijvingen een plaats te geven. De Zwaluwen

⁷²⁰ IDEM, pp. 4-5.

⁷²¹ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, pp. 3-4.

⁷²² IDEM, p. 9.

⁷²³ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 1.

⁷²⁴ VAN DIENDEREN A. (2007), pp. 157-158.

⁷²⁵ IDEM, pp. 159.

vertrokken vanuit heel verschillende referentiekaders om cultuur en kunst en te evalueren. Maar om te investeren in een collectief moest niet noodzakelijk consensus bereikt worden. De leden van Firefly probeerden zoveel mogelijk zelfreflectief te zijn.⁷²⁶ Els probeerde de verschillen eerder te stimuleren, dan haar westerse denken door te denken. Het was een participatorisch project dat vertrok bij de emotie, inzet van alle deelnemers en niet vanuit hun autobiografie of een opgelegde tekst. De Zwaluwen konden hun eigen voorstellen uitwerken.⁷²⁷ Er ontstonden verschillende manieren om aan de slag te gaan: door een tijdschrift, door onder andere Orla Barry die het proces illustreert, de Jukeboxstories (Anna Luyten), toonmomenten, straatperformances, workshops voor kinderen,.....⁷²⁸

Els werkte vaak met improvisaties omdat mensen zo de vrijheid kregen om zich uit te drukken en om via een personage eigen ervaringen aan bod te laten komen. Weinig Zwaluwen hadden interesse om autobiografische elementen te gebruiken: de meesten kozen een personage dat ze konden spelen, een verhaal dat ze op zich konden nemen of een utopisch leven dat ze zich eigen konden maken.⁷²⁹ Voor de langspeelfilm schreven Els en Orla een eigen stuk uit in een scenario en de selectie van het aangebrachte materiaal gebeurde tijdens intensieve marathondiscussies.⁷³⁰ De Zwaluwen werden uitgenodigd om mee te denken en anderzijds werd ingespeeld op onverwachte gebeurtenissen en improvisaties. Het was de bedoeling om met het collectief een film te maken waar Dietvorst probeerde regisseur van te zijn. Het scenario was geen representatie of spiegel van migranten in de Aneessenwijk, maar was een mix van feit en fictie, oprechtheid en utopie. Els en Orla wilden mensen niet vastpinnen op hun identiteit, ze boden hen goesting, een uitnodiging tot communicatie over wat ze belangrijk vinden.⁷³¹

Uit deze verschillende werkwijzen zijn naar mijn mening wel een aantal gemeenschappelijkheden te destilleren. Er wordt meestal duidelijk bottom-up gewerkt en niet vanuit vastomlijnde kaders en visies. Dit werd onder andere aangegeven door Pierre Muylle, Luc Vandierendonck en Els Dietvorst. Het is heel belangrijk om de deze dynamische werkwijzen niet vast te zetten in vaste doelstellingen, methodieken en visies. Vaak is improvisatie een belangrijke factor, wordt gewerkt vanuit de deelnemers en specifieke kunstenaars,... Dikwijls wordt ook vertrokken vanuit een specifieke nood. Zo ontstond de venstergalerie bijvoorbeeld vanuit een gemis. Ook Els Rochette en Karen Vandeputte gaven aan dat er nood was aan iets waar mensen in een maatschappelijke kwetsbaardere positie zich konden uitdrukken. Er waren geen creatieplaatsen voor deze mensen, er was een duidelijk gemis.

5.2.3.6.7 Naar eigen sociaal-artistieke beoordelingswijzen?

Sociaal-artistiek werk is een specifieke sector naast de kunsten, sociaal werk en sociaal-cultureel werk. Het is een andere manier van werken en dit onderscheidt het ook van de voorgaande sectoren.

⁷²⁶ IDEM, p. 162.

⁷²⁷ verhalen van de buurtbewoners die in een lokaal café werden verteld.

⁷²⁸ WITTOCX E. (2004), p. 12.

⁷²⁹ VAN DIENDEREN A. (2007), p. 163.

⁷³⁰ De Zwaluwen leverden feedback en werden gecoacht door Els en Orla. Zij vonden het niet nuttig om een film te maken die te cryptisch of experimenteel was zodat ze door sommige Zwaluwen niet zou bekeken worden: het moest een echte film worden gebaseerd op echte mensen. Het ging niet om een experimentele film gebaseerd op hun levens, want Els zou zich dan een misbruiker voelen.

⁷³¹ VAN DIENDEREN A. (2007), p. 165.

Bart Caron benadrukt bijvoorbeeld dat sociaal-artistieke tentoonstellingen of voorstellingen een *andere* artistieke taal hanteren. Het zijn volwaardige artistieke creaties met een eigen taal die verschilt met de taal van professionele kunstenaars én met die van amateurkunstenaars. Sociaal-artistiek werk heeft een eigen set artistieke beoordelingscriteria nodig, die momenteel nog onvoldoende ontwikkeld zijn. Het is nog een jonge discipline: er is nog veel werk aan de winkel.⁷³²

Maar hoe beoordeel je sociaal-artistiek werk? Wanneer kan gesproken worden over een kwalitatief goed sociaal-artistiek werk? Tijdens de interviews werd daarom gepeild of *artistieke kwaliteit een garantie is voor een goede sociaal-artistieke werking.*

Karen Vandeputte benadrukt dat dit geen garantie is omdat het proces dat eraan vooraf gegaan is, niet wordt gezien. De persoon, de evolutie van de persoon wordt ook niet gezien. Al denkt zij wel dat als er een goed sociaal-artistiek proces is ontstaan, deze dynamiek ook zichtbaar kan zijn voor het publiek. Zij benadrukt dat het van de mensen zelf moet komen. Zij benadrukt dat dit een andere vorm van kunst maken is.⁷³³ Pierre Muylle stelt dat dit kan als niet gefocust wordt op het artistieke resultaat. Ook het proces en de positie van de kunstenaar dienen aan bod te komen. Een interview met een kunstenaar over zijn posities en zijn keuze kan dikwijls meer zeggen dan zijn werk als eindresultaat. Het is een misvatting om te denken dat het artistieke in het resultaat zit.⁷³⁴

Marc Schepers bevraagt: wat is een strenge artistieke beoordeling? Het is afhankelijk van diegene die beoordeelt en vanuit welke hoek. Het moet ook passen binnen een specifieke context. Dit zijn dus in feite extra-artistieke criteria. Marc verwijst naar de *Esthétique Pluraliste* en de *Bildwissenschaft* van Hans Belting.⁷³⁵ Vanuit deze pluralistische esthetiek zijn strenge artistieke criteria niet toepasbaar.⁷³⁶ *Esthétique Pluraliste* of de *Bildwissenschaft* is dit al helemaal niet mogelijk. Beide termen verwijzen naar de omgang van het beeld door eender wie. Het gaat om een omgang met beelden die een cultureel fenomeen is en het gaat niet om de “transcendentie” van het beeld. Enkel de persoon die het gemaakt heeft kan het beoordelen. In die zin kan er geen algemeen geldend criterium zijn.⁷³⁷ Criteria zijn voor Marc momenten waarbij een stap verder gegaan wordt dan wat mensen gewoon zijn. Grensverlegging is voor sociaal-artistiek werk een belangrijk criterium. Hij verwijst naar de werkmethodes van het Bauhaus waar het ging om een leren omgaan met vorm, materiaal, media zonder het boekje te volgen. Dit betekent dat materialen ook ontdekt en ontrafeld worden. Het gaat om een weten wat je er mee kunt doen. Criteria kunnen dus ook gaan om mensen op verschillende terreinen te laten meewerken.⁷³⁸

Jan Vandromme stelt dat het werk dient beoordeeld te worden vanuit de artistieke kwaliteit, zoals naar werk van iemand zonder psychose gekeken wordt. Hij benadrukt het belang van het uitgommen van het verschil tussen “insider” en “outsider” (hij verwijst hier naar Outside Art). Daarom moet het werk juist beoordeeld worden op zijn artistieke kwaliteit. Bij ARTISIT schreven

⁷³² CARON B. (2006), pp. 244-245.

⁷³³ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 27-28.

⁷³⁴ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, pp. 16-17.

⁷³⁵ In Frankrijk werken auteurs als Yves Michaud, Jean-Marie Schaeffer en Gérard Genette aan wat een *Esthétique Pluraliste* kan genoemd worden.

⁷³⁶ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 22.

⁷³⁷ SCHEPERS M. [lezing] (2007), p. 22.

⁷³⁸ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 10.

bijvoorbeeld Jan Vandromme en 2 mensen uit het atelier zich in voor de Canvascollectie, waar ook de artistieke kwaliteit beoordeeld wordt. Dit geldt ook voor werk dat wordt tentoongesteld: bij ARTISIT zijn de artistieke doelen belangrijk en wordt dus ook gekeken naar de artistieke kwaliteit. Op een tentoonstelling wordt uiteindelijk wordt de artistieke kwaliteit beoordeeld.⁷³⁹ Els Rochette vindt dat dit niet correct is. Kwaliteit betekent dat de ziel van de mensen aanwezig blijft in het product en dat zij zich daarin kunnen herkennen. Naar puur artistieke maatstaven is dit misschien niet kwaliteitsvol, maar voor sociaal-artistiek werk is dit welzinnig. Zij geeft wel aan dat het belangrijk is om de presentatiewijze van de werken te sturen omdat dit anders nogal snel amateuristisch overkomt.⁷⁴⁰ Zij geeft verder aan dat beoordelingscriteria heel gevaarlijk zijn: ze zijn dikwijls vaag en subjectief. Het is moeilijk om daarover te oordelen. Bepaalde kwaliteitsvolle werken zouden misschien niet door een jury of bijvoorbeeld door de Canvascollectie geraken. Sociaal-artistieke projecten zijn voor haar artistiek kwaliteitsvol als er ook iets van de deelnemers in ligt. Als het eindproduct niet van de deelnemers is, dan is het artistiek wel kwaliteitsvol en een artistiek product, maar geen sociaal-artistiek product.⁷⁴¹

Jan Knops stelt dat artistieke kwaliteit wel een voorwaarde moet zijn voor een goede sociaal-artistiek werking. Met betrekking tot Initia vindt hij wel dat als je een artistiek project doet, dit artistiek beoordeeld moet worden. Hij wijst er ook op dat een maatschappelijke thematiek ook niet het alleenrecht is van sociaal-artistiek. Misschien zou in de commissie beeldende kunst ook denkruimte moeten zijn om vanuit een maatschappelijke thematiek te denken.⁷⁴² Luc Vandierendonck geeft aan dat hij nog maar zelden meemaakte dat het ging om een zeer goed proces met een slecht product, hoewel mislukkingen uiteraard mogelijk zijn. Als iets niet goed loopt kan het de volgende keer anders aangepakt worden. Voor hem kan een artistieke beoordeling wel een garantie zijn voor de kwaliteit van een sociaal-artistiek project, maar op voorwaarde dat de beoordeling negatief mag zijn en dat de mislukking toegestaan is. Mensen kunnen heel moeilijk een proces binnenstappen en daarom moet dat eindproduct artistiek goed zitten. Bij beoordeling van sociaal-artistiek werk moet het falen wel ingebouwd zijn. Het is belangrijk dat kenners daar op een eerlijke basis over oordelen. Het moet iemand zijn die een zekere kennis heeft over kunst en die het project opvolgt. Zo kan op den duur expertise opgebouwd worden. Het is niet omdat het werk is van personen met een beperking, dat het zomaar goed moet zijn. Maar de beoordeling moet eerlijk zijn. Werk van jonge mensen die nog maar pas begonnen zijn, moet daarom niet afgemaakt worden. Er moet rekening mee gehouden worden dat dit beginners zijn. Maar anderzijds moet je dan eerlijk zijn en zeker niet stellen dat dit per definitie goede kunst is.⁷⁴³ Els Dietvorst geeft aan dat artistieke kwaliteit wel belangrijk is aangezien sociaal-artistiek deel uitmaakt van het kunstendecreet. Bij sociale projecten wordt je enkel beoordeeld op de sociale dingen die je doet, maar hier gaat het ook om het artistieke.⁷⁴⁴

Een andere vraag die mij bezig hield was: *hoe kan vermeden worden dat sociaal-artistiek werk omwille van ethische criteria beoordeeld wordt en niet omwille van esthetische criteria?* Dit zou

⁷³⁹ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 5.

⁷⁴⁰ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 13.

⁷⁴¹ IDEM, p. 6.

⁷⁴² KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 13.

⁷⁴³ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 27.

⁷⁴⁴ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 7.

bijvoorbeeld mogelijk kunnen zijn als het om werk gaat van mensen in een maatschappelijke kwetsbaardere positie.

Bart Caron wijst erop dat de opname van sociaal-artistiek werk in het kunstendecreet een belangrijk signaal is. Indien deze projecten zouden gevestigd zijn in een welzijnsomgeving zou de kans dat zij omwille van ethische criteria beoordeeld worden heel groot zijn. Het mag inderdaad geen kunst zijn van “sukkelaars”. Als de beoordeling in een artistieke omgeving gebeurt is de kans echter veel kleiner. Dit is volgens Caron de reden voor de structurele verankering in het kunstendecreet.⁷⁴⁵

Karen Vandeputte benadrukt dat het absoluut niet de bedoeling is om de groep uit de Factor Y, die al snel beschreven wordt als “kansarmen”, te gaan etaleren omdat dit weinig respectvol is. Zij houdt niet van die term, want iedereen is in feite kwetsbaar, het zijn mensen die maatschappelijk kwetsbaarder zijn. Er dient hier niet gefocust te worden op de problemen en er moet niet benadrukt worden dat het gemaakt is door maatschappelijk kwetsbaardere mensen: *“laat die persoon gewoon vertellen wat hij te vertellen heeft, maar hij moet daarvoor niet zijn vuile was buitenhangen.”* Betutteling is voor haar geen optie. Het gaat ook niet om voyeurisme, maar om datgene wat zij maken – de schoonheid en het kwetsbare daarin –gezien kan worden.⁷⁴⁶ Karen wijst erop dat dit risico er wel is. Mensen verwachten namelijk niet dat een persoon met veel problemen een creatieve drang heeft. Dit is echter eigen aan je persoonlijkheid (dat zit in je of niet) en dit heeft dus niets te maken met de problemen die je hebt. Het werk moet daarom niet bekeken worden vanuit het kadertje ‘sociaal-artistiek’. Het is belangrijk om het werk tentoon te stellen en te kijken wat de reacties zijn.⁷⁴⁷

Jan Vandromme benadrukt het belang van het beoordelen van de artistieke kwaliteit omdat het verschil tussen “outsider” en “insider” uitgedomd moet worden, maar stelt dat die ethische criteria moeilijk vermeden kunnen worden. Indien het geheel bekeken wordt vanuit ethische criteria moeten ook mensen die slechter werk maken gelijke rechten, kansen hebben. Zij mogen ook hun werk tonen. Deze ethische beoordelingscriteria kunnen wel grotendeels vermeden worden door er geen etiketten op te plakken. Dit kan door externe en niet-externe kunstenaars door elkaar te hangen, geen namen naast de kunstwerken te hangen, ...⁷⁴⁸

Marc Schepers verwijst naar het publiek die dit werk al snel in het vakje van de ‘bezigheidstherapie’ steekt. Wat het publiek ziet is niet duidelijk aangezien het museum andere dingen toont. Het is soms te moeilijk, te rommelig en het behoort niet tot de officiële cultuur. De sociale begeleiding van die mensen apprecieert het zelfs niet als kunst.⁷⁴⁹ Het gaat om complexe conflicten die verbonden zijn met de maatschappij. *“Waarom kan Die Brücke wel, maar wordt Alfons van Looy uit Europark niet erkend?”* Marc verwijst naar cultuurparticipatie waarbij Alfons Van Looy wel betrokken wordt, maar hier gaat het echter niet om wat hij zelf maakt. Zijn cultuur wordt genegeerd. Er wordt vertrokken vanuit een dominante visie van dé cultuur. Sociaal-artistiek is volgens Marc Schepers absoluut niet verbonden met dominante cultuur: Marc wil een

⁷⁴⁵ CARON B. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron, p. 6.

⁷⁴⁶ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 17-18.

⁷⁴⁷ IDEM, p. 25.

⁷⁴⁸ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 15.

⁷⁴⁹ Marc Schepers geeft aan dat bijna niemand van de sociale begeleiding van de mensen uit Europark de tentoonstelling van de Venstergalerie in Ruimte Morguen bezocht. Blijkbaar kunnen zij datgene wat die mensen maken niet smaken en zijn zij er niet in geïnteresseerd.

creativiteit kunnen vinden.⁷⁵⁰ Hij wijst er op dat de focus bijvoorbeeld niet mag liggen op nationaliteit. Als het over multiculturaliteit gaat heeft niemand Anish Kapoor met de vinger wijzen omdat het een Indiër is: Anish Kapoor is Anish Kapoor. Er dient vanuit kunst gekeken te worden en niet vanuit origine. Het is niet omdat iemand bijvoorbeeld van Marokkaanse origine is, dat zijn of haar werk geen kritiek mag krijgen. Hij verwijst naar een Marokkaanse cineaste die smeekt om wat kritiek te krijgen op haar film. Zij krijgt aandacht omdat ze als Marokkaanse filmt. Maar eigenlijk is dit misbruik, dit is niet wat zij wil. Marc verzet zich daar sterk tegen. Het is zijn grootste ergernis als mensen dat “maar” als sociaal zien. Maar dat wijst er ook op dat die mensen een vrij beperkte vormenkennis of kennis van het kunstgebeuren hebben. Ze kennen enkel de hype en dat is jammer. Hij verwijst verder naar de beginjaren van Morguen en de brainstorm rond de filosofie van Ernst Bloch waar ethica en esthetica op eenzelfde lijn staan. Hij wijst op een specifiek fragment uit documentaire in Europark, die hij zelf vanuit esthetisch standpunt nooit zou gefilmd hebben. Maar Mohammed en Hedi filmde de poep, de plassen, de vuiligheid in de trapzaal, Esthetica en ethica gaan samen. Vuil kan ook werkmateriaal zijn. Hij geeft ook een voorbeeld van een specifiek werk uit de Venstergalerie dat geen esthetische topper is, maar werd gemaakt door een beperkt iemand. Op het eerste zicht lijkt het te eenvoudig, maar zij maakt een beeld met materiaal dat Marc niet zou kunnen. Zij brengt ook een eigen esthetica. De hedendaagse kunst is heel breed geworden. Hij verwijst hierbij naar Hirschhorn die minimalistische werkjes met tape in de vuilniswagen liet gooien door vuilnismannen, maar dit wel fotografeerde.⁷⁵¹ Marc gelooft echter wel dat als het werk krachtig genoeg is, dit vanuit esthetisch standpunt bekeken zal worden.

Els Rochette geeft ook aan dat een beoordeling op basis van ethische criteria zeker mogelijk is. Zij verwijst naar een artikel van Nezha Gaffou dat verscheen bij Kunst en Democratie. Zij is schrijfster en beschrijft het keurslijf waarin je zit als je van een andere afkomst bent. Je wordt beoordeeld op je afkomst en niet als kunstenaar tout court.⁷⁵² Dit vastpinnen op origine kwam in hoofdstuk 4 ook reeds aan bod waar Anna Tilroe verwees naar de Nigeriaanse kunstenaar Oladélé Ajiboyé Bamgboyé die stelde dat kunstenaars van een exotische andere origine dikwijls worden aangetrokken als exotische versiering van het westers gecentraliseerde canon.⁷⁵³ Els geeft verder ook aan dat zij in het begin eerder mensen aantrokken die bijvoorbeeld bezig zijn met 11-11-11, die daar voor open staan en dit interessant vinden. Kunstliefhebbers gaan het al snel het meer als artisanat bekijken.⁷⁵⁴

Jan Knops vindt dit een interessante vraag omdat de keuze van Initia voor maatschappelijke thematiek ook vervlochten is met ethiek. Er zit een ethische grondslag in omdat men bijvoorbeeld vindt dat ouderen maatschappelijk gezien te veel naar de rand van de samenleving worden gedrukt omdat er een dominantie is van de jeugdcultuur. Dit geldt ook voor jeugd delinquentie, multiculturaliteit, diversiteit. De ethische grond is verbonden met de vraag: hoe kunnen we de samenleving zo inrichten dat iedereen op een menswaardige manier kan leven? Jan Knops benadrukt echter dat hij graag esthetisch beoordeeld wil worden. De ethische beoordeling kan in

⁷⁵⁰ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, pp. 2-3.

⁷⁵¹ IDEM, pp. 18-20.

⁷⁵² In hoofdstuk 4 werd dit ook al aangegeven door Anna Tilroe.

⁷⁵³ Zie: Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, *Writings on Technology and Culture*, Rotterdam, Witte de With, 2001; geciteerd in TILROE A. (2003), p. 133.

⁷⁵⁴ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 10.

zekere zin vermeden worden als het kunstwerk kan verleiden, confronteren en een zekere gelaagdheid kan hebben. Bij het ethische dient volgens Jan ook geen ideologisch standpunt ingenomen te worden.⁷⁵⁵

Els Dietvorst geeft aan dat het niet op ethische criteria mag beoordeeld worden. Zij benadrukt dat sociaal-artistiek werk een andere vorm van kunst maken is. Installatiekunst is bijvoorbeeld ook niet vergelijkbaar met een schilderij of houten sculptuur. Er zijn verschillende dingen die je als kunstwerk kunt benoemen en hierdoor kunnen dingen niet op dezelfde manier beoordeeld worden. Zij geeft daarom aan dat het belangrijk is dat deze projecten op een andere manier beoordeeld worden. De toeschouwer kan alleen het werk beoordelen en hierbij doet het er niet toe van welke groep het is. In die zin geeft Els Dietvorst aan dat het werk je in de eerste plaats moet raken.⁷⁵⁶

Luc Vandierendonck geeft aan dat dit mogelijk is bij werk van personen met een beperking. Het kan wel deels vermeden worden door het aanspreken van een nieuw publiek. Niet enkel de vaste achterban van de verzorgers, dichte netwerken als familie, ouders, ergotherapeuten, ... moeten aangesproken worden. Zij zijn uiteraard ook heel belangrijk, maar hun reacties zijn niet steeds esthetisch gekleurd. Er zijn ook mensen die graag naar tentoonstellingen of toonmomenten komen door de energie die hier hangt op tentoonstellingen: vb. een hilarische video, een grappige toespraak. Toch dient dit overstegen te worden. Er dient niet alleen gezegd dat die persoon met een beperking een toffe kerel is en hij het goed gedaan heeft. Het mag kritisch beoordeeld worden en er mag ook gezegd worden: dit werk is minder interessant: hij heeft teveel gekopieerd. Dergelijke mensen dienen ook bereikt te worden. Het moet niet bejubeld worden omdat het met personen met een beperking is. Daarom benadrukt Luc dat een atelier uit de zorgsector geen sociaal-artistiek werk doet. De meeste ateliers voor personen met een beperking doen zeer goed werk. Zij stellen dat werk ook tentoon, maar stellen zich niet de volgende vragen: *“Welk publiek gaat er daar op afkomen als je op donderdagnamiddag om drie uur opent en als je langs de achterdeur van de instelling moet binnenkomen om de tentoonstelling te bezoeken. Welk publiek beoog je als je een A4 in twee hebt geknipt met een print erop als uitnodiging? Welk publiek bereik je als je daar geen woordje uitleg over geeft? Dan beoog je inderdaad een publiek die het omwille van ethische redenen beoordeelt: <<applaus! Dat is schoon, die gastjes doen dat goed!>>.”*⁷⁵⁷

Vervolgens kan dan bevestigd worden: *hoe kan sociaal-artistiek werk beoordeeld worden? Wat is een goed sociaal-artistiek project?*

Bart Caron stelt dat een goed sociaal-artistiek project zowel aandacht heeft voor het procesmatige als voor de finaliteit. Verder benadrukt hij het belang van een goede kwaliteit van kunstenaars en dat er respect is voor elkaar. Daarnaast moet het proces ook methodisch goed zijn. Ook de voorstellingen of tentoonstellingen moeten goed zijn. Anders is er sprake van sociaal werk dat artistieke middelen gebruikt. Hij verwijst hierbij naar bepaalde ateliers en ergotherapeutische settings.⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ KNOPS J. [Interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 10.

⁷⁵⁶ DIETVORST E. [Interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 5.

⁷⁵⁷ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview met Luc Vandierendonck, p. 20.

⁷⁵⁸ CARON B. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron, p. 5.

Pierre geeft aan dat het niet gemakkelijk is om aan te duiden hoe de dingen verlopen bij Moscou-Bernadette. Dit kan niet vertaald worden in harde cijfers. Het is moeilijk om dit duidelijk te maken aan de overheid omdat daar net vaste criteria en verwachtingen gebruikt worden. Moscou-Bernadette vertrekt echter vanuit de positie van de kunstenaar, waardoor geen middel-doel, methodieken of resultaten kunnen vooropgesteld worden.⁷⁵⁹ Na de afkeuring van het dossier van Moscou-Bernadette van de beoordelingscommissie was de kous af. De adviezen zijn duidelijk en kwalitatief opgemaakt, maar Pierre Muylle benadrukt het belang van discussie. Hij wil de sector niet opzadelen met hun bedenkingen, maar hij geeft wel aan dat hij ontgoocheld is dat het allemaal zo vast hangt aan het toekennen van subsidies. Het blijven bevragen en discussie is enorm belangrijk. Samenwerkingen met de kunstensector zijn voor hem ook heel interessant. In Moscou-Bernadette wordt duidelijk samengewerkt met de kunstensector. Sommige projecten hebben het niet gemakkelijk om aansluiting te vinden bij de kunstensector en een nauwere samenwerking met deze sector is ook geen garantie om erkend te worden. Zo wordt een soort van niche gecreëerd die op zichzelf staat. Sociaal-artistiek werk wordt dan iets anders dan actuele beeldende kunst.⁷⁶⁰

Er dient volgens Karen uitgegaan te worden met een bepaald individueel en collectief proces, zodat er iets kan veranderd worden bij de deelnemers en bij het publiek. Het is belangrijk dat je tot een ideeënstroom kunt komen die nieuwe dingen kan teweegbrengen. Het feit dat je met een groep naar buiten komt die zagezegd niets te vertellen heeft is ook heel belangrijk. Maar het mag niet betuttelend zijn, er mogen geen reactie ontstaan zoals: *“bravo voor de begeleiders”*. Het moet losgemaakt worden van dat sociale en er moet ook iets teweeggebracht worden bij de toeschouwer.⁷⁶¹

Volgens Jan Vandromme is de deelname en het proces belangrijk. Het mag niet opgelegd zijn. Het moet een project zijn dat gegroeid is uit de deelnemers en zij moeten er iets aan gehad hebben. Wel benadrukt hij dat het ook een artistiek resultaat moet hebben. Het is onvoldoende dat mensen zich geamuseerd hebben: dit is geen sociaal-artistiek werk, maar sociaal werk. Er moet gewaakt worden over de kwaliteit en dit hangt volgens Vandromme nauw samen met het artistieke. Niet alles kan artistiek genoemd worden. Voor hem maakt het niets uit of daar nu 10 of 10000 mensen bij betrokken moeten worden. Hij geeft aan dat de overheid nogal sterk de nadruk legt op het aantal deelnemers die bereikt worden. Hij geeft aan dat het niet moet gaan om projecten voor de massa: een Breughelavond is geen sociaal-artistiek project.⁷⁶² Sociaal-artistieke projecten zijn volgens Jan Vandromme echter wel procesprojecten en in die zin kan wel gezegd worden dat een proces is ontstaan, maar dat het gefaald heeft. Mislukking is mogelijk. Met betrekking tot de externe kunstenaars is de interactie belangrijk. Verschillende mensen worden er bij betrokken en dit bloeit en groeit en zo ontstaat een resultaat. Het gaat om een artistieke en een sociale wisselwerking.⁷⁶³

Marc Schepers geeft aan dat sociaal-artistiek werk, volgens de visie van Morguen, gaat om kritisch, emancipatorisch en soms ook dwars werk. Marc bekritiseert termen als doelgroep, methodiek, Het zijn voor hem rode lappen op een stier. Het gaat niet puur om subsidies, om

⁷⁵⁹ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, pp. 8-9.

⁷⁶⁰ IDEM, pp. 7-8.

⁷⁶¹ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 22-23.

⁷⁶² VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 10-11.

⁷⁶³ IDEM, p. 14.

beoordelingscriteria en de subsidiepolitiek van de overheid. Het woord 'doelgroep' staat haaks tegenover wat zij bedoelen. Deze term wordt gebruikt door sociaal werkers. Zij werken met mensen die anders kijken dan een kunstenaar, die andere ervaringen hebben, andere motivaties en soms in specifieke omstandigheden leven. Door artistieke activiteiten gaan mensen nadenken, aansluiten, meedoen, leren ze zelf iets of gaan ze iets waarderen. Marcs richtlijn is volledig anders dan iemand uit Europark. Ook zijn niet-uitvoering van die persoon dient gerespecteerd te worden. Door niet uit te voeren wordt hij creatief. Het gaat niet om 'amateur', 'bezigheidstherapie', 'betrekken bij cultuurparticipatie (= betrekken bij de dominante cultuur)'. Als je spreekt over diversiteit, multiculturaliteit, ... gaat het niet hierover. Het gaat Marc om het vinden van een creativiteit, het vinden van een authentiek moment en dit ook bij Aloïs van Looy uit Europark. Hij wil die persoon aanzetten om dit verder uit te werken.⁷⁶⁴ In feite kan alleen de persoon die werk maakte er volgens Marc een kwaliteitsnorm aan vastmaken. In plaats van met 'criteria' zou sociaal-artistiek werk op een democratischer manier moeten beoordeeld worden. Het zou moeten gaan om een onderzoek waar probleemgebieden zijn. Aan die probleemgebieden dient dan geld toegewezen te worden. Marc bekritiseert het wedstrijdidee waarbij één gebied wel krijgt en een ander niet. Misschien zijn er in Limburg wel 3 gebieden die dergelijke projecten nodig hebben. De subsidies lijken nogal arbitrair verdeeld. In Mene moeten ze theater spelen en in Harelbeke mogen ze het anders doen. De commissie zou een verdeelsleutel moeten maken over de diverse disciplines en hierbij is ook het geografische aspect belangrijk.⁷⁶⁵

Voor Els Rochette is het belangrijk dat de deelnemers dit bij de evaluatie van het project een waardevol project vonden. Positieve en negatieve feedback van de deelnemers vindt zij heel belangrijk. Een kritische evaluatie is in elk geval nodig. Het is voor haar belangrijk dat de deelnemers er iets aan gehad hebben, fier kunnen zijn en er misschien sterker zijn uitgekomen. Daarom moeten zowel het proces als het artistieke goed zijn. Als één van deze dingen slecht zou zijn, zouden de deelnemers er zelf geen goed gevoel bij aan overhouden. Ze moeten ook trots kunnen zijn op het eindresultaat.⁷⁶⁶ Els Rochette geeft aan dat een Belgische kunstenaar zijn visie niet mag gaan opleggen: er dient een soort van wisselwerking te zijn. De mensen uit het atelier creëren ook werk. De kunstenaar maakt wel dingen mogelijk, hij schept goede voorwaarden, hij moet niet alles willen sturen.⁷⁶⁷

Jan Knops geeft aan dat het niet uitmaakt of het nu sociaal-artistiek genoemd wordt of niet: het gaat voor hem om het openbreken van die maatschappelijkheid. Het gaat om het aanzetten, om op een andere manier naar maatschappelijke fenomenen te kijken en te denken. Het welslagen van het project is dus afhankelijk van de vraag of het werk tot reflectie aanzet.⁷⁶⁸

Luc Vandierendonck geeft aan dat het wel interessant is als projecten cross-overs maken. Zo kent hij organisaties die heel breed aan het worden zijn. Hij vindt het interessant als het een soort van ontmoetingsruimtes worden en dat er samenwerkingen zijn met heel diverse organisaties als OCMW's, kunstencentra, Het gaat dan ook om gedreven mensen. De artiesten, de freelancers, de deelnemers, Het moeten echte broeinesten zijn. Soms kan een project sociaal of artistiek totaal de mist ingaan en hij benadrukt dat dit ook mag gezegd worden. De organisatie dient

⁷⁶⁴ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 3.

⁷⁶⁵ IDEM, p. 21.

⁷⁶⁶ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 9.

⁷⁶⁷ IDEM, p. 10.

⁷⁶⁸ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 9.

zichzelf kritisch te zijn op zichzelf en moet toegeven wanneer dingen mislukt zijn. De organisatie mag hier niet op afgerekend worden. Luc benadrukt dat Wit.h geen sociaal-artistiek werk is omdat er met personen met een verstandelijke beperking gewerkt wordt. Het werken met een bijzondere doelgroep is onvoldoende om van sociaal-artistiek werk te spreken. Ateliers uit de welzijnssector zijn daarom geen goede sociaal-artistieke projecten. Het gaat hem over de manier waarop met een specifieke groep gewerkt wordt. Het gaat om wat er gebeurt, hoe dit uitgewerkt wordt, met wie samengewerkt wordt, de variatie en flexibiliteit, de plek in de openbare ruimte,... De kwaliteit daarvan is moeilijk te meten. Ze kan echter wel gemeten worden door mensen die actief zijn in de sociaal-artistieke sector en een expertise opbouwen. Het blijft echter moeilijk.⁷⁶⁹

Marc stelt dat subsidies en grote budgetten geen garantie zijn voor een goed project. De venstergalerie werd gesticht met een budget van 50 euro. De motivatie om sociaal te werken komt van de kunstenaar. Het is niet voldoende dat een kunstenaar even gevraagd wordt om iets in een project te gaan doen, dat is te kortstondig. Marc Schepers geeft aan dat het zoeken naar een definitie van 'sociaal-artistiek' wordt ondergeschikt gemaakt aan de uitvoering of besluitvorming. Het beleid doet aan make-up, het zoekt richtlijnen die bepaalde dingen accentueren en andere bedekken. De puistjes worden weggemoffeld en naargelang de mode duidelijk gemaakt als tache de beauté. Dit is echter politiek en géén sociaal geëngageerde kunst.⁷⁷⁰ Ook Els Dietvorst geeft aan dat de kunstenaar de noodzaak moet voelen om iets te doen. Een creatief atelier is voor haar geen kunst of sociaal-artistiek werk, maar recreatie. Het geven van enkele workshops is onvoldoende.⁷⁷¹

5.2.3.6.8 Decretale verankering binnen het kunstendecreet

Bart Caron gaf in een interview aan dat de artistieke kwaliteit van sociaal-artistiek heel belangrijk is. Daarom maakt deze werkvorm geen deel uit van sociaal-cultureel werk waar de nadruk ligt op het sociale, emancipatie en empowerment. Maar ook bij het sociaal-artistieke zijn deze doelstellingen belangrijk, dit noemt de overheid dan het procesmatige, want zowel het sociale als het artistieke zijn hier belangrijk.⁷⁷²

Karen Vandeputte vindt de structurele verankering van sociaal-artistiek werk binnen het kunstendecreet een goede zaak. Iedereen moet namelijk de kans krijgen om kunst te maken en om daar de middelen toe te hebben.⁷⁷³ Verder stelt zij dat het een andere vorm van kunst beleven en ervaren is. Sociaal-artistiek is één vorm van kunst maken tussen andere kunstvormen.⁷⁷⁴ Luc Vandierendonck geeft aan dat dit heel positief is. Zo worden er ruimte en budgetten voor vrijgemaakt. Het zou jammer zijn moest het deel uitmaken van welzijn omdat dit op beleidsniveau enorm goed georganiseerd is. Dit zou pas echt een beknotting van de artistieke vrijheid en van de autonomie van de kunstenaar zijn. Hij verwijst naar de welzijnssector en meer specifiek de sector van personen met een handicap waaraan overal doelstellingen gekoppeld worden. Er is echter een voortdurende reflectie nodig. Echter, hij vindt het jammer dat het idee van transversaliteit

⁷⁶⁹ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 19.

⁷⁷⁰ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 15.

⁷⁷¹ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview met Els Dietvorst, p. 3.

⁷⁷² CARON B. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron, p. 1.

⁷⁷³ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 17-18.

⁷⁷⁴ IDEM, p. 25.

niet echt geslaagd is. Sociaal-artistieke organisaties zijn dikwijls multidisciplinair, maar de schotten blijven even hoog als tevoren.⁷⁷⁵

Pierre Muylle vindt de verankering een goede zaak, maar hij benadrukt dat je dan ook niet blind kan zijn voor het artistieke. Het artistieke mag geen sausje zijn dat er boven op ligt, het is iets bepalend is aangezien de positie van de kunstenaar primeert. Dit is het vertrekpunt van je denken en werken. Binnen het kunstendecreet ligt naar zijn mening de nadruk te veel op welzijn, waardoor wordt voorbijgegaan aan wat het artistieke inhoudt. De nadruk op het beschrijven en begeleiden van processen is te nadrukkelijk: veel kunstenaars willen zo niet werken. Sociaal-artistiek werk mag niet gelijkstaan aan welzijnswerk. Eigenlijk kunnen die processen niet beschreven worden en op voorhand vastliggen. Dit accent op het sociale kan gevaarlijk zijn voor de positie van sociaal-artistiek: als een volgende minister andere accenten legt, kan sociaal-artistiek werk uitgeschreven worden.⁷⁷⁶ Jan Vandromme geeft aan dat dit op zich positief is omdat zo bepaalde budgetten konden vrijgemaakt worden. ARTISIT maakt als artistiek project geen kans binnen het kunstendecreet. Binnen het sociaal-artistiek zou het wel een kans kunnen maken. Binnen het kunstendecreet worden volgens hem nogal veel vakjes gecreëerd, waardoor projecten ook in de vakjes moeten passen. ARTISIT kreeg voor zijn aanvraag tot structurele erkenning een negatief advies van de beoordelingscommissie.⁷⁷⁷ Marc Schepers geeft aan dat de erkenning niet noodzakelijk positief is.⁷⁷⁸ Els Rochette stelt dat het misschien beter was geweest om een afzonderlijk decreet te hebben of misschien kon het ook gewoon bij sociaal-cultureel werk. Bij het kunstendecreet is de valkuil dat de invulling van “artistieke kwaliteit” niet duidelijk is. Voor haar betekent artistieke kwaliteit dat er iets van de mensen zelf in het product zit en in bepaalde projecten vindt zij dit niet terug. Soms worden het kunstenaarsprojecten en zij vreest dat dit een gevolg is van het kunstendecreet, de nadruk ligt meer op het artistieke.⁷⁷⁹ Els geeft ook aan dat er soms te weinig experimenteerruimte is binnen het kunstendecreet. Mensen moeten de kans krijgen om te zoeken. Met Globe Aroma kregen zij eerst een negatief advies, maar een jonge organisatie moet ook de tijd krijgen om te groeien.⁷⁸⁰

Een volgende vraag die ik mijzelf stelde was *dan of het wel positief is dat het sociaal-artistieke een afzonderlijke beoordelingscommissie heeft. Wordt sociaal-artistiek zo niet te veel als een afzonderlijke categorie benaderd? Zou het niet positief zijn indien de commissie zich op termijn zou opheffen?*

Karen Vandeputte vind de afzonderlijke beoordelingscommissie een goede zaak omdat het belangrijk is dat daar mensen in zitten die de doelgroep kennen. Het is ook belangrijk om te onderzoeken of een project sociaal-artistiek op een verantwoorde manier werkt. Het artistieke resultaat is onvoldoende.⁷⁸¹ Pierre Muylle vindt het positief dat er een afzonderlijke beoordelingscommissie is, omdat het een specifieke manier van werken is. Wel is het belangrijk dat het zich verder ontwikkelt en dat men alles in vraag blijft stellen. Echter, indien het zou

⁷⁷⁵ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 21.

⁷⁷⁶ MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 14.

⁷⁷⁷ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, pp. 11-12.

⁷⁷⁸ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 20.

⁷⁷⁹ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 10.

⁷⁸⁰ IDEM, p. 11.

⁷⁸¹ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 27.

ondergebracht worden in andere commissies, zou het al snel gemarginaliseerd worden. In de commissie beeldende kunst is hierover niet zo veel reflectie en kennis en er zijn vele vooroordelen.⁷⁸² Pierre Muylle stelt verder dat het belangrijker is dat er in de sociaal-artistieke commissie mensen zitten uit alle sectoren. Nu is dit te weinig het geval: er is naar zijn mening te weinig voeling met beeldende kunst.⁷⁸³ Indien de commissie zich nu zou opheffen zou dit volgens Luc Vandierendonck echt jammer zijn. De sector is nog te jong en daarom mag het nog niet teruggetrokken worden. Er is ruimte nodig voor experiment. Daarnaast zouden de projecten het ook niet overleven binnen een commissie beeldende kunst. De voornaamste opdracht bestaat er vandaag in dat sociaal-artistiek verder uitgewerkt wordt en dat ook gezocht wordt om de commissie sterker te maken. De communicatie met het werkveld en andere werkvelden is hierbij ook enorm belangrijk. Het is belangrijk om de commissie sterker te maken. Het is helemaal nog niet duidelijk hoe projecten nu precies beoordeeld moeten worden.⁷⁸⁴ Marc Schepers stelt ook dat indien sociaal-artistiek afhankelijk zou zijn van de commissie beeldende kunst, hier niets van terecht zou komen. Zij hebben geen besef van het bestaan van wijken als Europark. Zij focussen zich op één ding. Ook hij wijst erop dat in de samenstelling weinig mensen uit de beeldende kunstensector komen.⁷⁸⁵ Ook Jan Knops benadrukt dat beeldende kunst een andere manier van werken impliceert en dat het daarom ook van groot belang is dat er ook mensen, die een affiniteit hebben met beeldende kunst, in de commissie zetelen.⁷⁸⁶ Els Rochette geeft aan dat dit een goede zaak is, maar dat de sociale criteria en van waaruit de projecten gegroeid zijn nogal snel worden vergeten. Zij vindt het ook positief dat de commissie een gesprek aangaat met de sector. Er worden bijvoorbeeld overlegondes georganiseerd.⁷⁸⁷ Ook Els Dietvorst geeft aan dat de artistieke wereld is daar nog niet klaar voor is.⁷⁸⁸

5.2.3.7 *Individueel of collectief: theater versus beeldende kunst?*

Ik stelde telkens de vraag of het *individuele of collectieve primeert*. Dit werd bevestigd omdat beeldende kunst traditioneel wordt gezien als een individuele aangelegenheid (hoewel er uiteraard collectieven zijn). Hierbij primeert dan het beeld van de autonome kunstenaar die zich eigengereid en onafhankelijk opstelt tegenover de wereld. Sociaal-artistiek wordt echter vaak gepercipieerd als iets collectiefs. Daarom vroeg ik mij af of deze aspecten te verzoenen zijn. Daarnaast lijkt dit collectieve ook beter aan te sluiten bij theater. *Daarom werd bevestigd of theater een "socialer" medium is.*

Bart Caron wijst erop dat er een verkeerde perceptie is ontstaan is met betrekking tot sociaal-artistiek waarbij het collectieve steeds werd vooropgesteld door de subsidiegever, beoordelingscommissies,... . Hij benadrukt dat het collectieve in beeldende kunst een geheel ander karakter kan hebben dan in de podiumkunsten.⁷⁸⁹ Karen Vandeputte geeft aan dat het individuele heel mooi is omdat je ziet dat mensen groeien als individu. Dit kan zowel op artistiek, emotioneel en sociaal vlak zijn. Er wordt een individueel traject afgelegd, maar daarnaast is er ook het collectieve: de samenhang die er tussen mensen is. In die zin is er ook een groepsgebeuren

⁷⁸² MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 16.

⁷⁸³ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 17.

⁷⁸⁴ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 25.

⁷⁸⁵ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 10.

⁷⁸⁶ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 17.

⁷⁸⁷ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 12.

⁷⁸⁸ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, p. 6.

⁷⁸⁹ CARON B. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron, p. 5.

omdat je moet rekening houden met elkaar en artistiek wordt iedereen ook door iedereen beïnvloed.⁷⁹⁰ Luc Vandierendonck geeft aan dat in sociaal-artistiek werk algemeen gezien het collectieve primeert. Wit.h benadrukt echter ook het individuele en hiervoor werden zij soms bekritiseerd. Hij benadrukt dat dit verbonden is met het feit dat zij werken met personen met een verstandelijke beperking. Deze mensen functioneren door hun beperking minder goed in grote groepen: ze worden passief en nestelen zich in dit collectieve gebeuren. Hij geeft als voorbeeld de ondersteuningscentra voor personen met een beperking. Het is de bedoeling om personen individueel uit dat groepsgebeuren te lichten. Hij geeft als voorbeeld Klaus Compagnie die het als individu verdient om ondersteund te worden vanuit zijn autisme. Dit zowel op sociaal als artistiek vlak. Klaus ging jaren gebukt onder het groepsleven in het onderwijs en instellingen en ging daaraan kapot. Hij werd daar individueel uitgelicht en werd iemand die een stuk rustiger geworden is en het gevoel heeft dat hij gewaardeerd en gerespecteerd wordt. Dit betekent echter niet dat Klaus bevestigd moet worden in zijn autisme. Hij werkt samen met fotograaf Lieven Nollet en zo zal het collectieve ook een rol spelen. Hij durft dit dan weer aan en als een groep op bezoek komt zal hij zich heel duidelijk profileren en het voortouw nemen. Het gaat volgens Luc om de wisselwerking collectief en individueel.⁷⁹¹ Bij Moscou-Bernadette was er tot nu toe nog niets collectiefs. Dit zou eventueel kunnen veranderen indien een kunstenaar een collectieve actie zou willen opzetten. Pierre geeft wel aan dat engagement ook het scheppen is van verwachtingen, wat voor een kunstenaar niet steeds evident is. De kunstenaar moet zich hiervan bewust zijn. Je moet rekening houden met de gevolgen en het engagement naar die buurt toe. Het is niet iets dat je even doet en dan weer vertrekt. Kleinschaliger individuele contacten kun je gemakkelijker in de hand hebben. Een kunstenaar blijft een kunstenaar. Hij moet toegeven: 'ik ben kunstenaar en ik ga kunst maken en ik ga mij niet engageren in andere dingen.' In een collectief proces ligt dit een stuk moeilijker.⁷⁹²

Jan Vandromme stelt dat hun intentie primair het individuele was: de begeleiding van het artistiek traject van die persoon of kunstenaar. Wel waren er collectieve tentoonstellingen, maar dit wordt nergens aangemoedigd. Het is de bedoeling om mensen individueel te betrekken bij de projecten of individueel te koppelen aan andere kunstenaars. Er zijn ook wel individuele tentoonstellingen, maar dan moet de persoon en de kunstenaar dat aankunnen. Dit vertrekken vanuit het individuele is ook de logica is van een kunstenaarsparcours. Maar als mensen willen samenwerken is dit uiteraard geen probleem. Echter, er wordt vertrokken vanuit het persoonlijk initiatief. Als zij iets willen doen, moeten zij het voor een deel ook zelf doen. Hij verwijst naar de psychiatrie, waar veel meer bepamperd wordt. Zij werken wel onder het atelier, maar er is geen collectieve visie zoals bijvoorbeeld bij Cobra.⁷⁹³ Marc Schepers geeft aan dat het onderscheid collectief/individueel niet van toepassing is. Het individuele ontwikkelt zich in het collectieve en het collectieve is samengesteld uit individuen. Dit laatste mag echter niet vergeten worden. Bepaalde sociologen houden geen rekening houdt met het individu, met het subjectieve. Hij wijst op het begrip 'individuatie': waarin gesteld wordt dat iemand pas zichzelf wordt op basis van zijn omgeving, maar dat hij door zichzelf te worden ook zijn omgeving vormgeeft.⁷⁹⁴ De filosoof Simondon schreef een ontwikkelingsgeschiedenis van de techniek en stelde dat er achter de ontwikkeling

⁷⁹⁰ VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 10.

⁷⁹¹ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (17.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 7.

⁷⁹² MUYLLE P. [interview door Sarah Goderis] (18.03.2008), Zie bijlagen: Interview Pierre Muylle, p. 5.

⁷⁹³ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 8.

⁷⁹⁴ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers pp. 8-9.

van de dieselmotor ook een maker zit. Deze maker is belangrijk en moet vanuit zichzelf dat ding maken met het materiaal dat hij heeft. Dit zit dicht bij iets heel creatiefs. Het collectieve gaat om een aantal mensen die bereid zijn om elkaar te ontmoeten. Marc stelt dat het ontmoeten belangrijk is, het hebben van respect voor elkaar meningen. Ze kunnen naar elkaars meningen luisteren, ze verbeteren, ze verwerken en terug als individuen naar huis gaan. En toch hun eigen ding doen zoals voordien, mits een kleine verandering. Zij moeten zelf beslissen om dat te doen.⁷⁹⁵ Els Rochette geeft aan dat beide aspecten belangrijk zijn. Het collectieve draagt bij tot een zich sterker en beter vinden van een individu. Ook netwerking is een sleutelwoord. Dit kan gaan tussen individuen onderling of tussen een organisatie. Het is belangrijk dat ze mensen leren kennen uit andere organisaties. Sociale netwerking is belangrijk in het leven van elk individu en hier draagt Globe Aroma aan bij. Het individuele en collectieve hangen voor Els samen.⁷⁹⁶

Voor Jan Knops spelen ze beiden een rol. Qua werkwijze wordt op een soort van antropologische wijze materiaal verzameld rond een specifieke thematiek en doelgroep. De eerste stap, het verzamelen van het materiaal zou je collectief kunnen noemen. De tweede stap bestaat erin dat een individuele kunstenaar, het individu, de opdracht krijgt om het materiaal artistiek te interpreteren en zo een kunstwerk concipieert.⁷⁹⁷ Het is belangrijk dat deze vertaalslag niet beperkt wordt tot het buurthuisniveau. Het is de bedoeling om ook met de kunsten het discours aan te gaan.⁷⁹⁸ Els Dietvorsts grootste droom was om iets collectiefs te organiseren. Ze denkt dat de grote droom van de renaissance over de individuele kunstenaar voorbij is. Ze gelooft niet in een maatschappij die puur door individuen wordt geleid. Ze gelooft in collectieve waarden, ook al blijf je individu. Maar zoals Claude Lévi-Strauss ook zegt, er is altijd een opperhoofd, maar zij denkt dat een collectief dit nodig heeft.⁷⁹⁹ Dit dient niet ontkend te worden, al liet zij het project vanaf het begin enorm los. Collectiviteit speelde in het gehele project een fundamentele rol. Voor Els Dietvorst was het niet enkel een zaak om een hechte groep te creëren, maar ook om collectieve artistieke processen op te zetten.⁸⁰⁰ Els Dietvorst werkte in het begin van het project echter individueel.

Bij de literatuurstudie vond ik het opvallend dat er weinig geschreven is over sociaal-artistieke werkingen die werken met beeldende kunst. De meeste sociaal-artistieke werkingen werken met theater. Misschien is de nadruk op het collectieve ook wel meer verbonden met de specifieke werkvorm van theater. *Theater lijkt zich beter te lenen voor het collectieve: is theater dan een socialer medium?* De meeste geïnterviewden geven aan dat theater een evidenter medium is omdat je veel meer met mensen moet samenwerken. In die zin heeft het een socialere dimensie.

Aangezien beeldende kunst een heel andere werkvorm is, is dit niet steeds evident. Al is het uiteraard afhankelijk van de specifieke kunstvorm. Zo werd in hoofdstuk 4 reeds verwezen naar sociaal geëngageerde kunst waar de collectieve processen en de samenwerkingen enorm belangrijk zijn.

Bart Caron stelt dat beeldende kunst inderdaad individueler is. Het medium is individueler, maar ook de veruiterlijking ervan is complex en moeilijk. De tentoonstelling wordt afzonderlijk bezocht

⁷⁹⁵ IBIDEM.

⁷⁹⁶ ROCHETTE E. [interview door Sarah Goderis] (01.04.2008), Zie bijlagen: Interview Els Rochette, p. 5.

⁷⁹⁷ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: interview Jan Knops, p. 3.

⁷⁹⁸ IDEM, p. 12.

⁷⁹⁹ VAN DIENDEREN A. (2007), pp. 152-153.

⁸⁰⁰ IDEM, p. 156.

en ook de participatie is individueel. De collectieve beleving is hier in mindere mate aanwezig in vergelijking met theater.⁸⁰¹ Karen Vandeputte stelt dat theater inderdaad werkbaarder is voor een groepsdynamiek, om een traject aan te gaan met een groep mensen. Daarnaast is ook het aanschouwen ervan collectiever. Je bereikt een groter publiek en beeldende kunst is individueler. Op een podium gaan staan is extravert terwijl beeldende kunst eerder intravert is.⁸⁰² Jan Vandromme stelt hierbij dat mensen minder snel zullen zeggen dat zij geen toneel kunnen spelen, terwijl ze sneller zullen zeggen dat men niet kan tekenen. De drempel is groter om beeldend sociaal-artistisch bezig te zijn.⁸⁰³ Marc Schepers stelt dat ontmoeting bij Morguen sowieso belangrijk is. Met betrekking tot het citaat over het belang van het proces bij sociaal-artistisch werk gaf hij aan dat dit een vreemde discussie is omdat het zo lijkt dat datgene wat die persoon creëert niet van toepassing is. Een danser of muzikant kan inderdaad het proces tonen, maar voor beeldende kunst is dit moeilijker. In beeldende kunst wordt wél met iets zichtbaars gewerkt en dit wordt in materiaal omgezet, dat is eigen aan de discipline. Hoewel het belang voor het proces er uiteindelijk ook was bij Fluxus en de happening.⁸⁰⁴ Marc Schepers verwijst verder naar het fotomontage-atelier in Europark waar collages werden gemaakt. De werken ontstonden op een specifiek moment en werden opgenomen door iemand in de groep die er vervolgens op verder werkt. Soms wordt collectief aan dingen gewerkt. Het uitgangspunt voor het ateliergebeuren was bijvoorbeeld een ludiek moment: mensen kwamen met foto's, ze kaderden ze in en gingen ermee naar anderen. Soms wordt met kleine groepen naar het MuHKA of HISK gegaan. Dit verloopt heel spontaan, het kan de volgende keer anders gebeuren. De deelnemers bepalen zelf voor een groot deel wat gebeurt.⁸⁰⁵

Jan Knops geeft aan dat dit waarschijnlijk verbonden is met het verhalende dat zich beter leent tot podium. Het collectieve en groepsbindende is er ook bij muziek, maar het verhalende is daar dan weer minder sterk. Beeldende kunst is een moeilijker en individueler medium. Het is ook meer verbonden met vaardigheden, bij theater kan gemakkelijker een bepaald niveau bereikt worden. Initia werkt ook telkens met één specifieke kunstenaar die de vertaalslag maakt op artistiek niveau en dit mag niet beperkt worden tot buurthuisniveau. Het is de bedoeling om met het milieu van de kunsten het discours aan te gaan.⁸⁰⁶ Els Dietvorst geeft aan dit in zekere zin een socialer medium is, omdat je veel meer met mensen moet samenwerken. Hetzelfde geldt voor film.⁸⁰⁷ Beeldende kunst is eigenlijk een heel individuele bezigheid. Er zijn weinig beeldende kunstenaars die voor het sociale als interesse hebben. Je moet uit je eigen atelier komen. Wel is een kunstenaar bezig met de wereld, maar een kunstenaar kan ook boeiend werk maken achter zijn computer. De wereld kan iets rondom je zijn, het kan totaal naar de toekomst gericht zijn of het kan ook de straat zijn. Het kan eender wat zijn. Er zijn fantastische boeken geschreven, kijkend vanuit een venstertje naar buiten. Voor Els Dietvorst is juist de diversiteit in kunst zo belangrijk, dat iedereen kan doen wat hij wil.⁸⁰⁸

⁸⁰¹ CARON B. [interview door Sarah Goderis] (26.03.2007), Zie bijlagen: Interview Bart Caron, p. 5.

⁸⁰² VANDEPUTTE K. [interview door Sarah Goderis] (11.03.2008), Zie bijlagen: Interview Karen Vandeputte, p. 27.

⁸⁰³ VANDROMME J. [interview door Sarah Goderis] (20.03.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Vandromme, p. 13-14.

⁸⁰⁴ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 9.

⁸⁰⁵ IDEM, p. 11.

⁸⁰⁶ KNOPS J. [interview door Sarah Goderis] (14.04.2008), Zie bijlagen: Interview Jan Knops, p. 12.

⁸⁰⁷ DIETVORST E. [interview door Sarah Goderis] (03.10.2008), Zie bijlagen: Interview Els Dietvorst, pp. 6-7.

⁸⁰⁸ IBIDEM.

Luc Vandierendonck geeft aan dat theater en muziek wordt gemaakt door een groep mensen en daarom een evidentier medium zou kunnen zijn. Theater en beeldende kunst zijn inderdaad compleet anders. Toch be vraagt hij dit ook. Op zich is theater niet noodzakelijk sociaal: een regisseur neemt niet noodzakelijk sociale beslissingen. Het kan ook zijn voordelen hebben: werken met beeldende kunst kan een interessant spanningsveld genereren. Als je een repetitiezaal van een theatergroep binnenkomt zal niemand opkijken. Dit is anders bij een atelier van een beeldend kunstenaar, waar alles meteen stilvalt en waar dan sneller een gesprek wordt aangeknoopt. In het theater kunnen mensen ook “meespelen”. Bij Wit.h is dit niet zo: het is uw werk, het is jouw inbreng die gezien wordt waarmee men geconfronteerd wordt. Je bent zo geen medespeler, maar een speler. Daarnaast speelt het collectieve bijvoorbeeld wel een rol bij samenwerkingen en in groepstentoonstellingen, waar een beeldende kunstenaar ook gevoelig is voor ieders eindresultaat. Een kunstenaar wil ook dat het een goede tentoonstelling is.⁸⁰⁹ Luc geeft aan dat het werken met beeldende kunst inderdaad anders is dan het werken met theater. Er wordt al snel gedacht dat je samenwerkt aan een productie. Het is een andere vorm van samenwerking: het is een verzameling van individuen die elkaar op een andere manier beïnvloeden. Ook het thema is bijvoorbeeld belangrijker bij theater. Bij beeldende kunst is dit minder zo. Er kan een thematentoonstelling zijn, maar kunstenaars maken daar een eigen zaak van en gaan op een geheel andere manier mee om.⁸¹⁰

Pierre Muylle geeft aan dat als met theater gewerkt wordt, er een duidelijker moment van catharsis is, dan lijkt de persoon van zijn problemen verlost. Sociaal-artistiek werk is meer gegroeid vanuit theater omdat daar een specifieke nood was. Pas later kwamen de beeldende kunsten erbij. In het begin werd dit niet gezien als iets dat hoorde bij het sociaal-artistieke, maar als iets dat op zichzelf staat en vrijblijvend is. Pierre Muylle stelt dat er weinig voeling is met beeldende kunst.⁸¹¹

In het voorgaande deel werd reeds aangegeven dat verschillende mensen vinden dat de samenstelling van de commissie niet evenwichtig is en dat er te weinig mensen in zetelen die affiniteit hebben met beeldende kunst. Er wordt ook telkens aangegeven dat beeldende kunst compleet anders is en dat hier te weinig op gefocust wordt. Zeer recent werd de samenstelling van de commissie gewijzigd (18 juli 2008).⁸¹² Het is in elk geval wel belangrijk om te benadrukken dat beeldende kunst een andere manier van werken is en dat dit in rekening gebracht moet worden. De terminologie en het aspect van het “sociale proces” of het “collectieve” kan binnen theater gemakkelijker gerealiseerd worden. Dit betekent echter niet dat het werken met beeldende kunst daarom minder interessant zou zijn.

⁸⁰⁹ VANDIERENDONCK L. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Luc Vandierendonck, p. 26.

⁸¹⁰ IBIDEM.

⁸¹¹ SCHEPERS M. [interview door Sarah Goderis] (27.03.2008), Zie bijlagen: Interview Marc Schepers, p. 9.

⁸¹² Voor 18 juli had alleen Els Dietvorst een zekere affiniteit met beeldende kunst. In de huidige commissie zetelen ook Jan Knops (Initia) en Hans Martens (HISK).

5.3 Conclusie

Uit voorgaande tekst blijkt in elk geval wel dat er enorm veel verschillende werkwijzen, visies, doelen,... zijn. Aangezien sociaal-artistieke werk een jonge praktijk is die werkt op het breukvlak tussen kunst en welzijn is dit heel logisch. Enerzijds is het enorm belangrijk dergelijke processen, die ontstaan vanuit de praktijk, niet vast te zetten in vaste concepten, methodieken en doelstellingen. Zo zou veel van de dynamiek verloren gaan. Anderzijds lijkt het mij nodig om deze praktijk verder te beschrijven. Temeer omdat ook de factor van subsidiëring meespeelt. Hoe kan sociaal-artistiek werk beoordeeld worden? Verder onderzoek dringt zich op.

Doorheen mijn (onder)zoek(s)tocht werd duidelijk dat er niet enkel een discussie en onderzoek nodig is in beleidsmatige, sociologische, agogische of sociaal-wetenschappelijke termen. Uitwisselingen van elkaars praktijken en benaderingen om de verbindingen die kunst en maatschappij kunnen aangaan, kunnen enorm boeiend zijn. Naar mijn mening is het ook wel opvallend dat bepaalde sociaal-artistieke organisaties die werken met beeldende kunst elkaar soms niet kennen. Daarom lijkt het mij ook enorm belangrijk om de organisaties die (onder andere) werken met beeldende kunst meer te belichten.

Ik mis daarnaast de artistieke component in vele bronnen over sociaal-artistiek werk, het wordt nogal weinig benaderd vanuit kunst. Het artistieke kan opnieuw met verschillende gezichtspunten ingevuld worden: kunstfilosofisch, kunsttheoretisch, antropologisch, systeemtheorie, kunstgeschiedenis, Een interdisciplinaire aanpak is hierbij meer dan relevant waarbij praktijk, theorie en verschillende inzichten verbonden worden: dit kan koppelingen én kortsluitingen genereren. Maar hiervoor is een langdurige reflectie, energie, uitwisseling, discussie, een openstaan voor verschillende referentiekaders, ... nodig. Dit is uitermate complex en vraagt tijd: in dit hoofdstuk konden slechts enkele aspecten belicht worden.

Hoofdstuk 6 Algemene conclusie

Deze scriptie was een poging om de relatie tussen ‘kunst’ en ‘maatschappij’, het sociale en het artistieke te denken. Het onderzoek was een poging en een zoeken, een aanzet om sociaal-artistiek werk vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt te benaderen.

Met betrekking tot de relatie tussen het sociale en artistieke bleken methoden van de kunstgeschiedenis en *New Art History* een eerste aanzet te bieden. Hier kwam aan bod dat het idee van de lineaire en teleologische kunstgeschiedenis niet meer van toepassing is. Een kunstobject is historisch in context en tijd bepaald. Een kunstenaar maakt ook deel uit van de wereld en de samenleving en dit levert het discursief materiaal van de kunstenaar. Kunsthistorisch gezien is de koppeling tussen kunst en maatschappij dus perfect mogelijk.

Vervolgens werd gekozen voor de systeemtheoretische invalshoek van Niklas Luhmann. Uit mijn onderzoek bleek dat deze monolithische kunsttheorie een interessante bijdrage kan leveren voor de kunsthistorische discussie. Het kunstsysteem is een deel van het supersysteem ‘maatschappij’ en is zelfreferentieel. Dit zelfreferentiële systeem kan echter niet zonder zijn omgeving. Kunst kan dus niet zonder maatschappij, zonder een maatschappelijke context. Luhmann trekt echter wel heel scherpe grenzen. De impact van het kunstsysteem op andere sociale systemen is miniem en in die zin is de koppeling tussen het zelfreferentiële kunstsysteem en andere sociale systemen niet zo evident. Toegepast op sociaal-artistiek werk wordt het één en ander gerelativeerd. Vanuit Luhmanniaans perspectief is de term ‘sociaal-artistiek’ onlogisch omdat kunst een sociaal systeem is. Daarnaast wordt ook duidelijk aangegeven dat de logica van de welzijnssector verschilt met die van de ethiek. Politieke correctheid is iets anders dan artistieke correctheid. De sociaal-artistieke communicaties blijven artistieke communicaties en de code passend/niet passend van het kunstsysteem zal hier primeren. Als functie zou het kunstsysteem volgens Luhmann op een speelse manier de wereld verdubbelen. Haar maatschappelijke functie bestaat uit het tonen van de onontkembare contingente ordening of selectiviteit. Het kunstsysteem is meer geïsoleerd dan andere sociale systemen. In het kunstsysteem zijn ook geen duidelijk omliggende doelen zoals in de welzijnssector. Voor Luhmann dient het verschil tussen andere sociale systemen scherp gehouden te worden en er moet rekening gehouden worden met de specifieke leiddifferentz van het kunstsysteem.

Na deze scherpe monolithische theorie werd ingegaan op de “maatschappelijke relevantie van kunst”. Eerst werd ingegaan op het Bildungsidee en “Kunst veredelt”. Hier werd dus bevraagd of kunst vandaag nog cultureel vormend kan zijn. Het is duidelijk dat filosofen vanaf de romantiek het één en ander verwachten van kunst en cultuur. Vandaag is het idee van een esthetische *sensus communis* veel minder relevant. Wel geven Paul Cruysberghs en Marc De Kesel aan dat een bredere Bildung, een breder vormingswerk meer dan relevant is. Marc De Kesel pleit voor een Bildungsaspect in sociaal-cultureel werk. Wel verschilt dit naar mijn mening met sociaal-artistiek werk. Er is duidelijk geen Bildung in de pedagogische of therapeutische betekenis van het woord. Bildung is hier niet het hoofddoel, maar kan wel een rol spelen. De term ‘Bildung’ stamt uit een tijd waar een scherpe grens getrokken werd tussen hoge en lage kunst. De burger moest verheven worden naar de hoge kunst. Dit is niet het geval bij sociaal-artistiek werk omdat mensen daar meestal zelf creëren.

Om in te gaan op de vraag of kunst een motor of katalysator kon zijn voor maatschappelijke verandering werd het autonomiseringsproces van de kunsten en de moderniteit belicht. Kunst werd 'autonoom', maar net daardoor kon ze ook maatschappijkritisch zijn. De historische avant-garde bewegingen boden vanuit hun autonome positie een visioen aan van een betere wereld. Zij poogden om de grenzen tussen kunst en leven te overschrijden en streefden naar een betere wereldorde. Tegelijk konden zij deze grenzen tussen het concrete leven en de kunst niet uitgommen.

De tijd van de avant-garde kunst, van bewegingen, manifesten en zendingsbewustzijn is voorbij en er wordt gesproken over de 'crisis' van de kunst. Wel blijven de modernistische uitgangspunten en veronderstellingen impliciet doorleven. Ze worden volgens Bart Verschaffel en Frank Vande Veire gebruikt om het kunstbedrijf te legitimeren en te organiseren. In die zin is er sprake van een 'geloof' in de kunst. Een geloof dat kunst meer zou bijdragen tot een open, democratische, multiculturele samenleving. Duidelijke posities zijn helemaal niet meer mogelijk. De positie van Frank Vande Veire is vergelijkbaar met de positie van Yves Michaud. Deze laatste geeft aan dat in het debat over de crisis van de kunst ook een sociale missie verscholen is. Hij spreekt over het einde van een kunstutopie die is verbonden met een burgerschaps- en arbeidsutopie. Het kunstbegrip is in crisis en er heerst heel wat onzekerheid. Maar het geloof in utopieën is voorbij. Jan Modaal heeft nog maar weinig respect voor kunst en in het huidige pluralisme gaan hoge en lage cultuur versmelten. Het interessante is dat Michaud ingaat op maatschappelijke tendensen zoals pluralisme en de realiteit van een democratische samenleving die is gebaseerd op verschil, op dissensus. Zo zal hij het idee van kunst als 'sociaal cement' of als cohesiebevorderend, zoals het wordt gepostuleerd door overheden, bekritisieren. Kunst zou de burgers moeten egaliseren en de sociale cohesie moeten herstellen. Dit is toepasbaar op sociaal-artistiek werk aangezien de Vlaamse cultuuroverheid spreekt over bevorderen van de sociale cohesie, hefboom tegen sociale uitsluiting, katalysator, Michaud wijst er echter op dat dit primair een zaak van de samenleving is. Van kunst kan dus niet alle heil verwacht worden en van kunst mag ook geen 'instrument' gemaakt worden. Wel kan sociaal-artistiek werk naar mijn mening niet gereduceerd worden tot een beleidsmaterie of tot overheidsinmenging. Kunstenaars als Els Dietvorst of Marc Schepers en organisaties zoals vzw Wit.h waren reeds langer bezig met het maatschappelijke en het artistieke. Zij hebben hun werk ook niet uit puur sociale doelen opgestart en zijn niet zomaar 'tools' van overheden.

Met betrekking tot maatschappelijk engagement in hedendaagse kunst werd mijn onderzoek meermaals aangepast. Door de breedheid van de huidige hedendaagse kunst en de geëngageerde kunstpraktijken werd geopteerd om eerst engagement in kunst theoretisch te kaderen. Zo werd bevraagd wat kunst en engagement inhouden, wat ze betekenen, of deze begrippen elkaar wel verdragen. De basis hiervoor waren vooral kunsttheoretische en kunstfilosofische bronnen. Vervolgens werd ingegaan op maatschappelijke ontwikkelingen die een grote impact blijken te hebben op kunst en engagement. Zo werd de impact van de media- en beeldcultuur, globalisering, vermarkting, ... behandeld. Het engagement van de jaren zestig blijkt compleet anders te zijn dan het huidige engagement. Opnieuw wordt de mogelijke instrumentalisering van kunst aangegeven. Vervolgens worden een aantal geëngageerde posities geschetst van de jaren zestig tot nu. Hierbij werd geen volledig overzicht beoogd. Het geheel werd aangevuld met kritische kanttekeningen. Zo bleek dat er vandaag wél duidelijk geëngageerde posities zijn en dat hedendaagse kunst enorm breed geworden is. Er werd ingegaan op Bourriauds relationele esthetiek (micro-utopia) en nog meer recente 'grootsere' vormen van engagement. Claire Bishop

plaatste kritische kanttekeningen bij de puur ethische beoordelingscriteria van dergelijke kunst. Zij verwijst naar Rancière en wijst erop dat kunst zich niet moet offeren aan het “altaar van het sociale”. De kunstenaar moet zich helemaal niet volledig ten dienste stellen van de gemeenschap (de kunstenaar mag niet de positie innemen van het personage van Grace uit Dogville). De autonomie van de kunst is ook haar heteronomie en we mogen kunst niet reduceren tot ethiek of goede bedoelingen. Dergelijke bedenkingen over de beoordeling van de meer recent geëngageerde kunst zijn naar mijn mening ook van toepassing op sociaal-artistiek werk.

Tot slot werd specifiek ingegaan op de sociaal-artistieke praktijk. Hiervoor werden heel wat interviews gedaan en organisaties bezocht. Sociaal-artistiek werk is een jonge en dynamische praktijk en dit blijkt ook uit de bevindingen van dit praktijkonderzoek. Eenduidigheid werd absoluut niet gevonden. De doelen, visies en werkwijzen van deze organisaties zijn compleet verschillend. Hoofdstuk 5 is slechts een deel van de bevindingen van mijn onderzoek. Er werd veel meer aangegeven. De interviews zijn raadpleegbaar in de bijlagenbundel. Uit mijn onderzoek bleek dat er wel een nood is om dit begrip inhoudelijk verder uit te werken. Anderzijds wordt wel aangegeven dat het niet interessant is om alles reeds in vaste concepten, doelen en methodieken te gieten. Deze praktijk moet nog groeien en daarnaast worden de werkwijzen ook telkens aangepast aan specifieke kunstenaars, personen, situaties. Het betonnen van een dergelijke dynamische praktijk is daarom weinig relevant.

Doorheen mijn (onder)zoek(s)tocht werd duidelijk dat er niet enkel een discussie en onderzoek nodig is in beleidsmatige, sociologische, agogische of sociaal-wetenschappelijke termen. Uitwisselingen van elkaars praktijken en benaderingen om de verbindingen die kunst en maatschappij kunnen aangaan, kunnen enorm boeiend zijn. Naar mijn mening is het ook wel opvallend dat bepaalde sociaal-artistieke organisaties die werken met beeldende kunst elkaar soms niet kennen. Daarom lijkt het mij ook enorm belangrijk om de organisaties, die (onder andere) werken met beeldende kunst, meer te belichten.

Ik mis daarnaast het artistieke component in vele bronnen over sociaal-artistiek werk, het wordt nogal weinig benaderd vanuit kunst. Het artistieke kan opnieuw met verschillende gezichtspunten ingevuld kan worden: praktijk, kunstfilosofisch, kunsttheoretisch, antropologisch, systeemtheorie, kunstgeschiedenis, Een interdisciplinaire aanpak is hierbij meer dan relevant. Mijn onderzoek kon slechts een kleine aanzet zijn. Wegens tijdsgebrek, maar ook door de beperkingen van de onderzoeker, konden de adviezen van Marc Schepers met betrekking tot *Bildwissenschaft* (Hans Belting) en *Esthétique Pluraliste* niet verder uitgewerkt worden. Dit kunnen nochtans heel boeiende invalshoeken. Ook een verdere studie van Claire Bishop en Jacques Rancière lijken mij meer dan relevant.

Na dit onderzoek ben ik er nog meer van overtuigd dat sociaal-artistiek werk niet mag herleid worden tot een beleidsmaterie. Het moet ook vanuit de kunstwetenschappen benaderd worden. Verder onderzoek dringt zich op. Zo kan bijvoorbeeld verder gezocht worden naar specifieke beoordelingswijzen voor sociaal-artistiek werk, kan er nog specifiek ingegaan worden op de praktijken die werken met beeldende kunst, kan verder onderzocht worden in welke mate deze werkwijze verschilt met theater, Deze Masterproef toont naar mijn mening aan dat het geheel vanuit een breder perspectief benaderd kan worden. Zo kan ingegaan worden op de relatie tussen kunst en maatschappij en geëngageerde kunst. Het benaderen van sociaal-artistiek werk vanuit dit bredere kader kan echt een meerwaarde zijn.

Lijst met afbeeldingen Masterproef

Figuur 1: theaterzaal in de Gentse Vooruit. Foto : <http://www.vooruit.be/nl/gebouw/theaterzaal>, geraadpleegd op 7/11/2008

Lijst met afbeeldingen Bijlagenbundel

Afb.1: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Documenta 11, Kassel. Foto: <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>, geraadpleegd op 1/12/2008

Afb.2: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Documenta 11, Kassel. Foto: <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>, geraadpleegd op 1/12/2008

Afb.3: Jeanne van Heeswijk, *De Strip*, 2001–2004, Rotterdam. Performance view, Rotterdam, 2002. Foto: <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>, geraadpleegd op 1/12/2008

Afb.4: Oda Projesi, *Picnic*, 2001. Installatie event met participatie van de gemeenschap, georganiseerd door Erik Göngrich, Oda Courtyard, Istanbul, 10 juni, 2001. Foto: <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>, geraadpleegd op 1/12/2008

Afb.5: Phil Collins, *they shoot horses*, 2004, stills met two-channel digital video, 7 uur. Foto: <http://www.artforum.com/inprint/id=10274> geraadpleegd op 1/12/2008

Afb.6: Vzw Wit.h, Bezet, Kortrijk, 2008. Foto: verkregen via vzw Wit.h

Afb.7: Vzw Wit.h, Bezet, Arnaud Rogard, Kortrijk, 2008. Foto: verkregen via vzw Wit.h

Afb.8: Vzw Wit.h, Bezet, André Wostijn en José Vandenbroucke, Kortrijk, 2008. Foto: verkregen via vzw Wit.h

Afb.9: Moscou-Bernadette, Bart Lodewijks, krijttekening in Moscou. Foto: verkregen via Moscou-Bernadette

Afb.10: Moscou-Bernadette. Foto: verkregen via Moscou-Bernadette

Afb.11: Moscou-Bernadette, Bart Lodewijks aan het werk in Moscou. Foto: verkregen via Moscou-Bernadette

Afb. 12: ARTISIT, tentoonstelling Waanwezig-heden, Sint-Truiden, 2004. Foto: verkregen via ARTISIT

Afb. 13: ARTISIT, LAT, CC Genk, 2007-2008. Foto: verkregen via ARTISIT

Afb. 14: ARTISIT, Vernissage Kristien Vansummeren, Adelberg, Lommel, 2007. Foto: verkregen via ARTISIT

Afb. 15: Globe Aroma, Marciano Da Silva. Foto: verkregen via Globe Aroma

Afb. 16: Globe Aroma, Dialoog (2006). Foto: verkregen via Globe Aroma

Afb. 17: Globe Aroma, Hesin Kleur. Foto: verkregen via Globe Aroma

Afb. 18: Morguen, atelier Europark Monteren. Foto: verkregen via Morguen

Afb. 19: Morguen, Zicht op één van de vensters van de Venstergalerie (2007) Foto: verkregen via Morguen

Afb. 20: Morguen, Atelier Europark Monteren. Foto: verkregen via Morguen

Afb. 21: Initia, Home, Reflecties over ouderdom, Marc De Blicq. Foto: verkregen via Initia

Afb. 22: Initia, Reflecties over diversiteit en identiteit, Karin Borghouts. Foto: verkregen via Initia

Afb. 23: Initia, Unvarnished, Reflecties over jeugd delinquentie, Karl Dekeyzer. Foto: verkregen via Initia

Bibliografie

- ADAMS D., 'Joseph Beuys. Pioneer of a Radical Ecology', in: *Art Journal*, vol. 51, nr. 2, 1995, pp. 26-35.
- ANCI AUX B., 'Artistiek werk als hefboom voor een sterker sociaal weefsel', *Ter Zake*, 2001, februari, pp. 3-4.
- ANDREWS R. en KALINOVSKA M., 'Introduction', in: ALLISON N. (ed.), *Art into Life. Russian Constructivism* [tentoonstellingscatalogus], Washington, Henry Art Gallery of the University of Washington, 04.07.1999 – 02.09.1999, pp. 9-13.
- ARMSTRONG E. 'Fluxus and the museum' in: JENKINS J.(ed.), *In the spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 14.02.-06.06.1996/New York, Whitney Museum of American Art, 08.07-10.09.1993/Chicago, Museum of Contemporary Art, 13.11-16.01.1994/Columbus, Wexner Center for the Visual Arts, 18.01-17.04.1997/San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 12.04-24.05.1994/Barcelona, Fundacio Antoni Tapies, 17.11.1994-21.01.1995.
- ARNASON H.H., *History of Modern Art. Painting sculpture architecture photography. Fifth edition*, Londen, Laurence King Publishing, 2004.
- AVGIKOS J., 'Group Material Timeline: Activism as a Work of Art', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 85-116.
- BAETENS J. (ed.), *Kunst in de publieke ruimte*, Leuven, Universitaire pers, 1998.
- BASTIAN H. (ed.), *Joseph Beuys: Skulpturen und Objekte* [tentoonstellingscatalogus], Berlijn, Martin-Gropius-Bau, 20.02-01.05.1988.
- BECKMANN L., 'The causes lie in the future', in: RAY G., *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York, Distributed Art Publishers (D.A.P.), 2001.
- BELTING H., *The End of the History of Art? Translated by Christopher S. Wood*, The University of Chicago Press, Chicago/Londen, 1987.
- BEOORDELINGSCOMMISSIE SOCIAAL-ARTISTIEKE WERKING, Landschapstekening beoordelingscommissie sociaal-artistieke werking 2008, Brussel; geraadpleegd op 24.12.2008, op de démos-website : http://www.demos.be/e-bib/e-bib/detail/?t3v_vars%5Bid%5D=21&t3v_vars%5Btable%5D=tx_bworxebib_ebib&cHash=3dbd2e8ac3.
- BISHOP C., 'Antagonism and Relational Aesthetics', in: *Oktober*, nr. 110, 2004, pp. 51-60.
- BISHOP C., 'The social turn: collaboration and its discontents', in: *Artforum*, februari 2006, pp. 1-5.
- BLOM T. en HAAS B., 'De ondraaglijke lichtheid van systemen. Over de grondslagen van het Luhmanniaanse denken', in: LAERMANS R. (ed.), *Sociale systemen bestaan. Een kennismaking met het werk van Niklas Luhmann*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1997, pp. 79-95.
- BOITEN I., Publieke kunst: nieuwe dimensies in ruimte en tijd, voor kunstenaar en publiek [tentoonstellingscatalogus], Rotterdam, NAI, 2001.
- BONDEWEL P., 'Hans Haacke. Over kunst, macht en censuur', in: VAN DAMME C., VAN ROSSEM P., PIROTTE P. (eds.), *Chambres Séparées? Over hedendaagse kunst en macht*, Gent, Academia Press, 2001, pp. 79-117.
- BOOMGAARD J., 'De utopie van de argeloosheid. Een korte cursus engagement', in: *De Witte Raaf*, januari-februari, nr. 77, 1999, pp. 23-25.
- BOOMGAARD J., 'Het podium van de betrokkenheid', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 99-107.
- BOOMGAARD, J., 'Radicale Autonomie', in: *Cahier Open*, nr. 10, 2005, pp. 1-10.
- BORER A., *The Essential Joseph Beuys*, Londen, Thames and Hudson, 1996.
- BOSSUYT T., 'Common Threads: sociaal-artistieke projecten over de grenzen heen', *Ter Zake*, 2001, februari, pp.28-29.
- BOSSUYT T., 'Sociaal-artistieke praktijk versus opbouwwerk. Benadering vanuit kunstzinnige hoek', *De gids op maatschappelijk gebied*, jg. 95, nr. 5, pp. 30-37.
- BOURRIAUD N., *Esthétique Relationelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001.
- BOWLES E., 'Marjectica Potrč at Max Protetch, in: *Art in America*, vol. 91, 2003,p. 105.
- BRAAMBUSSCHE A.A., *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, Bussum, Coutinho, 2003.
- BRANS M. en ROSSBACH S., 'Luhmanniaanse perspectieven op overheidsbestuur en –beleid', in: LAERMANS R. (ed.), *Sociale systemen bestaan. Een kennismaking met het werk van Niklas Luhmann*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1997, pp. 97-108.
- BREDELS L. (ed.), *Alicia Framis. Works 1995-2003*, 2003, Amsterdam, Artimo.
- BREDELS L. (ed.), *Wax & Jardins. Loneliness in the city*, 2003, Amsterdam, Artimo.

- BRETT G. (ed.), *Le monde inachevé* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Le Plateau, 22.09 – 28.11.2005, pp. 1-61.
- BUCHLOCH B., GINGERAS A. en BASUALDO C., *Thomas Hirschhorn*, 2004, London/New York, Phaidon Press.
- CARON, B. [interview door Sarah Goderis], 26.03.07, zie bijlage p. 1-8.
- CORIJN, E., 'Cultuur als stem', pp. 10-15 in: 'Kunst(s)maken: Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistieke huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten', 2003, geraadpleegd op 18.03.2007, op de Kunst en Democratie website, op www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie12.pdf.
- CRUYSSBERGHS P., 'Cultuur, vorming en verleiding', in: *Leuvense perspectieven*, nr. 2 (mei), jg. 58, 2002.
- DANDER H. (ed.), *Marjetica Potrč* [tentoonstellingscatalogus], Berlijn, Kunstlerhaus Bethanien, 06.10.2001, pp. 52.
- DANTO C., 'Foreword. The Speculative Philosophers of Art', in: SCHAEFFER J-M., *Philosophy of Art from Kant to Heidegger. Translated by Steven Rendall. With a Foreword by Arthur C. Danto*, New French Thought, New Jersey, Princeton University Press, 2000.
- DAVID C., VÖLCKERS H., CHÉVRIER J. (eds.), *Politics-Poetics: Documenta X. The Book*. [tentoonstellingscatalogus], Kassel, publicatie n. a. v. de 10^{de} Documenta, Cantz, 21.06-28.09.1997.
- DE BONDT G. en VANWING T., 'In de marge van het beleid. Sociaal-artistiek werk tussen 2 beleidsimpulsen in: *Vorming*, 2000-2001, jg. 16, oktober, nr. 1, pp. 29-43.
- DE DOMIZIO DURINI L., Joseph Beuys: Didesa della natura. The living sculpture. Kassel 1977 Venice 2007. A tribute to Harald Szeemann, Milaan, Silvana Editoriale, 2007.
- DE KESEL M., 'Een academie voor creatieve verrijzenis. Een situering van Joseph Beuys' kunstpedagogiek', in: *De Witte Raaf*, vol. 9, nr. 50, juni-juli 1994, pp. 11-13.
- DE KESEL M., Cultuurfilosofie. Derde schijf opleiding bachelor in het sociaal werk. Afstudeerrichting Sociaal Cultureel Werk [onuitgegeven cursus cultuurfilosofie], Arteveldehogeschool, Gent, 2003.
- DE VRIES A., 'Een zorgvuldig gekoesterd isolement.', in: *Boekman, Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, nr. 64, jg. 17, najaar 2005, pp. 23-28.
- DEMEESTER A., 'In here versus out there', in: *Boekman, Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, nr. 64, jg. 17, najaar 2005, pp. 38-39.
- DEMEESTER A., 'Over de vermeende C in de Nederlandse kunst. Blur and Blotch', in: *De Nieuwe. Kunstkrant van Arti en Amicitiae*, nr. 8, 2004, in deel: 'Nederland', geraadpleegd op de De Nieuwe-website, op 14.10.2008, op: <http://www.denieuwe.nl/Nederland/artikelen/AnnDemeester.html>, zie bijlage p.???
- DEMEYER B. en VAN PEE K. (eds.), 'De sociaal-artistieke praktijk in België. Een onderzoek naar methodiekontwikkeling' (pdf)[290 pagina's], geraadpleegd op 02.03.07, op de Kunst en Democratie website, op <http://www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie6.pdf>.
- DEN HARTOG JAGER H., 'Altijd op afstand. Over de grenzen van het engagement', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 115-124.
- DIGGS P., 'Private Acts and Public Art', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 283-308.
- DRIJKONINGEN F., 'Inleiding', in: DRIJKONINGEN F. en FONTIJN J. (eds.), *Historische Avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het realisme, het Tsjechisch poëtisme*, Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1991.
- FALKENBURG R., 'Iconologie en historische antropologie: een toenadering', in: HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K. (eds.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1993, pp. 139-144.
- FELSHIN N., 'The Process of Change', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 9-29.
- FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003.
- FRANKE S., 'Voorwoord', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 5-7.
- FREELAND C., *Maar is het kunst? Van Afrikaanse beeldjes tot het fietswiel van Duchamp. Een inleiding in de kunsttheorie*, Engelse vertaling door Ruth Visser, Amsterdam, Prometheus, 2004.
- FRIEDMAN K., *The Fluxus Reader*, Londen, Academy Editions, 1998.
- GAILLIAERT M., *Is sociaal-artistiek kunst? In welke maten kunnen sociaal-artistieke projecten als kunst gezien worden?* [onuitg. proefschrift], Gent, Universiteit Gent, Faculteit Psychologie en Pedagogische wetenschappen, 2005-2006.
- GAMBLE A., 'Reframing a movement: Sculpture Chicago's 'Culture in Action'', in: *New Art Examiner*, nr. 21, januari 1993, pp. 18-23.
- GIELEN P. en PISTOLETTO M. (eds.), *Michelangelo Pistoletto and cittadellarte and* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, MuHKA en Europalia Italia, 4.10.-30.11.2003.

- GIELEN P., 'Voorbij de moderniteit. Het laatste kunstwerk van Michelangelo Pistoletto', in: *Vlaams Marxistisch Tijdschrift*, vol. 37, december 2003, pp. 104-119.
- GIELEN P., 'Welcome to Heterotopia', in: *Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte* & [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, MuHKA, 04.10.03-30.11.03, pp. 14-43.
- GIELEN P., *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, Tielt, Lannoo, 2003.
- HAFFOU N., 'Geen multiculturaliteit, maar multicreativiteit' (pdf), 2003, geraadpleegd op 18.03.07, op de Kunst en Democratie website, www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie_c3.pdf.
- HAGOORT E., *Goede bedoelingen. Over het beoordelen van ontmoetingskunst*, Essay 001, Amsterdam, Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst, 2005.
- HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K., 'Inleiding', in: HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K. (eds.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1993, pp. 7-20.
- HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K., 'Het kunstwerk, de context, de tijd en its lovers', in: HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K. (eds.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1993, pp. 21-44.
- HAPKEMEYER A. *Language in art. Sprachliche structuren in gegenwartskunst.*, Schmid Verlag, Regensburg, 2004. In muhka: B 1998-994
- HEIJNE B., 'Engagement – welk engagement?', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 137-139.
- HEIJNE B., 'Tegen de wezenloosheid. Intermedialiteit of individualiteit.', in: OOSTERLING H., SLAGER H., VAN DE VALL R. (eds.), *Intermediale reflecties. Kruisbestuivingen en dwarsverbanden in de hedendaagse kunst*, Dutch Aesthetics Federation (DAF), Rotterdam, 2007, pp. 16-27.
- HESS E., 'Guerilla Girl Power: Why the Art World Needs a Conscience', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 309-332.
- HEYNEN H., 'Ingrijpen in de productieverhoudingen of in de sublimatie van tegenstellingen', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 38-48.
- HOEFAKKER R. (ed.), *Kunst. Overlevering, verandering en vernieuwing* [cd-rom], Universiteit Gent, Open Universiteit Nederland, Hogeschool Gent, departement Audiovisuele en Beeldende kunsten, 2000.
- HOET J. [interview door VAN ROSSEM P.], 'Over de muze, de rede, de macht en onmacht van velen. Interview met Jan Hoet', in: VAN DAMME C., VAN ROSSEM P., PIROTTÉ P. (eds.), *Chambres Séparées? Over hedendaagse kunst en macht*, Gent, Academia Press, 2001, pp. 92-95.
- HOET J., 'Brief uit Couvin' (in: *Op weg naar Documenta IX*, Leuven/Brussel, 1991), in: VERSCHAFFEL B., VERMINCK M. en OLYSLAGERS J. (eds.), *Het vel van Cambyses. Vol. 1. Kunstkritieken tussen 'van nu en straks' en Documenta IX*, Leuven, Kritik, 1993, pp. 376-379.
- HOOGHE M., 'Democratie en culturele participatie'(pdf),[6 pagina's] 2002, geraadpleegd op 18.03.07, op de Kunst en Democratie website, op www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie5.pdf.
- JANSSEN I. en TERRA W., 'Het debat kunst en engagement.', in: *Boekman, Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, nr. 64, jg. 17, najaar 2005, pp. 89-90.
- JANSSENS I., 'Kunst en Democratie ondersteunt de sociaal-artistieke praktijk', *Ter Zake*, 2001, februari, pp. 9-14.
- JANSSENS I., 'Sociaal-artistiek werk. Een inleiding', pp. 4-9 in: 'Kunst(s)maken: Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistieke huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten', 2003, geraadpleegd op 18.03.2007, op de Kunst en Democratie website, op www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie12.pdf.
- KELLEY J., 'The Body Politics of Suzanne Lacy', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 221-249.
- KESTUTIS K. en VALAKEVICIS J., 'Rikke Luther en N55', in: *Cool Places* [tentoonstellingscatalogus], Vilnius, Contampory Art Centre Vilnius, 02.10-01.11.1998.
- KEULEMANS C., 'Het dogma van de autonomie', in: *Boekman, Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, nr. 64, jg. 17, najaar 2005, pp. 47-48.
- KOEPLIN D., *Joseph Beuys: the secret block for a secret person in Ireland* [tentoonstellingscatalogus], Berlijn en Tübingen, Martin-Gropius-Bau en Kunsthalle; 20.02-1.05.1988.
- KUNSTENDECREET van 02.04.2004, Decreet houdende dus subsidiëring van kunstorganisaties, kunstenaars, organisaties voor kunsteducatie en organisaties voor sociaal-artistieke werking, internationale initiatieven, publicaties en steunpunten, in: *Belgisch Staatsblad*, 02.04.2004.

- LAERMANS R. (ed.), *Sociale systemen bestaan. Een kennismaking met het werk van Niklas Luhmann*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1997.
- LAERMANS R., 'De meesterdenker uit Bielefeld is niet meer: Niklas Luhmann, 1927-1998', in: *Tijdschrift voor sociologie*, Vol. 19, nr. 4, 1998b, pp. 389-393.
- LAERMANS R., 'Moderne kunst en moderne maatschappij', in: *De Witte Raaf*, nr. 74, juli-augustus 1998, pp. 1-13.
- LAERMANS R., 'Kunst en massamedia als autonome communicatiesystemen', in: BAETENS J. en PIL L. (eds.), *Kunst in de publieke ruimte*, Universitaire Pers, Leuven, 1998c, pp. 119-136.
- LAERMANS R., 'Moderne kunst en moderne maatschappij', in: *De Witte Raaf*, nr. 74, juli-augustus 1998a, pp. 20-23.
- LAERMANS R., 'Sociaal-artistiek werk: voor een eindeloze definitiestrijd', pp. 27-32 in: 'Kunst(s)maken: Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistieke huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten', 2003, geraadpleegd op 18.03.2007, op de Kunst en Democratie website, op www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie12.pdf.
- LAERMANS R., *Het Cultureel Regiem: cultuur en beleid in Vlaanderen*, Tielt, Lannoo, 2002.
- LEEF SMA S. en VAN DER LEDEN J. en NOOIJEN M., 'Dossier', in: *Boekman, Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, nr. 64, jg. 17, najaar 2005, pp. 102-107.
- LEEN F., 'Autonomie en engagement. De ambivalente positie van de avant-garde in enkele voorbeelden van goede en slechte regering tijdens de moderniteit', in: VAN DAMME C., VAN ROSSEM P., PIROTTÉ P. (eds.), *Chambres Séparées? Over hedendaagse kunst en macht*, Gent, Academia Press, 2001, pp. 9-23.
- LESAGE D., 'Kunst na het einde van de geschiedenis', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 80-91.
- LEYE, M., 'Wijk-Up. Het zoeken naar een stem in Brugge' (pdf) [9 pagina's], 2002, geraadpleegd op 18.03.07, op de Kunst en Democratie website, www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie23.pdf.
- LEYE M. en JANSSENS I., *De sociaal-artistieke praktijk. Een interpretatiekader* [onuitg. Werk], Kunst en Democratie, 2005.
- LEYE M., De sociaal-artistieke praktijk, Kunst en Democratie, 2005, geraadpleegd op 20.12.2008, de démos-website http://www.demos.be/e-bib/e-bib/detail/?t3v_vars%5Bid%5D=27&t3v_vars%5Btable%5D=tx_bworxebib_ebib&cHash=11252ab1d2
- LEYE M., 'Sociaal-artistieke processen. Historiek en toekomstige beleidsondersteuning. Balans en belang', *Ter Zake*, 2006a, nr. 1, pp. 12-14.
- LEYE, M. (ed.), *Over (cultuur)participatie*, Brussel, Kunst en Democratie, 2006b.
- LODEWIJKS B., 'Zonder Titel' in: *Kunst Nu. Bart Lodewijks* [tentoonstellingscatalogus], Gent, S.M.A.K, 7.01 - 25.03.2007, pp. 1-8.
- LUHMANN N., *Art as a Social System* (Translated by Eva M. Knodt), Stanford University Press, Stanford, 2000.
- LÜTTICKEN S., 'Ontsnapping aan spektakelkunst' [5 pagina's], in: 'Publicaties', 2007, geraadpleegd op 13.05.08, website Stichting Kunst en de Openbare Ruimte, geraadpleegd op 13.05.08, op de Stichting Kunst in de Openbare Ruimte (SKOR)-Website, op: <http://www.skor.nl/artefact-603-nl.html>, zie bijlage p.
- LYOTARD J., *L'inhumain*, Galilée, Parijs, Galilée, 1988.
- MAES F., *Ghent/Lisbon/Porto Drawings*, Gent, Roma Publications/SMAK/Culturgest, 2006.
- MAET F., 'Massa's Oordelen', in: LEYSSEN S., VANDENABEELE B., VANDEPUTTE K. en VERMEIR K. (eds.), *De Nieuwe politieke dimensie van de kunsten, Jaarboek voor Esthetica*, Damon, 2004, pp. 78-92.
- MATZNER F. (ed.), *Public Art. A Reader*, Ostfildern/Ruit, Hatje Cantz, 2004.
- MEYER R., 'This Is to Enrage You. Gran Fury and the Graphics of AIDS activism', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 51-83.
- MICHAUD Y., *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- MICHAUD Y., *La Crise de l'Art Contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1997.
- MICHAUD Y. (samenvatting en vertaling door BEERTEN J.) (2003), 'Het einde van de kunstutopie', in: *Yang*, jaargang 39, nr. 3, november 2003, pp. 359-381.
- MORENO G., 'Marjetica Potrč', in: *ArtUS*, April-Mei, 2004, p. 21.
- N.N., 'Alicia Framis', in: HOET, J. (ed.), *Over the Edges* [tentoonstellingscatalogus], Gent, SMAK, 01.04.2000-30.06.2000, pp. 106-109.
- N.N., 'Erkenning social-artistieke organisaties in het kunstendecreet' [7 alinea's], geraadpleegd op 13.04.07, op de Kunst en Democratie website, op <http://www.cdkd.be/nl/tekst/erkenning%20sociaal-artistiek%20KD.pdf>

- N.N., 'Handleiding kunstendecreet' (pdf), geraadpleegd op 02.03.2007, op de website van het wvc, www.wvc.Vlaanderen.be/regelgevingcultuur/wetgeving/kunstendecreet/handleidingen/kunstendecreet_handleiding061120.pdf.
- N.N., 'Kunst Nu. 27.01.07-25.03.07. Bart Lodewijks', [5 alinea's], 2007, geraadpleegd op 03.05.07, op de SMAK-website, op <http://www.smak.be/tentoonstelling.php?la=nl&id=381>.
- N.N., 'Learning Site' [3 alinea's], 2006, geraadpleegd op 08.03.07, op de Singapore Biennale 2006-website, op http://www.singaporebiennale.org/artist_desc.php?id=47, zie bijlage p. 18.
- N.N., 'Learning Site' [3 alinea's], 2006, geraadpleegd op 08.03.07, op de Singapore Biennale 2006-website, op http://www.singaporebiennale.org/artist_desc.php?id=47, zie bijlage p. 18.
- N.N., 'Learning Site' [5 alinea's], 2006, geraadpleegd op 03.05.07, op de Learning Site website, op <http://www.learningsite.info>, zie bijlage p. 17.
- N.N., 'Marjetica Potrč: on-site projects', 2007, geraadpleegd op 15.05.07, op de Marjetica Potrč-website, <http://www.potrc.org/project2.htm>.
- N.N., 'Marjetica Potrč: contempary building strategies', 2007, geraadpleegd op 15.05.07, op de Marjetica Potrč-website <http://www.potrc.org/project1.htm>.
- N.N., 'Portraits of stories. Ester Shalev-Gerz.' In: *Public Safety* [tentoonstellingscatalogus], Skoghal, September 2003.
- N.N., 'Prisoners' Inventions. By Carlo and Tempory Services' [2 alinea's], 2006, geraadpleegd op 03.05.07, op de Tempory Sevices-website, op http://www.temporaryservices.org/pi_overview.html.
- N55, *N55 Book*, Kopenhagen, Pork Saled Press en N55, 2003.
- OOSTERLING H., 'Kunst en publieke sfeer', in: *Archis*, nr. 5, 2001, pp. 69-71.
- OOSTERLING H., *Interakta. Intermedialiteit. Over de grenzen van filosofie, kunst en politiek*, Centrum voor Filosofie en Kunst (CFK), Erasmusuniversiteit Rotterdam, 1997-2002.
- OOSTERLING H., SLAGER H., VAN DE VALL R. (eds.), *Intermediale reflecties. Kruisbestuivingen en dwarsverbanden in de hedendaagse kunst*, Dutch Aesthetics Federation (DAF), Rotterdam, 2007.
- OOSTERLING H., SLAGER H., VAN DE VALL R., 'Inleiding', in: OOSTERLING H., SLAGER H., VAN DE VALL R. (eds.), *Intermediale reflecties. Kruisbestuivingen en dwarsverbanden in de hedendaagse kunst*, Dutch Aesthetics Federation (DAF), Rotterdam, 2007, pp. 9-15.
- PAHLKE R.E., *Michelangelo Pistoletto* [tentoonstellingscatalogus], Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 08.10.1988-27.11.1988, pp. 159.
- PERREE R., 'Een kunstenaar met een taak. Een interview met Alfredo Jaar', in: *Kunstbeeld*, jg. 27, nr. 4, 2003, pp. 6-9.
- PHILIPS P., 'Maintenance Activity. Creating a Climate for Change', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 165-193.
- PINCUS R., 'The Invisible Town Square. Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 31-83.
- PINXTEN R., *De artistieke samenleving: de invloed van kunst op de democratie*, Antwerpen, Houtekiet, 2003.
- PINXTEN, R., 'Sociaal en artistiek, politiek emancipatorisch en maatschappijvormend. De burger betrokken bij het beleid', pp. 17-26 in: 'Kunst(s)maken: Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistieke huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten', 2002, geraadpleegd op 18.03.2007, op de Kunst en Democratie website, op: www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie12.pdf. Vandaag is het consulteerbaar op de Demos-website: http://www.demos.be/e-bib/zoeken/detail/?t3v_vars%5Bid%5D=19&t3v_vars%5Btable%5D=tx_bworxdemostags_tags&cHash=74c815eb85
- PONTZEN R., 'Kritisch-geëngageerde kunstenaars? Die bestaan niet!', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 125-127.
- PONTZEN R., *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, Fascinaties nr. 9, Rotterdam, NAI, 2000.
- POTRČ M., 'Marjetica Potrč', in: BADOVINAC Z. (ed.), *House in time* [tentoonstellingscatalogus], Slovenië, Museum voor Moderne Kunst, 1994.
- POTRČ M., 'Temporary Territories', in: RONCERO D. R. (ed.), *Emergencies* [tentoonstellingscatalogus], Barcelona, MUSAC, 2000, pp. 63-70.
- RANCIÈRE J., 'De politiek van de esthetiek' in: *Et cetera*, jg. 23, nr. 95, februari 2005, pp. 16-22.
- RANCIÈRE J., *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Parijs, 2004 (a).
- RANCIÈRE J., *The Politics of Aesthetics*, Gabriel Rockhill, New York, 2004 (b).
- REINDERS A., 'Mensen meevoeren. Jeanne van Heeswijk', in: *Kunstbeeld*, jg. 27, nr. 6, 2003, pp. 6-9.

- REINWALD C., 'De keerzijde van intercultureel engagement', in: *Museumvisie*, jg.26, nr. 4, december/januari, 2002, pp. 30-33.
- RIJSBOSCH M., 'Sociale bereikbaarheid van kunst geen evidentie', *Ter Zake*, 2001, februari, pp. 31-33.
- ROBBERS B., 'Niet schipperen, maar keuzes maken.', in: *Boekman, Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, nr. 64, jg. 17, najaar 2005, pp. 87-88.
- ROBBERT R., 'Engagement kleurt biënnale, in: *Kunstbeeld*, jg. 27, nr. 7/8, 2003, pp. 6-13.
- ROSENTHAL M., 'Staging Sculpture' in: ROSENTHAL M. (ed.), *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*. [tentoonstellingscatalogus], Houston, 08.10.04-02.01.05 / Londen, 04.02.05-02.05.05., pp. 10-135
- SABAHOGLU A. en PAS G., 'Beducht voor bemoeienis. Laat de politiek niet het engagement van de kunstenaar dicteren.', in: *Boekman, Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, nr. 64, jg. 17, najaar 2005, pp. 89-90.
- SANTENS M., 'Cultuur en uitsluiting wat hebben ze met elkaar?' (pdf), [5 pagina's], 1997, geraadpleegd op 18.03.07, op de Kunst en Democratie website, op www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie1.pdf.
- SANTENS, M., 'Kunst, democratie en stedelijkheid' (pdf) [3 pagina's] 2001, geraadpleegd op 18.03.07, op de Kunst en Democratie website, www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie11.pdf.
- SCHAEFFER J.-M., *Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Translated by Steven Rendall. With a Foreword by Arthur C. Danto, New French Thought, New Jersey, Princeton University Press, 2000.
- SHELLMANN J. (ed.), *Joseph Beuys. Multiples* [tentoonstellingscatalogus], Antwerpen, Galerie Ronny Van De Velde & Co, oktober-november 1988.
- SCHOONENBOOM M., 'Geen bloemen maar daden. Het Nederlandse verlangen dat er toe doet', in: *Boekman, Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, nr. 64, jg. 17, najaar 2005, pp. 6-17.
- SERAFIÏN, Q., *Looking for a beautiful place*, Arnhem, Roma Publications, 2003.
- SHALEV-GERZ E., 'Biography and bibliography', 2004, geraadpleegd op 02.05.07, op de Esther Chalev Gerz-Website, www.shalev-gerz.net/ENG/index_eng.html
- SHALEV-GERZ E., 'Works in public space', 2004, geraadpleegd op 02.05.07, op de Esther Chalev Gerz-Website, www.shalev-gerz.net/ENG/index_eng.html
- SMITH O. 'Fluxus: A Brief history' in: JENKINS J.(ed.), *In the spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 14.02.-06.06.1996/New York, Whitney Museum of American Art, 08.07-10.09.1993/Chicago, Museum of Contemporary Art, 13.11-16.01.1994/Columbus, Wexner Center for the Visual Arts, 18.01-17.04.1997/San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 12.04-24.05.1994/Barcelona, Fundacio Antoni Tapies, 17.11.1994-21.01.1995.
- STILES K. 'Between Water and Stone' in: JENKINS J.(ed.), *In the spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 14.02.-06.06.1996/New York, Whitney Museum of American Art, 08.07-10.09.1993/Chicago, Museum of Contemporary Art, 13.11-16.01.1994/Columbus, Wexner Center for the Visual Arts, 18.01-17.04.1997/San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 12.04-24.05.1994/Barcelona, Fundacio Antoni Tapies, 17.11.1994-21.01.1995.
- STORME A. en VANLERBERGHE K, 'Opbouwwerk en het koppeltekendiscours', pp. 33-36 in: 'Kunst(s)maken: Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistieke huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten', 2003, geraadpleegd op 18.03.2007, op de Kunst en Democratie website, op www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie12.pdf.
- STRAUVENBERG R., 'Gemeenschapskunst in Rotterdam', in: *Theater Maken*, jg. 8, nr. 3, 2004, p. 46.
- STRAUVENBERG R., 'Simon Dove wil de kunst aan de samenleving teruggeven', in: *Theater Maken*, jg. 8, nr. 3, 2004, pp. 44-45.
- THEUS C., 'Artistiek-sociale praxis in een verkavelde stad', *Alert*, 2003, jg. 29, nr. 2, pp. 25-36.
- THEUS C., 'Dansen op het slappe koord- zoektocht naar artistiek evenwicht', *Vorming*, 2000-2001, jg. 16, oktober, nr. 1, pp. 43-53.
- TILROE A., 'De kunst, de curator en de grote schoonmaak', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 128-136
- TILROE A., *Het blinkende stof. Op zoek naar een nieuw visioen*, Amsterdam, Querido, 2002.
- TISDALL C., 'Beuys in America, or The Energy Plan for the Western Man', in: BEUYS J., 'Joseph Beuys in America : energy plan for the Western man : writings by and interviews with the artist', New York, Four Walls Eight Windows, 1990.
- TISDALL C., *Joseph Beuys*, Londen, Thames and Hudson, 1979.
- TISDALL C., *We go this way*, Violette, 1998.
- TRIENEKENS S., *Zicht op... Kunst en maatschappij. Achtergronden, literatuur, projecten, websites*, Utrecht, cultuurnetwerk Nederland, 2006.

- VAN ALPHEN E., 'Artists as Critical Observers', in: VAN DAMME C., VAN ROSSEM P., PIROTTE P. (eds.), *Chambres Séparées? Over hedendaagse kunst en macht*, Gent, Academia Press, 2001, pp. 23-35.
- VAN CAMPENHOUT E., 'Het artistieke vacuüm van het kapitalisme', in: *Etcetera*, jg. 23, nr. 95, Februari, p. 12.
- VAN DAMME C., 'Joseph Beuys en de veelzijdige problematiek van zijn oeuvre', in: HOET J. (ed.), *Joseph Beuys* [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum van Hedendaagse Kunst, 06.09-11.12.1997.
- VAN DE VYVER S., 'Van genezers en chronische zieken: de gewijzigde politieke dimensie van kunst', in: LEYSSEN S., VANDENABEELE B., VANDEPUTTE K. en VERMEIR K. (eds.), *De Nieuwe politieke dimensie van de kunsten, Jaarboek voor Esthetica*, Damon, 2004, pp. 121-132.
- VAN DIENDEREN A., 'Collectiviteit in beeld', in: *Etcetera*, jg. 22, nr. 91, 2004, pp. 46-47.
- VAN DIENDEREN A., 'De terugkeer van de Zwaluwen, Els Dietvorst. Creatie als bungee jump' in: JANSSENS J. en SMITS K. (eds.), *Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving*, Berchem, Epo, 2007.
- VAN KERCKHOVEN M., 'Stenen in de stroom. Een pleidooi voor vertrouwen' (pdf), 2006, geraadpleegd op 17.03.2007, op de vti website, op www.vti.be/node/25465.
- VAN WAVEREN M., *Interviewen. Onthullend en respectvol*, Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2004.
- VANDE VEIRE F., 'De Documenta: het rendez-vous met de kunst' (in: *De Witte Raaf*, mei 1992), in: VERSCHAFFEL B., VERMINCK M. en OLYSLAGERS J. (eds.), *Het vel van Cambyses. Vol. 1. Kunstkritieken tussen 'van nu en straks' en Documenta IX*, Leuven, Kritak, 1993, pp. 416-436.
- VANDE VEIRE F., 'De Documenta: het rendez-vous met de kunst' (in: *De Witte Raaf*, mei 1992), in: VERSCHAFFEL B., VERMINCK M. en OLYSLAGERS J. (eds.), *Het vel van Cambyses. Vol. 1. Kunstkritieken tussen 'van nu en straks' en Documenta IX*, Leuven, Kritak, 1993, pp. 416-436.
- VANDE VEIRE F., 'Een gift aan levend doden. Over het kunstwerk als publiek geheim', in: *De Witte Raaf*, vol. 101, januari-februari 2003b, pp. 1-14.
- VANDE VEIRE F., 'I Love Art, We All Love Art, This is Love. Een pamflet over de kunstwereld', in: *Yangtijdschrift*, nr. 2, jg. 39, juli 2003a, pp. 19-23.
- VANDE VEIRE F., 'Rendez(-)vous: het fantasma (en) zijn grens' (in: *De Witte Raaf*, nr. 44, 1993), in: VERSCHAFFEL B., VERMINCK M. en OLYSLAGERS J. (eds.), *Het vel van Cambyses. Vol. 1. Kunstkritieken tussen 'van nu en straks' en Documenta IX*, Leuven, Kritak, 1993, pp. 442-458.
- VANDE VEIRE F., *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, Amsterdam, SUN, 2002.
- VANMOLKOT R., 'Sociaal-artistieke projecten: hefboom in de strijd tegen armoede en sociale uitsluiting', in: *De Gemeente*, jg. 75, nr. 528, pp. 34-37.
- VANROBAEYS P., 'De kroon van de nar. Over de dubbelheid van een soeverein idee', in: VAN DAMME C., VAN ROSSEM P., PIROTTE P. (eds.), *Chambres Séparées? Over hedendaagse kunst en macht*, Gent, Academia Press, 2001, pp. 73-80.
- VASTESAEGER T. en CARON B., 'De sociaal-artistieke projecten vormen een hefboom in de verzuurde samenleving' (pdf) [5 pagina's], 2003, geraadpleegd op 02.03.07, op de Kunst en Democratie website, op www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie7.pdf.
- VERCRUYSE J., '(:hoop...)...' (in: *Brievenproject van Joseph Willaert*, 28 september 1974), in: VERSCHAFFEL B., VERMINCK M. en OLYSLAGERS J. (eds.), *Het vel van Cambyses. Vol. 1. Kunstkritieken tussen 'van nu en straks' en Documenta IX*, Leuven, Kritak, 1993, pp. 221-222.
- VERHOEVEN T. en VANHAESEBROUCK K., Interview: 'Ze zijn bang van ons. De sociaal-artistieke praktijk op de barricaden.', in: *Rekto: Verso*, januari-februari 2004, pp. 82-89.
- VERHOEVEN T., 'Sociaal en artistiek: Siamezen ad Finitum? Of: Hoe kunsthistorisch artistiek is sociaal werk?', in: *Cultuur articuleren. 8 projecten, 5 kunstenaars*, Cera Foundation, 2003, pp. 7-15.
- VERSCHAFFEL B., 'Kunst in Quarantaine?' (in: *Kunst en Cultuur*, december 1988), in: VERSCHAFFEL B., VERMINCK M. en OLYSLAGERS J. (eds.), *Het vel van Cambyses. Vol. 1. Kunstkritieken tussen 'van nu en straks' en Documenta IX*, Leuven, Kritak, 1993, pp. 376-379.
- VERSCHAFFEL B., 'Kunst komt thuis waar ze te gast is. Notities bij 'Chambres d'Amis'' (in: *Streven*, 1986), in: VERSCHAFFEL B., VERMINCK M. en OLYSLAGERS J. (eds.), *Het vel van Cambyses. Vol. 1. Kunstkritieken tussen 'van nu en straks' en Documenta IX*, Leuven, Kritak, 1993, pp. 341-345.
- VERWEIJ L. en MATTON T., 'Engagement is een allemansvriend geworden.', in: FRANKE S. (ed.), *Nieuw engagement: in architectuur, kunst en vormgeving*, Rotterdam, NAI, 2003, pp. 171-175.
- VOLKER H. (ed.), *What is art? Conversation with Joseph Beuys*, Forest Row, Clairview Books, 2004.

VOS, I., 'Cultuurparticipatie en maatschappelijk kwetsbare groepen. Ine Vos in opdracht van Cultuurnet Vlaanderen. In nauw overleg en samenwerking met Kunst en Democratie' (pdf), [39 pagina's] 2003, geraadpleegd op 18.03.2007, op de Kunst en Democratie website, op www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie3.pdf.

VUEGEN C., 'Kippensaga. Koen vanmechelen', in: *Kunstbeeld*, jg. 27, nr. 5, 2003, pp. 52-55.

VUYK K., 'Kunst in de greep van de netwerken. Intermedialiteit en het kunstbeleid.', in: OOSTERLING H., SLAGER H., VAN DE VALL R. (eds.), *Intermediale reflecties. Kruisbestuivingen en dwarsverbanden in de hedendaagse kunst*, Dutch Aesthetics Federation (DAF), Rotterdam, 2007, pp. 116-126.

WILLAERT D., 'De kracht van de ontmoeting. Sociaal-artistieke projecten brengen mensen bij elkaar die binnen de reguliere samenlevingscontext nauwelijks met elkaar in contact komen', *Ter Zake*, 2006, nr. 1, pp. 5-11.

WITTEVEEN J., 'Een bril voor het onschuldige oog. Marxisme, neo-marxisme en post-marxisme in de kunstgeschiedenis', HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K. (eds.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1993, pp. 175-208.

WITTOCX E., 'Steeds opnieuw van nul vertrekken', in: FIREFLY/DIETVORST E., *E.D.*, Firefly, Brussel, 2004, pp. 7-17.

WOLPER A., 'Making Art, Reclaiming Lives: The Artist and Homeless Collaborative', in: FELSHIN N. (ed.), *But is it art? The spirit of art as activism*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 251-308.

ZIJLMANS K., 'Kunstgeschiedenis als systeemtheorie', in: HALBERTSMA M. en ZIJLMANS K. (eds.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1993, pp. 311-144.