



LAPS

Gerrit Rietveld Academie

[www.laps-rietveld.nl](http://www.laps-rietveld.nl)

[PDF](#)

2004

## Het podium van de betrokkenheid

Jeroen Boomgaard

We are the world was de titel van de groepstentoonstelling in het Nederlandse paviljoen op de laatste Biennale van Venetië, en beter kan het hedendaagse engagement in de beeldende kunst niet gekenmerkt worden. Het werk dat er werd getoond was een perfecte samenvatting van alles wat de betrokkenheid bij de wereld de laatste jaren heeft opgeleverd. De expositie trok het multiculturele gezicht dat de Nederlandse cultuur zo nadrukkelijk had gezocht, en bracht tegelijk met het werk van Jeanne van Heeswijk en Alicia Framis de uitersten van sociale betrokkenheid in een ruimte bijeen. Maar de titel was in al zijn ironie vooral zo treffend, omdat hij de vaagheid laat zien waarmee het begrip engagement tegenwoordig geladen is. Zoals Lex ter Braak, directeur van het Fonds BKVB, het verwoordde op een symposium over nieuw engagement: 'Alle kunst is geëngageerd, omdat kunstenaars zich met de wereld bezig houden'.<sup>1</sup> Engagement is zo algemeen geworden in vorm en inhoud dat het zich moeiteloos leent voor een prestigieus bestaan in het officiële kunstcircuit, zoals ook in andere paviljoens te zien was. Dat is opvallend, omdat engagement en instanties zoals het museum van oudsher een moeizame relatie onderhouden.

Het museum wordt vaak gezien als obstakel in het contact tussen kunst en wereld. Terwijl het werk zich wil bemoeien met de werkelijkheid, bestempelt het museum deze poging bij voorbaat tot beeld. De betrokkenheid bij de wereld kan in het museum wel worden voorgesteld, maar ze blijft noodgedwongen ineffectief. Avant-garde kunstenaars vertonen dan ook een aversie tegen gevestigde kunstinstellingen die hand in hand gaat met het zoeken naar andere podia voor hun kunsten. Of het nu gaat om de avant-gardes van de jaren tien en twintig, die van de jaren zestig en zeventig of de meest recente golf van de jaren negentig tot nu, telkens opnieuw duikt het idee op dat het museum vernietigd, vermeden dan wel radicaal veranderd dient te worden. De zondebok laat zich echter wat makkelijker aanwijzen dan de plek waar het allemaal moet gaan gebeuren. 'De straat', 'het leven', 'de alledaagse werkelijkheid', het zijn begrippen waarbij men zich veel kan voorstellen, maar erg specifiek zijn ze niet.

De poging om te ontsnappen aan de inkadering door de museale ruimte en de wens tot lotsverbondenheid met het echte leven wordt bemoeilijkt door de realisatie dat kunst het museum als het ware met zich meedraagt. Juist omdat het museum de uitverkoren plek is waar willekeurige producten kunnen worden herkend als kunst, kunnen die producten hun kunstfunctie alleen blijven uitoefenen als de gouden lijst van het museum als een halo om ze heen hangt. Het streven naar engagement gaat dan ook vaak gepaard met een aantasting van de parameters van de kunst. Nut en noodzaak lijken beter tot hun recht te kunnen komen wanneer het vermaledijde stempel van 'kunstwerk' is verwijderd. In de geschiedenis is een aantal momenten aan te wijzen waarop de kunst zich op deze wijze aan de wereld probeert te verbinden. Zonder te vervallen in een uitvoerige historische verhandeling is het goed op een paar van deze momenten in te gaan. Daarbij spelen de jaren zestig en zeventig een sleutelrol. In de herinnering zijn dat de jaren dat begrippen als communicatie en interactie op de agenda verschenen. Maar de jaren zestig lijken ook de tijd te zijn die meer dan ooit bewust of onbewust kunstenaars van

het afgelopen decennium als voorbeeld heeft gediend.

Een groep kunstenaars die al vanaf midden jaren vijftig bestaande vormen van kunst wilde inwisselen voor sociaal-politieke analyse en het streven naar een betere samenleving was Situationniste Internationale. De betrokkenheid van de Situationisten bij de wereld kende geen grenzen: niet minder dan de totale revolutionering van het dagelijks leven stond op het programma, en kunst, ook in haar avant-gardistische verschijningsvorm werd daarbij als achterhaald beschouwd. Het lijkt dan ook merkwaardig dat er in 1960 plannen bestonden voor een tentoonstelling van de groep in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Nadere bestudering van de voorstellen laat echter zien dat het engagement tevoorschijn diende te komen uit een uitspelen van het museum tegen het echte leven. In het Stedelijk was een labyrint gepland waar de toeschouwer kon ronddwalen in ruimtes die verschillende atmosferische condities zouden bezitten. Smalle, lage ruimtes afgewisseld met hoge, regen, wind en mist, alles was mogelijk. Om de verstoring van de museale ruimtes te onderstrepen, zou de toegang tot het geheel bestaan uit een (namaak) gat in de buitenmuur. Tijdens de tocht van de bezoeker moesten bandopnames van situationistische conferenties te horen zijn. Tegelijkertijd echter was in de stad een *dérive* gepland: leden van de situationistische groep zouden door de stad dwalen op zoek naar restanten van authentiek bestaan, in permanent contact met een centrale post bemand door Constant. Terwijl de bezoeker van de tentoonstelling zo een onechte ervaring onderging, zou hij daar niet alleen van doordrongen worden door het nadrukkelijke situationistische commentaar maar ook door de gebeurtenis daarbuiten waaraan hij geen deel had.

Het wekt weinig verbazing dat dit project werd afgeblazen en het valt zelfs te vermoeden dat de mislukking onderdeel vormde van de strategie.<sup>2</sup> Hoewel het werk van deze groep een immense populariteit geniet op dit moment en het begrip *dérive* te pas en te onpas opduikt, is het goed het verschil met de huidige participatiedwang in de gaten te houden. Er was voor de situationisten geen sprake van dat mensen door meedoen tot een beter leven zouden komen, inzicht zouden verwerven of anderszins aan hun geroef zouden komen. De acties dienden uitsluitend ter voorbereiding van, of onderzoek naar een toekomstige samenleving, en totale revolutie was de voorwaarde voor de verwezenlijking daarvan. Omdat kunst in de bestaande samenleving geen enkele rol van betekenis kon spelen, was uitgesloten de acties onder die noemer te presenteren. Maar ook actie heeft een podium nodig en om niet spoorloos te verdwijnen, kozen de situationisten voor het woord. Het gesproken of gedrukte woord was het aangewezen medium om de spektakelmaatschappij te vermijden en tegelijk de absolute analyse te verspreiden.

Eind jaren zeventig vond het engagement in de kunst zijn voorlopige einde. Een van de laatste projecten laat goed zien hoe groot de dilemma's geworden waren. De Franse kunstenaar Hervé Fischer organiseerde in 1978 op uitnodiging van de Appel in Amsterdam een project in het kader van zijn *Art Sociologique*. In die jaren was de gedachte van wereldrevolutie al een eind opgeschoven, de wijken in. Fischer stelde voor de bewoners van een bepaalde buurt zelf een pagina in een krant te laten vullen. Daarbij had hij de voorkeur voor een moeilijke wijk, zoals de Bijlmer, maar zowel De Appel als de deelnemende krant, *Het Parool*, zag vanuit verschillende motieven het hele project liever plaatsvinden in de Jordaan. Hoewel de pagina uiteindelijk een week lang werd gevuld met stukjes van wijkbewoners, leed het project sterk aan interne tegenstrijdigheden als de geregisseerde overname van het woord en de plaats van de kunst. Hoewel een van de oogmerken van het project was 'de mensen zelf' aan het woord te laten en hun gevoel van eigenwaarde of identiteit te versterken, was er eerst veel overredingskracht nodig om ze vrijwillig in de pen te laten klimmen, en moest een eindredactie het woord en de identiteit vervolgens een duidelijke kant op sturen. Zo was kritiek op overheidsinstanties gewenst, omdat maatschappelijke verandering hoog in het vaandel stond, terwijl gekanker op buitenlanders (ook een vast onderdeel van de befaamde Amsterdamse gezelligheid) als ongewenst werd uitgesloten. Om het aspect van regie te verhullen mocht bij de organisatie van het project niet ter sprake komen dat het om kunst ging en zeker niet dat er een kunstinstitution achter school. Ondertussen werden foto's van het project wel in *De Appel* getoond, zodat de schizofrenie die geëngageerde kunst lijkt aan te kleven ten volle zichtbaar werd. Want terwijl de kunstenaar de kunst vaarwel zei om op het podium van de wereld iets werkelijks tot stand te brengen, werd het resultaat getoond op een ander podium, de kunstinstitution die het project financierde, waardoor de echte

actie een symbolische actie werd. Er was sprake van twee verschillende podia die elkaar uitsloten, maar die door de kunst tegelijk betreden werden.<sup>3</sup> De dubbelzinnigheid van de geëngageerde kunst viel niet meer te verhullen, en in die jaren zagen kunstenaars zich steeds meer voor de keus gesteld te capituleren voor het kapitaal, of radicaal te breken met de kunst en ondergronds te gaan.

Hoewel er een aparte tekst nodig zou zijn om de postmoderne weerzin tegen het engagement volledig in kaart te brengen, moeten hier toch enige punten worden aangestipt. Het zijn met name de voornaamste uitgangspunten van de politiek betrokken kunst van de voorgaande decennia die hun geldigheid plotseling hadden verloren. Tegenover het geloof in authenticiteit kwam het idee van de code te staan, en tegenover de gedachte van directe actie en directe betrokkenheid de realisatie van de onvermijdelijkheid van de bemiddeling. Maar het is vooral het wegvallen van een samenhangende visie op de toekomst en het geloof in radicale verandering die de bodem wegsloeg onder het bestaande engagement. De dubbelzinnigheid inherent aan een project als dat van Fischer werd opgeheven door de consequentie te trekken dat kunst onherroepelijk kunst is en dat het museum haar natuurlijke habitat is. Kunst kon hooguit de vigerende codes en culturen zichtbaar maken, aan politieke of maatschappelijke verandering had zij niet veel bij te dragen.

Terug naar het Nederlands paviljoen. De internationale staalkaart van betrokkenheid die er wordt geboden, moet nader worden bekeken. Van politiek engagement zoals dat hierboven werd beschreven, lijkt op het eerste gezicht nauwelijks sprake te zijn. Hoewel Alicia Framis zich al jaren nadrukkelijk met de wereld bezighoudt, en de openbare ruimte nodig heeft als voorwaarde voor haar werk, lijkt het haar daarbij vooral te gaan om het de individuele ontmoeting. Aanvankelijk gebruikte ze daarbij zichzelf, bijvoorbeeld in het project *The Dreamkeeper* uit 1998, waarin zij gedurende een nacht bij iemands bed waakte. Haar meest recente werk met een speciale kledinglijn voor betogers lijkt meer algemeen op de maatschappij betrokken, maar ook hier staat de ontmoeting centraal, bijvoorbeeld door de presentatie van de kleding tussen nietsvermoedende Ajax-supporters. Haar werk is dan ook een goed voorbeeld van wat Nicolas Bourriaud *relational aesthetics* genoemd heeft. De hedendaagse kunst gaat over relaties tussen mensen en juist door dat te doen, verzet deze kunst zich tegen de spektakelmaatschappij volgens hem. Het is een kritiek van binnen uit, kunstenaars staan midden in de wereld, en daarbij is het grote revolutionaire model, de absolute utopie ingeruild voor de micro-utopie, omdat kunstenaars zich realiseren dat directe kritische actie gebaseerd is op een illusie van originaliteit, op het innemen van een positie buiten de wereld die niet langer houdbaar is, of zelfs regressief te noemen valt.<sup>4</sup>

Bij Bourriaud valt ook de basis te vinden voor het heersende engagementsbegrip: kunst is een relatie met de ander en daarmee toont het kunstwerk een relatie met de wereld.<sup>5</sup> Deze definitie maakt het niet alleen mogelijk de wereld samen te ballen in het individu, zoals Framis dat doet, maar ook als individu een bijdrage te leveren aan de wereld, zoals in het werk van Jeanne van Heeswijk het geval lijkt te zijn. Van Heeswijk gelooft heilig in de mogelijkheden van kunst en zij organiseert voornamelijk projecten waar zij niet alleen bewoners van een bepaalde wijk in betreft, maar ook andere kunstenaars, vormgevers, et cetera. Ook bij haar staat ontmoeting centraal, en de gedachte daarbij is dat communicatie en uitwisseling tot verbetering van leefsituatie of woonomgeving kunnen leiden. Van Heeswijk maakt nauwelijks nog tastbaar werk, het proces en de organisatie of wat daaruit eventueel voortkomt in de loop der jaren vormen het eigenlijke product van haar kunstinspanning.<sup>6</sup> Een belangrijk element daarin is de koppeling aan het plaatselijke, aan een gemeenschap die aan het woord gelaten wordt of met identiteit beladen. Maar hoe actief kunstenaars ook zijn, met de actie die voorheen in het middelpunt stond, heeft het weinig te maken. Een belangrijke reden voor dit verschil is het ontbreken van een overkoepelend maatschappelijk perspectief dat de leidraad vormt voor de actie. Algemene noties van communicatie, interculturaliteit en uitwisseling zijn in de plaats gekomen van een politiek geladen toekomstbeeld dat zich baseerde op een strenge analyse van de heersende misstanden. De basis voor veel geëngageerd handelen in de openbare ruimte is niet langer de versterking van het systeem of de aantasting van de structuur, maar het individuele contact, of de interactie met een beperkte en duidelijk omschreven groep. De nadruk ligt op deelname aan het dagelijks leven, niet op actie die het dagelijks leven ontmaskert en dehypocrisie van de macht blootlegt.<sup>7</sup>

Deze terugkeer van het engagement valt alleen maar te doorgronden met de postmoderne twijfel in het achterhoofd. Het ontbreken van een overkoepelend perspectief, de onmogelijkheid te ontsnappen aan de wereld, het bewustzijn van de bemiddeling, de keuze voor het kleine contact in plaats van de grote verandering, het zijn allemaal elementen die met het postmodernisme in het leven zijn geroepen. De realistische en pragmatische houding die hiervan de basis vormt, werkt ook door in de relatie tot het museum en de kunstwereld. Waar het vroegere engagement alleen meende te kunnen functioneren door het museum te vermijden en de kunstwereld te verketteren, daar erkent de hedendaagse kunst haar afhankelijkheid van de instellingen die de kunst verspreiden. Kunstenaars organiseren acties, stellen de resultaten daarvan tentoon en publiceren erover in kunsttijdschriften en –boeken zonder daar veel problemen over te maken. Dat wil overigens niet zeggen dat deze kunst geen ideaal kent, integendeel, het engagement baseert zich op modellen van communicatie en interactie, zoals we hebben gezien. Hoewel kunstenaars beseffen dat zij aan de codering als kunst niet kunnen ontsnappen, weerhoudt hen dat er niet van door middel van direct contact aan de code te morrelen. Maar het is precies dat ideaal van het opheffen van de afstand dat een duidelijke boodschap onmogelijk maakt. De actie kan alleen slagen wanneer ze een doel op zich is, elk effect op langere termijn zou haar bij voorbaat ondergeschikt maken aan een vastgelegde betekenis die de wisselwerking zou blokkeren.

De tendens sociale interactie zelf tot inzet van kunst te maken, is niet alleen een wens van kunstenaars. Tentoonstellingsmakers, maar ook de culturele afdelingen van allerhande overheidsinstanties hebben deze nieuwe richting in de kunst gretig aangegrepen om de wijk of de gemeenschap op een nieuwe manier te benaderen en zijn vertonen daarbij een ongebreideld vertrouwen in de mogelijkheden van de publieksparticipatie. Een voorbeeld hiervan is het project voor de wijk Kanaleneiland in Utrecht, waar Jan van Grunsven en Ineke Bellemakers een sociaal-culturele onderneming op gang hebben gebracht die enige jaren in beslag gaat nemen. Het initiatief en de financiering ervan komen van de Utrechtse overheid, die als aanvankelijke opdracht stelde dat onderzocht moest worden of kunst een bijdrage kon leveren aan de sociaal-culturele context van de wijk met als tweede opgave de bewoners van de wijk een groter vertrouwen te geven in de toekomst van hun buurt. Voor Van Grunsven en Bellemakers was duidelijk dat er niet zozeer een kunstproject diende te ontstaan, maar dat hun project invloed moest hebben op de sociaal-culturele context van de wijk. Opnieuw gaat het dus een proces en niet om een product. Toch lijkt in dit geval de uitkomst minder vrijblijvend. Omdat de kunstenaars bij het formuleren van hun plan tot de ontdekking kwamen dat het

herstructureringsplan voor de wijk, waarvan het kunstproject een onderdeel zou vormen, slechts een schimmig bestaan leidde in de hoofden van enkele bestuurders van de gemeente Utrecht, besloten ze zelf een aanzet te geven tot een nieuwe aanpak van een daadwerkelijke herstructurering. Het plan, dat uit een aantal stappen bestaat waarvan de eerste een project met de in de buurt aanwezige basisscholen is, probeert in toenemende mate de buurtbewoners zelf in te schakelen om zo tot de formulering van een integrale aanpak van de herstructurering te komen.<sup>8</sup>

Hoe begrijpelijk en verfrissend dit nieuwe engagement in zijn directe actiebereidheid ook is, er moeten toch enige kanttekeningen bij worden geplaatst. Het verlangen van kunstenaars om meer te zijn dan decorateur van het dagelijks leven, en het bestaan binnen de kunst te verbinden aan een maatschappelijke interactie is volstrekt legitiem, maar de legitimering ervan heeft een prijs. Hoe luchthartig kunstenaars tegenwoordig ook doen over de relatie tussen de verschillende podia waarop zij hun kunsten vertonen, de uitwerking van het podium lijkt daarbij toch te worden onderschat. Het podium is in dit geval ook niet de plek, en evenmin het medium. Die twee elementen zijn allang gelijkgeschakeld in de hedendaagse cultuur: alles kan kunst zijn en overal kan kunst verschijnen. Omlijsting en achterdoek worden tegenwoordig veel sterker nog dan tevoren bepaald door de regels, omschrijvingen, doelstellingen en verantwoordingen waarmee dit soort projecten omgeven is. Het speelveld van de kunst wordt er door afgebakend op een wijze die verrassing en dubbelzinnigheid bij voorbaat tracht uit te sluiten en die juist daardoor uitsluitend een dubieus effect kan teweegbrengen.

Het krantenproject van Hervé Fischer werd al voor een deel bepaald door de sturing van opdrachtgever (De Appel) en medium (Het Parool), maar ook in het geval van het Dreamkeeper-project van Framis was de invloed van de instelling groter dan op het eerste gezicht lijkt: kandidaten die Framis aan hun bed wilden hebben, werden niet alleen actief geworven, maar ook zorgvuldig gescreend.<sup>9</sup> Die sturing is meer dan ooit op de achtergrond aanwezig bij de sociale projecten in de openbare ruimte die betrokken kunstenaars nu in opdracht van gemeentes uitvoeren. Natuurlijk wordt ter plekke samengewerkt met de bewoners en natuurlijk staat daarbij het gemeentelijk beleid ter discussie, de vraag wat overheidsinstanties precies op het oog hebben met dit soort omvangrijke en kostbare projecten wordt echter niet gesteld. Ik ben bang dat het antwoord gezocht moet worden in het symbolisch gehalte van de kunstprojecten. De gemeente biedt het podium waarop de kunst vertoond wordt en ook al meent de kunstenaar dat directe actie en interactie het resultaat zal zijn van zijn werk, uiteindelijk wordt er slechts een sociaal proces opgevoerd, een spel gespeeld dat per definitie geheel zonder gevolgen blijft. Bestuurders zijn erg blij met dit soort projecten: het verschaft ze een aura van inzet en betrokkenheid zonder dat ze daar verder veel voor of mee moeten doen.

De sociaal geëngageerde kunst van dit moment vertoont een grote voorkeur voor het spel. Aan de hand van Jeanne van Heeswijk kon de bezoeker van het Nederlands paviljoen in Venetië zich uitleven in een potje 'Landjepik'. In andere projecten speelt het samenwerken met kinderen een grote rol. Dat is niet alleen de terugkeer van Huizinga's Homo Ludens, die ook voor de situationisten van belang was, het is ook een poging het podium te doen vergeten door een groep aan te spreken waarvoor het begrip kunst nog geen enkele betekenis heeft. Directe actie en daadwerkelijk contact zijn alleen mogelijk wanneer vaststaande noties en opgelegde kaders, al is het maar voor even, terzijde worden geschoven. Voor de kunstenaar is dat een voorwaarde om echt iets te kunnen doen wat opnieuw effect kan hebben, maar voor de overheid die een dergelijke onderneming financiert, staan heel andere belangen op het spel. Om de symbolische lading gestalte te geven, en tegelijk de ernst van de poging te onderstrepen, waarbij de legitimering van de hoeveelheid energie en geld niet uit het oog verloren mag worden, kan een dergelijk project geen enkele onduidelijkheid verdragen. Juist omdat de functie van de onderneming niet goed valt vast te stellen, omdat de uitkomst ervan op zijn minst dubbelzinnig dreigt te zijn, wordt elke twijfel bij voorbaat uit de weg geruimd met behulp van toelichtingen, informatiebrochures en andere voertuigen waarmee de consensussamenleving zichzelf in beweging tracht te houden. De Homo Ludens wordt niet gewekt om een radicaal andere manier van leven leiden, maar om mee te spelen in het grote spel van schijnverantwoordelijkheid dat we met zijn allen spelen.

Geëngageerde kunst van dit moment lijdt aan duidelijkheid. In de grote tentoonstellingen van de laatste jaren wordt de neiging steeds sterker werken die door inhoud of afkomst een verbondenheid met de wereld vertonen zo uit te leggen dat er nauwelijks betekenisresten overblijven. Hoe subtiel een kunstwerk ook wil zijn, de grote machinerie van instellingen, curatoren en overheid, die met behulp van kunst haar eigen betrokkenheid bij de wereld ten tonele wil voeren, verdraagt geen verwarring en schrijft elke gelaagdheid er radicaal uit. Zo is tekst in de geschiedenis van de geëngageerde kunst verschoven van de kunstenaar naar de doelgroep om uit te komen bij opdrachtgever en overheid. De betrokkenheid is regelgeving geworden.

Bij het Nederlands paviljoen was ook een werk van Erik van Lieshout te zien. In een gammele houten keet gevuld met Rietveld-bioscoopstoelen werd zijn film *Respect* vertoond. En hoewel deze film duidelijk over de wereld gaat, omdat hij midden in Van Lieshouts eigen, door allochtonen bewoonde wijk speelt, valt het stempel van engagement er niet op te drukken. Daarvoor was het podium te nadrukkelijk aanwezig, daarvoor was de bezoeker zich veel te goed bewust van het feit dat hij door Van Lieshout in een kunstproject was binnengesleurd. Maar juist daardoor kon dit werk meer zeggen over de manier waarop kunst zich om de wereld kan bekommeren dan de werken die hun eigen engagement zo duidelijk uitdragen. Kunst moet zich met de wereld bemoeien, maar kunstenaars moeten daarbij hun eigen podium blijven creëren en zich niet als marionet laten gebruiken in de opvoering van het officiële engagement.

#### Noten:

1. Symposium in Smart Project Space, 23 maart 2003.
2. 'Die Welt als Labyrinth', Internationale Situationniste, nr. 4, juni 1960, pp. 5-7. Zie ook Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, Hamburg 1990, en Thomas Y. Levin, 'Geopolitics of Hibernation; the Drift of Situationist Urbanism', in L. Andreotti & X. Costa (Red.), *Situationist Art, Politics, Urbanism*, Barcelona, 1996, pp. 111-139.
3. Jeroen Boomgaard, 'De utopie van de argeloosheid; een korte cursus engagement', *De Witte Raaf*, no. 77 (jan.-feb. 1999), pp. 23-25.
4. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, les presses du reel, 2002, pp. 28-31.
5. Bourriaud, p. 85.
6. Mirjam Westen, 'Jeanne van Heeswijk: The Artist as Versatile Infiltrator of Public Space: "Urban Curating" in the 21st Century', *N Paradoxa* vol. 12 (2003), pp. 24-32.
7. Zie voor de opkomst van geëngageerde kunst in Amerika Miwon Kwon, *One Place after Another*, Cambridge (Mass.)/Londen, 2002, met name hoofdstuk 4: 'From site to community in new genre public art: the case of "Culture in Action"', pp. 100-137. Overigens zijn de ambities en pretenties vaak nog even groot en worden ze geformuleerd in termen die direct herinneren aan de jaren zeventig, die daarbij overigens niet ter sprake komen. Zo zegt een van de kunstenaars betrokken bij het Culture in Action project, Jane Jacob, het volgende: 'In the 1990's the role of public art has shifted from that of renewing the physical environment to that of improving society, from promoting aesthetic quality to contributing to the quality of life, from enriching lives to saving lives.' Kwon, p. 111.
8. Jan van Grunsven/Ineke Bellemakers, *Verkenningsoopdracht Kanaleneiland-Transwijk/CONCEPTVERSIE/1*, Amsterdam, november 2000, en *Voortgangsverslag <re-start>*, Amsterdam, juni 2003.
9. Kwon laat zien hoe een kunstenaar en een bepaalde gemeenschap vaak bij voorbaat inhoudelijk aan elkaar gekoppeld worden, zonder dat er veel ruimte overblijft voor eigen invulling. Zo werd de Amerikaanse kunstenaar Renée Green voor een project in Chicago uitgenodigd met de groep waarmee zij zou gaan werken en de aard van het werk al haast vastgesteld. Kwon: 'Which is to say that the matchmaking mediation of the sponsoring institution, inevitably motivated by the presumption of an artist's interests and the anticipation of a particular collaborative project, often reduces, sometimes stereotypes, the identities of the artist and the community group'. Kwon, pp. 140-141.

No related posts.