



Kunsttheorie-LAB | Verbinding door Kunst

Student | Berthine Bouman

Studentnummer | 468038

Periode | Afstudeer jaar

Vak | Kunsttheorielab

Mijn padlet om de gedachtegang en de keuzes die ik heb gemaakt te volgen

<https://padlet.com/berthine/onderzoekslogboek-kunst-theorie-verbinding-door-kunst-1f0i0yg4ssto7q5i>

INHOUD |

Voorwoord	3
Het werk van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys	4 5 6
• Onderbouwing hoe de kunstvorm Participatieve kunst is ontstaan • Het Gesamtkunstwerk als model voor participatieve kunst • Invloeden van het Gesamtkunstwerk op de participatieve kunst • Waar staat participatieve kunst	6 7 8 8 8 8
"Immaterial Monuments" in Skopje	9
• Skopje 2014 • Toševski's vond inspiratie in het werk van Joseph Beuys • Community art onder de paraplu van Participatieve kunst • Een andere kijk op community art	10 10 11 12 12 13 14
RADIO BABEL - Een Poëtische Samenbouw voor Diversiteit	15 16
• Kunstenaar • Deelnemer • Overheid • Bijdrage aan het kunstproject • Conclusie Participatieve Kunst • Reflectie op het Onderzoek over Participatieve Kunst	17 18 18 19 19 20 20 21 21
Literatuurlijst	22 23 24

Participatieve kunst staat centraal in dit onderzoek vanwege zijn actuele relevantie als instrument om diverse gemeenschappen te verbinden. Vaak gefinancierd door overheidsfondsen, roept community art echter verwarring op over de interpretatie ervan, variërend van maatschappelijke interventie tot kunstzinnige expressie. Dit onderzoek streeft ernaar inzicht te verkrijgen in hoe de kwaliteit van participatieve kunstprojecten wordt waargenomen, een cruciale stap om deze veelzijdige kunstpraktijk te beoordelen en waarderen. De complexiteit van participatieve kunst, die zowel sociale cohesie als kunstzinnige doelen nastreeft, brengt uitdagingen met zich mee voor traditionele kunstcritici, die gewend zijn aan meer gestandaardiseerde normen in de kunstwereld. Dit onderzoek werpt licht op de onderbelichte rol van participatieve kunst in de traditionele kunstkritiek, waar individuele expressie vaak centraal staat, en belicht de unieke dynamiek van een kunstvorm die het groepsproces benadrukt. Hiermee kies ik voor het overkoepelde kunsttheoretisch topic die ik ga inzetten: Social Turn.

Het werk van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys wordt beschouwd als een belangrijke voorloper van hedendaagse sociaal-georiënteerde kunst. Beuys streefde ernaar om artistieke doelen te verbinden met sociale, politieke en educatieve ambities (Bishop, 2012b, p. 244). Een opvallend project dat hij initieerde was '7000 Oaks' voor de kunstmanifestatie 'Documenta 7' in Kassel (*Planting the first tree; 7000 Oaks, Documenta VII, Kassel, 1982, 2014*). Dit project omvatte het planten van zeventuizend eiken in de stad, met als doel lokale wijk- en burgerorganisaties te betrekken bij de beslissing over de locaties waar de bomen geplant moesten worden. Dit leidde tot diepgaande gesprekken over stedelijke planning en de betekenis van de bomen voor toekomstige generaties. Beuys' filosofie van complementaire kwaliteiten en harmonie tussen natuurlijke tegenstellingen werd weerspiegeld in dit project (Bishop, 2012b, p. 244).



Afbeelding 1 | *Planting the first tree; 7000 Oaks, Documenta VII, Kassel, 1982 (Planting the first tree; 7000 Oaks, Documenta VII, Kassel, 1982, 2014)*

Phaidon (2014) schrijft dat kunstwerk 'Het Einde van de Twintigste Eeuw', gecreëerd door Joseph Beuys, een intrigerend meesterwerk is dat een andere diepgaande boodschap overbrengt. Deze sculpturale installatie is ontstaan als aanvulling op het project '7000 Eiken', een ecologisch initiatief waarbij eikenbomen werden geplant om zowel biologische als ecologische redenen.

Het bestaat uit een reeks basaltstèles en verschillende houten elementen, zoals blokken, wiggen, koevoeten, een houten pallet en een pallettruck.



Afbeelding 2 | *The End of the Twentieth Century* (*The End of the Twentieth Century*, 1983-5 by Joseph Beuys, 2014)

De centrale boodschap van 'Het Einde van de Twintigste Eeuw' is dat kunst niet alleen een visuele expressie is, maar ook een krachtig instrument voor sociale en ecologische verandering. Beuys benadrukte het belang van het planten van eikenbomen, niet alleen als een biologische noodzaak, maar ook als een manier om het ecologisch bewustzijn van de samenleving te vergroten. Hij geloofde dat dit bewustzijn in de loop der jaren zou blijven groeien, omdat het planten van eiken een doorlopend proces is. De sculpturale elementen, zoals de basaltstèles en de houten blokken, weerspiegelen het idee van transformatie en groei. Beuys creëerde openingen in de stèles door stukken basalt uit te snijden en deze vervolgens glad te strijken en te bekleden met klei en vilt. Deze symbolische handelingen vertegenwoordigen de verandering en het herstel van de natuurlijke omgeving.

In de woorden van Beuys: "Dit is het einde van de twintigste eeuw. Dat is de oude wereld, waarop ik het stempel van de nieuwe wereld druk." (Phaidon, 2014) Met deze uitspraak benadrukte hij de overgang van een oude, destructieve wereld naar een nieuwe, levendige en vruchtbare wereld. Hij beschouwde de sculpturale elementen als symbolen van de natuurlijke en creatieve krachten die in de samenleving kunnen worden ontketend.

De betekenis van 'Het Einde van de Twintigste Eeuw' gaat verder dan de fysieke installatie. Het vertegenwoordigt Beuys' overtuiging dat kunst kan dienen als een instrument voor sociale verandering en bewustwording. De tentoonstelling van dit werk binnen een museumcontext symboliseert de wens om de samenleving te transformeren door middel van ecologisch activisme waar het engagement art is geboren (Phaidon, 2014).

Beuys ontwikkelde de theorie van de Soziale Plastik, waarin hij betoogde dat zowel kunst als het leven zelf vormgegeven kunnen worden. Hij geloofde dat iedere persoon

een kunstenaar is en dat kunst en leven met elkaar verweven kunnen worden (Goderis, 2009, p. 100). Uit onderzoek van Cara Jordan (2017) blijkt dat deze "Soziale Plastik" ook wel "social sculptuur" genoemd te samen kwam met de opkomst van de activistische bewegingen eind jaren 1960. Daar presenteerde de Duitse kunstenaar Joseph Beuys (1921–1986) zijn concept van "sociale sculptuur" - een methode om creativiteit te bevorderen, gericht op het transformeren van de samenleving door interdisciplinaire dialoog - als een alternatief voor het chaotische politieke, economische en sociale leven van het naoorlogse West-Duitsland. Hij streefde ernaar de samenleving te genezen door middel van een kunstwerk met holistische en spirituele bedoelingen, gebaseerd op de overtuiging dat kunst het hele levensproces kan omvatten en daarom gecreëerd kan worden door een breed scala van mensen buiten kunstenaars. Hoewel zijn ideeën begrepen en zelfs gevierd worden in Europa, beweert deze dissertatie dat een misvatting van zijn artistieke praktijk als gescheiden van zijn politieke betrokkenheid heeft geleid tot een gebrek aan erkenning door kunsthistorici en een verminderde verspreiding van zijn ideeën naar politiek actieve kunstenaars in de Verenigde Staten tot het Reagan-Bush tijdperk (1980-1993). Deze dissertatie pleit voor de centrale rol van Beuys' concept van sociale sculptuur in de ontwikkeling van een vorm van sociaal betrokken openbare kunst, nu geïdentificeerd als "sociale praktijk" (Jordan, 2017). Beuys vertrouwde sterk op menselijke creativiteit en integreerde discussie, dialoog en conversatie in zijn projecten om een democratische en eigentijdse samenleving te bevorderen (Trienekens, van Hoorn, en Damen, 2006, 17).

Onderbouwing hoe de kunstvorm Participatieve kunst is ontstaan |

Volgens Livingston (2010) is Jean-François Lyotard, een invloedrijke filosoof van de 20e eeuw, en heeft het postmodernisme sterk beïnvloed. Zijn ideeën vinden weerklank bij andere prominente filosofen en kunstcritici, zoals Harold Bloom en Friedrich Nietzsche. Bloom, bekend van "The Anxiety of Influence," weerlegt pseudo-postmoderne interpretaties en benadrukt het belang van verkeerd begrip in het groeiproces van een kunstenaar volgens hem niet voldoen aan de ware aard van het postmodernisme, geïllustreerd door Shakespeares omgang met Marlowe, staat centraal in Blooms betoog.

Bloom en Lyotard delen perspectieven op de postmoderne strijd, bevraging van normen en de angst bij het verkennen van nieuwe artistieke paden. Bloom pleit voor een productieve strijd naar artistieke volwassenheid, terwijl Lyotard het postmoderne 'sublieme sentiment' beschrijft als een mix van plezier en pijn, geworteld in de spanning tussen rede en verbeelding.

Beide filosofen verwerpen een ongeletterde ontkenning van verleden betekenissen in kunst en benadrukken de voortdurende zoektocht naar betekenis. Ze waarschuwen tegen het simplificeren van de betekenis in grootschalige kunst en benadrukken de noodzaak van een voortdurende verkenning van betekenisvolle uitingen in diverse culturele en artistieke landschappen. Postmodernisme, volgens Lyotard en Bloom, kenmerkt zich door de voortdurende destabilisatie van aangenomen waarheden, tradities en criteria in kunstvormen. Deze filosofen moedigen aan tot een voortdurende dialoog en reflectie, waarbij de dynamiek van kunst en betekenis centraal staan in een steeds veranderende artistieke context zo ook de opkomst van participatieve kunst.

De opkomst van hedendaagse participatieve kunst in het Westen sinds 1960 is voortgekomen uit politieke en sociale veranderingen die hun oorsprong hebben in de negentiende eeuw. Vuyk benoemt in grote lijnen dat gedurende de negentiende eeuw de democratisering van de maatschappij parallel liep met de liberalisering van de kunsten. Deze liberalisering gaf kunstenaars de vrijheid om onafhankelijk te werken, zonder de beperkingen opgelegd door machthebbers. Dit bood kunstenaars meer artistieke vrijheid, omdat ze niet langer gebonden waren aan rigide regels. Aan de andere kant bracht het met zich mee dat kunstenaars zelf verantwoordelijk werden voor het verkrijgen van opdrachten en inkomen. Vanaf dat moment begonnen kunstenaars zich meer te richten op de wereld om hen heen en hun rol in de samenleving (Vuyk 2010, 175).

De Amerikaanse kunsthistoricus en curator Robert Hobbs merkt op dat kunstenaars al vroeg de impact van massaproductie in de late negentiende eeuw, als gevolg van de industrialisatie en het opkomende consumentisme, onderkenden. Velen verzetten zich tegen deze ontwikkelingen en begonnen samen te werken aan alternatieven. In de beginfase van de industrialisatie in Europa werd een vernieuwde vorm van samenwerking tussen kunstenaars geïntroduceerd, gebaseerd op Middeleeuwse gilden. "We kunnen kijken naar de geschriften van William Morris, de workshops van de Shakers, Die Brücke-artisten die werkten met middeleeuwse houtsnedes, de Wiener Werkstätte en het Bauhaus en begrijpen dat creatie werd gedeeld." (Hobbs 1984, 67) Kunstenaars gingen in die periode nauw samenwerken om hun visie te verwezenlijken: het combineren van kunst en ambacht in hoogwaardige producten voor het publiek, als reactie op de industrialisatie.

Het Gesamtkunstwerk als model voor participatieve kunst |

Boris Groys, een kunstcriticus, curator en filosoof, onderstreept dat hedendaagse participatieve kunst een verschuiving vertegenwoordigt naar het doorbreken van traditionele kunstgrenzen, met name de relatie tussen kunstenaar en publiek (Groys, 2008, p. 19). Deze kunstvorm streeft ernaar kunstenaars en publiek dichter bij elkaar te brengen door actieve betrokkenheid van het publiek bij het creatieve proces en de activering van de sociale omgeving (Groys, 2008, p. 19). Deze benadering benadrukt de verbindende rol van kunst in de samenleving.

Groys wijst erop dat dergelijke inspanningen geen nieuwe concepten zijn en een lange geschiedenis hebben (Groys, 2008, p. 19). Hij verwijst naar de Duitse componist Richard Wagner, die in de negentiende eeuw het idee van het Gesamtkunstwerk introduceerde in zijn essay "The Art-Work of the Future" (Wagner, 1892). Het concept van het Gesamtkunstwerk, waarin verschillende kunstdisciplines samenwerken om het artistieke verlangen van het publiek tot uiting te brengen, staat centraal in het discours over participatieve kunst (Groys, 2008, p. 19).

Wagner pleitte voor het loslaten van de grenzen tussen kunstdisciplines en stelde dat de ware kunstenaars de burgers zijn, omdat zij degenen zijn die grote ontdekkingen hebben gedaan. Hierdoor zou een gemeenschap van de toekomst ontstaan, waarin alle deelnemende burgers verenigd zouden worden. Een cruciale boodschap in Wagners essay was dat de auteur van het Gesamtkunstwerk zijn creatieve rol opgeeft ten gunste van de deelnemers, die integraal deel worden van het kunstwerk. Hierdoor wordt participatieve kunst gezien als zowel een reductie als een uitbreiding van de macht van de kunstenaar. Wagner benadrukte dat de artistieke individualiteit van de

kunstenaar tot volle bloei kan komen in artistieke samenwerking (Wagner, 1892, pp. 201-202, in Groys, 2008, pp. 23-24).

Invloeden van het Gesamtkunstwerk op de participatieve kunst |

In de sociale bewegingen van de eerste helft van de twintigste eeuw zijn duidelijke echo's te vinden van de ideeën van Richard Wagner, zoals eerder geschetst. Dit is vooral merkbaar bij de Italiaanse Futuristen en de Dadaïsten uit Zürich, waarvan het Cabaret Voltaire wordt beschouwd als een vroeg voorbeeld van Gesamtkunstwerk (Groys, 2008, p. 25).

Bishop wijst erop dat deze historische bewegingen belangrijk zijn, omdat ze thema's aansnijden die essentieel zijn voor moderne participatieve kunstpraktijken. Deze omvatten het idee van collectief auteurschap, de voorkeur voor specifieke populaire expressiemethoden die kenmerkend zijn voor lagere sociale klassen en kwesties met betrekking tot artistieke kwaliteit (Bishop, 2012b, p. 41).

De Futuristen braken met het traditionele idee van de passieve toeschouwer en introduceerden performance als een nieuwe artistieke vorm. Ze richtten zich met kunst als middel op een massapubliek om gezamenlijk de fascistische idealen van de jaren 1930 vorm te geven. In Rusland werd kunst na de revolutie van 1917 door de overheid ingezet voor idealistische politieke doeleinden, met de oprichting van het zogenaamde Proletkult-theater en grootschalige massaspektakels (Bishop, 2012b, p. 41).

Duidelijk is dat Bishop de ontwikkeling van participatieve kunst in verband brengt met politieke en sociale veranderingen. De vraagstukken rondom participatie leken steeds meer verbonden te worden met politiek engagement. Bishop schroomt niet om sommige aspecten als negatief te bestempelen, zoals de Futuristen, die met hun kunstideologie de fascistische idealen en de Russische overheid, die kunst inzette om hun revolutionaire idealen te verwezenlijken. Alleen Dada bood een overtuigend alternatief door afstand te nemen van elke politieke of morele positie (Bishop, 2012b, p. 74). Volgens de Amerikaanse kunsthistoricus Tom Finkelpearl vormde Fluxus desondanks een intellectuele en artistieke voedingsbodem. Hij benadrukt dat dit van groot belang is geweest voor twee kunstenaars, Alan Kaprow en Joseph Beuys, die aanzienlijke invloed hebben gehad op de ontwikkeling van participatieve kunst (Finkelpearl, 2013, p. 21).

Waar staat participatieve kunst |

Uit onderzoek van Trienekens (2020) blijkt dat De eeuwenoude strijd tussen de kunstbegrippen 'autonome kunst' en 'participatieve kunst' heeft altijd gecentreerd rond de (vermeende) tegenstellingen die inherent zijn aan deze concepten. Zoals door Bishop opgemerkt, draait de strijd om de kernaspecten die deze kunstvormen definiëren: passieve versus actieve toeschouwers, egocentrische versus samenwerkende kunstenaars, geprivilegieerde versus behoeftige gemeenschappen, esthetische complexiteit versus eenvoudige expressie, 'afstandelijke' autonomie versus 'betrokken' gemeenschap. Participatie, lang beschouwd als een onderscheidend element, vervaagt nu door de genoemde 'normalisering',



Afbeelding 3 | Bouman, B. (2023, 13 december). *Alexander de Grote* [Foto]. Skopje, Noord-Macedonië.

Tijdens de stadswandeling die we hebben uitgevoerd als onderdeel van de studiereis naar Skopje, werd ik getroffen door het scherpe contrast tussen de stenen, bronzen en gouden monumenten, opgericht op centrale locaties zoals pleinen en parken, en de zichtbare armoede en vervallen woonblokken. De meeste van de monumenten stelden mannen voor, zittend in stoelen of te paard, soms bewaakt door leeuwen (zie afbeelding 3). Dit alles behoorde tot "Skopje 2014". Zie in de volgende link een kort fragment van het plein waar meerdere elementen zichtbaar zijn. Al is dit nog maar een klein deel van alle elementen die behoren tot "Skopje 2014" https://youtube.com/shorts/_cMiF8l4dyU (Bouman, 2023b). Ze ommantelen bestaande gebouwen voor het neoklassieke uiterlijk. Zoals op afbeelding 4 te zien is.



Tijdens deze wandeling hoorden we ook dat er tegen protesten zijn geweest vanuit de kunstwereld. Dit project heette "Immaterial Monument". Het project 'Immaterial Monuments' heeft kritische discussie aangetrokken vanwege het monumentenbeleid van Macedonië om musea, overheidsgebouwen en monumenten te construeren, waarbij een meerderheid oorlogshelden en politieke leiders afbeeldt (Livholts, 2021).

Afbeelding 4 | Tonkin, N. (2013). *Postkantoor ingepakt*, Skopje 2014 [Foto]. Skopje, Noord-Macedonië.

Skopje 2014 |

De plannen van de Macedonische conservatieve regering voor "Skopje 2014" omvatten ook een voorstel om een orthodoxe kerk uit 1926 op het centrale stadsplein te reconstrueren, gebaseerd op het idee dat elke Europese hoofdstad een kathedraal heeft. Dit lokte onmiddellijk vijandige reacties en enkele gewelddadige protesten uit van leden van de islamitische gemeenschap, evenals oproepen om tegelijkertijd een vijftiende-eeuwse moskee te herbouwen, eveneens op het centrale stadsplein. Het was precies op deze plek dat een van kunstenaar Igor Toševki's zijn project "immateriële monuments" een plek heeft gegeven (O'Rawe & Phelan, 2016). Zie ook de eerdere link naar de film voor deze plek.

Toševski's vond inspiratie in het werk van Joseph Beuys' 'sociale sculptuur' |

Beuys had als doel om kunst te gebruiken om hiërarchische structuren te deconstrueren en democratiseringsprocessen te bevorderen door middel van communicatieve praktijken via dialoog en gesprekken. Zoals Alfreds en Åberg (2017, p. 165, geciteerd in Livholts, 2021) schrijven: "'immaterial monuments,' zoals gedachten en gesprek, zijn sculpturaal materiaal dat wordt gebruikt om kloven binnen de samenleving te overbruggen en kennis over te dragen door culturele barrières heen.' Dit vereist openheid, een bereidheid om te communiceren en vertrouwensrelaties binnen de groep op te bouwen (Livholts, 2021).

In het onderzoek van O'Rawe & Phelan (2016) worden Igor Toševki en eruit gelicht. Igor Toševki heeft met Beuys als inspirator het kunstwerk "yellow cross" gemaakt als onderdeel van zijn project Territories. Het betreft een geel kruis, dat verwees naar de suprematistische vormen van Kazimir Malevich. Dit initiatief maakte deel uit van een groepstentoonstelling die georganiseerd werd door het Stadsmuseum in Skopje, waarbij zowel Macedonische als Duitse kunstenaars betrokken waren.



Afbeelding 5 | Blackwood, J. (2016, 1 januari, pp. 58). *Critical art in contemporary Macedonia*. <https://rgu-repository.worktribe.com/output/246674>

De benodigde toestemmingen om het kunstwerk tijdelijk in een openbare ruimte te plaatsen werden verkregen van verschillende niveaus van stadsautoriteiten zo schrijft blackwood (2016). De laatste hindernis was het verkrijgen van goedkeuring van de burgemeester van Skopje, wat slechts enkele dagen voor de opening van de tentoonstelling plaatsvond. Het snelle proces van het positioneren van het kunstwerk werd voltooid in aanwezigheid van de politie, die het werk superviseerde zonder in te grijpen, nadat alle wettelijke en administratieve formaliteiten waren afgerond.

Slechts enkele uren na de voltooiing van het werk kregen niet-geïdentificeerde overheidsfunctionarissen de opdracht om het kunstwerk met prioriteit over te schilderen door stadsmedewerkers. In zijn reflectie op deze gebeurtenis merkte Igor Toševski op: "...de regering gelastte het uitwissen van het "yellow cross", waarna het een zwarte kruis werd, wat op een bepaalde manier interessant was... het was een onverwachte reactie; ondanks mijn eerdere creatie van achtendertig territoria had ik nooit eerder een dergelijke respons ervaren. De gehele context is van belang; wellicht was het op dat moment en op die plaats een geschikt moment om dit te doen." (Blackwood, 2016, pp. 58–59).

Een doel van het project was om de openbare ruimte te bevrijden en burgers als vrije kunstenaars te betrekken. Tegelijkertijd fungeert het als een krachtige kritiek op de praktijk van gezamenlijk 'mark-making' in de ruimte om territoriale grenzen te bepalen, identiteit te onderscheiden en een stuk land op te eisen, zoals duidelijk werd tijdens de gewelddadige ontbinding van voormalig Joegoslavië en het project "Skopje 2014" (O'Rawe & Phelan, 2016).

Ondanks zijn boosheid over de vernietiging, blijft Toševski ervan overtuigd dat dergelijke artistieke verstoring sociale problemen benadrukt. Hij ziet de kunstenaar als een burger die reageert op stedelijke kwesties zonder zich strikt aan een politiek kamp te binden. Deze visie lijkt de positie van Rosalyn Deutsche te weerspiegelen, waarin ze stelt dat kunst haar eigen publieke ruimte creëert en sociaal neutraal blijft. Kunstprojecten in de openbare ruimte vereisen vaak een complexe procedure en onderhandelingen met machtsstructuren. Dit project streefde ernaar de openbare ruimte te transformeren tot een arena van 'agonistisch pluralisme', volgens het concept van Chantal Mouffe, waar democratie wordt beoefend en politiek conflict wordt omarmd.

Gedurende het afgelopen decennium heeft Toševski onafhankelijke Vrije Gebieden gecreëerd door fysieke grenzen te definiëren. Aanvankelijk werden deze symbolisch gemarkeerd met gele lijnen en later met grenspalen. Binnen de afgebakende grenzen van Toševski's Vrije Gebied wordt elke activiteit of object beschouwd als een artistieke handeling of kunstobject, zoals hij toelicht: "Hier paste ik toe wat de Saussure het performatieve handelen noemt: ik besloot mijn 'legitimiteit' als een soort autoriteit over te dragen aan de Ander, mezelf uit de vergelijking te halen als een 'auteur-uitvoerder'. Natuurlijk was ik me ervan bewust dat ik me niet volledig kon onttrekken aan mijn verantwoordelijkheid als kunstenaar. Maar de premisse was dat ik genoeg was om een ander perspectief te bieden, of een nieuwe context, als een vorm van een conceptueel voorstel." (O'Rawe & Phelan, 2016, p. 105).

Livholts (2021) heeft een onderzoek gedaan naar de narrative die hier worden gebruikt. Daarin verwijst ze naar Milevska die de rol van participatieve kunst in stedelijke omgevingen en hoe het kan helpen bij het aanpakken van narratieve ongelijkheid toelicht. Livholts en Milevska baseren op inzichten uit onderzoek naar participatieve kunstprojecten en persoonlijke ervaringen in het 'Immaterial Monuments' project in de Westelijke Balkan.

Volgens Suzana Milevska was het doel van dit kunstproject om kritische vragen te stellen over de immateriële narratieve kracht van monumenten en sociale rechtvaardigheid in relatie tot plaats en ruimte, en om een interdisciplinaire, participatieve, op kunst gebaseerde methodologie te ontwikkelen voor de studie van narratieve ongelijkheid. De studie begint met de global draai op het sociaal vlak, een toestand die wordt gekenmerkt door een kritisch begrip van de onderling verbonden en intersectionele lokaliteiten binnen een wereldperspectief, theoretisch en methodologisch herschikt richting ruimte, de kunsten, architectuur en interdisciplinaire praktijkgerichte samenwerkingen (Livholts, 2021).

Zoals Alfreds en Åberg (2017, p. 165, geciteerd in Livholts, 2021) schrijven: "het immateriële materiaal," zoals gedachten en gesprek, zijn sculpturaal materiaal dat wordt gebruikt om kloven binnen de samenleving te overbruggen en kennis over te dragen door culturele barrières heen.'

De ervaringen in dat project dienen als een inspiratiebron om te laten zien hoe gemeenschapskunst en creatieve uitingen zoals afbeeldingen, foto's en gedichten kunnen helpen bij het begrijpen van narratieve ongelijkheid en het belang van het onderzoeken van immateriële monumenten en hoe ze de perspectieven van bevoorrechte groepen weerspiegelen en ruimte beperken voor gemarginaliseerde mensen. Hierbij roepen we op tot sociaal werk dat zich inzet voor gelijkheid en sociale rechtvaardigheid.

Community art onder de paraplu van Participatieve kunst |

In het onderzoek van Trienekens (2020) wordt 'Participatieve kunst' het werk van Matarasso beschreven en verwijst naar een hedendaagse praktijk (vanaf de jaren '90) waarin zowel professionele als niet-professionele kunstenaars samenwerken in co-creatie. Deze praktijk heeft als doel kunst te creëren, en het proces omvat een raamwerk van waarden, ideeën, referenties, kennis en vaardigheden, evenals een bepaalde tijdsduur, presentatie en esthetische vorm. Het resultaat is een kunstwerk dat losstaat van traditionele kwaliteitsnormen. Volgens concepten zoals Grant Kesters dialogische kunst en Maria Lind's inzicht in de esthetiek van participatieve kunstpraktijken, wordt de intentie van het werk geherformuleerd in relatie tot traditionele opvattingen over kunst.

Binnen de brede term 'participatieve kunst' valt ook 'community art', maar Matarasso reserveert deze term voor een meer dan vijftig jaar oude kunstpraktijk. Community art legt de nadruk op (mensen)rechten en streeft naar emancipatoir sociaal engagement met het oog op sociale verandering. Het betreft het creëren van kunst door zowel professionele als niet-professionele kunstenaars, die elk vanuit hun eigen rol en expertise gelijkwaardig bijdragen aan het proces. Doelen en standaarden worden gezamenlijk bepaald, niet door buitenstaanders, en het proces, product of de uitkomst kan niet vooraf worden vastgesteld. Community art wordt vergeleken met improvisatie in jazz, waarbij culturele democratie de ideologische basis vormt.

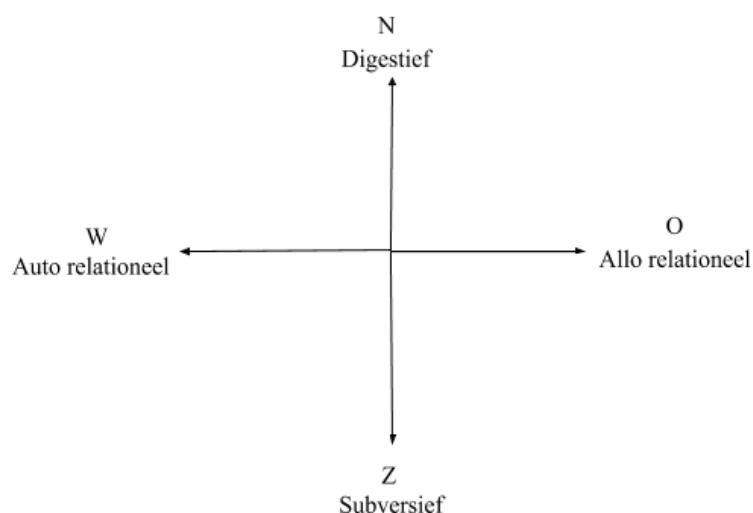
Het draait niet om de uitnodiging om deel te nemen aan een bestaand kunstwerk, maar om het maken van kunst als een fundamenteel mensenrecht, waarbij samen iets nieuws wordt gecreëerd op onderling overeengekomen voorwaarden (Trienekens, 2020).

Een andere kijk op community art |

Iris van Oosten (2018) heeft vanuit drie verschillende hoeken community art onderzocht. Cultuursocioloog Pascal Gielen ontwikkelde een classificatie voor diverse vormen van community art, met een focus op samenwerking tussen kunstenaars en gemeenschappen. Gielen benadrukt de uitdagingen voor kunstenaars bij community art en illustreert dit met een voorbeeldproject in België, waar ondanks artistiek succes de betrokken immigranten ontevreden waren vanwege de artistieke stijl van de kunstenaar. Hij stelt dat community art serieus genomen wordt wanneer er evenwicht is tussen gemeenschap en artistieke aspecten, waarbij de gemeenschap een cruciale rol speelt.

Gielen classificeert community art in twee hoofdcategorieën: subversieve en digestieve community art. Subversieve opereert kritisch binnen kunstnormen, terwijl digestieve zich richt op sociaal proces en verbinding. Hij identificeert ook auto-relationale en allo-relationale projecten, waarbij respectievelijk de kunstenaar en de gemeenschap centraal staan.

Binnen de digestieve categorieën onderscheidt Gielen tussen auto-relationale kunst, zoals gemeentekunst, waarbij de kunstenaar deelnemers mobiliseert terwijl zijn stijl centraal staat, en allo-relationale kunst, gericht op deelnemers of geïnitieerd door de overheid. Subversieve projecten vertonen gelijkenissen met autonome kunst en kunnen een duidelijke artistieke stijl behouden, terwijl subversieve allo-relationale kunst gericht is op gemeenschappen zonder specifieke kunstenaarseigenheid (Oosten, 2018).



Afbeelding 6: van Oosten, I. (2018). Community Art: Een vergelijkend literatuuronderzoek over kwaliteitsbepaling van community art projecten. *Scriptie Literatuuronderzoek MKE*.

Gielen benadrukt dat de windroos slechts een instrument is en dat vergelijken van projecten de beste beoordelingsaanpak is, waarbij evenwicht tussen artistieke en gemeenschapsaspecten cruciaal is. Hij doet geen uitspraken over goed of slecht in community art.

Claire Bishop, een kunsthistoricus, onderzoekt in het Verenigd Koninkrijk en Nederland het gebruik van community art door de overheid. In het Verenigd Koninkrijk ligt de nadruk op het sociale proces, terwijl Nederland meer focust op het eindproduct (van Til, 2009). Bishop (2012) bekritiseert het gebrek aan historische context en kritisch materiaal over community art, met uitzondering van Owen Kelly's werk, en wijst op de scheiding tussen kunstwereld en community art.

In de jaren '70 definieerde een commissie in het VK community art als gericht op de impact op de gemeenschap, verschillend van gevestigde kunstvormen door de focus op het proces, niet het eindproduct. Bishop noemt langlopende projecten, zoals The Blackie en Inter-Action, als succesvolle voorbeelden. Ze combineerden 'hoge' en 'lage' kunst, legden de nadruk op educatieve, artistieke, en sociale aspecten, en bleven actief in Engeland.

Hans den Hartog Jager betoogt dat geëngageerde kunst, inclusief community art, voorspelbaar is geworden en te veel een linkse inslag heeft. Hij bekritiseert de beperkte impact van kunst in maatschappelijke debatten, ondanks de actieve betrokkenheid van kunstenaars bij tentoonstellingen met maatschappelijke thema's. Den Hartog Jager suggereert dat kunst, om waardevol te zijn, onverwachte beelden, ideeën en emoties moet tonen, iets wat hij vooral terugziet in autonome kunst en niet in geëngageerde kunst. Hij uit zijn zorg over de beperking van artistieke autonomie door politieke invloed en stelt dat kunstenaars zich eerst op hun artistieke rol moeten concentreren voordat ze de maatschappij kunnen beïnvloeden. Zijn advies luidt: "Redt eerst de kunst en dan de wereld" (den Hartog Jager, 2014 geciteerd in Visser-Rotgans, R, 2018).

RADIO BABEL - Een Poëtische Samenbouw voor Diversiteit |

een project van stadsdichter Maud van Houwaerten, Rooftoptiger in samenwerking met Antwerpenboekenstad.



Afbeelding 7: RADIO Babel, De Scheirder, K. (2020, 11 april). *De Toren van Babel kon niet meer gered worden.*



Afbeelding 8: Nuchelmans, A. (2019b). *De geest van de Toren van Babel leeft verder.* Boekman.

Radio Babel is gebouwd in een community art project. Nuchelmans (2019a) brengt de toren in beeld nadat het bouwwerk was afgebrand. Ook wel de Toren van Babel genoemd, gedurende zijn bouwproces al gevuld met dagelijkse spraakverwarringen, kreeg in zijn voltooide staat een toevoeging in de vorm van een audio-installatie

genaamd TowerTour. Deze auditieve ervaring omvatte geluiden van bamboe, bouwmaterialen en meertalige gesprekken die op elke verdieping weerklonken. Bezoekers konden luisteren naar meertalige liefdespoëzie, bamboeklanken en bouwritmes terwijl ze zich door de toren bewogen.

De TowerTour, gecreëerd door Alec De Bruyn en Maud Vanhauwaert in samenwerking met Margot Timmermans als kunstenaars collectief Rooftoptiger, bood een auditieve reis door de Toren van Babel. Het gaf bezoekers de kans om de klanken van de toren en het bouwproces te ervaren en de mensen achter de bouw te ontmoeten. Het was een uitnodiging om de Toren van Babel op een andere manier te ontdekken, via geluid en taal.

De Toren van Babel bood niet alleen ruimte voor visuele en auditieve kunstuitingen, maar was ook gastheer voor de "Droesems." Deze evenementen, gehost door stadsdichter Maud Vanhauwaert en diverse interessante gasten en artiesten, gaven bezoekers de gelegenheid om de diepgang van meertaligheid in al haar facetten te verkennen.

De term "Droesem" heeft oorspronkelijk betrekking op het bezinksel dat zich in wijn ophoopt na rijping, maar in dit geval verwijst het naar de verzameling van gesprekken en ervaringen die zich gedurende de week hadden opgebouwd. Het begrip "babelen" bleef opzettelijk open voor interpretatie, waardoor bezoekers werden uitgenodigd om het zelf te ontdekken.

Tijdens de Droesems werden diverse aspecten van meertaligheid besproken, met een mix van serieuze en speelse, sprookjesachtige en hedendaagse invalshoeken. Elke Droesem focuste ook op één van de talen waarin het nieuwe stadsgedicht van Maud Vanhauwaert werd vertaald. Bezoekers konden dus dieper duiken in de nuances van meertaligheid en de rijkdom van taal in de context van het stadsgedicht.

Na afloop van elke Droesem kregen alle aanwezigen de bijzondere kans om de nieuwe vertaling van het stadsgedicht met eigen handen te zeefdrukken op vlaggetjes. Bovendien konden ze ook het krachtige affichebeeld zeefdrukken op een stuk textiel van hun keuze, van een leeg T-shirt tot een tote-bag of zelfs een keukenhanddoek. Zo werd de Toren van Babel niet alleen een ruimte voor gesprekken en poëzie, maar ook een plek waar bezoekers hun eigen stukje kunst en meertalige ervaringen konden creëren en vastleggen.

Tijdens het slotevenement van de Toren van Babel in de zomer van 2019 konden bezoekers ook genieten van een audio-installatie op basis van het stadsgedicht van Maud Vanhauwaert en de installatie "WACHTGELUIDEN", gemaakt door Misja Nolet en Sascha Bornkamp. Dit voegde nog meer lagen toe aan de kunstzinnige ervaring in de toren.

Welke partijen spelen een rol binnen deze community art, wat zijn hun specifieke functies, en hoe waarderen ze de projecten? |

Diverse partijen zijn betrokken bij community art projecten en hebben elk hun eigen belangen. In deze sectie zullen we de rollen van kunstenaars, deelnemers en de overheid in dit project bespreken.

Hierbij worden drie belangrijkste partijen onderzocht:

- De kunstenaar
- De deelnemer
- De overheid

Kunstenaar |

De rol van kunstenaars in community art projecten is in vergelijking met de jaren '60 veranderd. Aanvankelijk initieerden en financierden kunstenaars zelf projecten op basis van hun idealen. Tegenwoordig ontvangen kunstenaars vaak subsidies van de overheid voor community art projecten (Bishop, 2012).

Binnen community art kunnen kunstenaars verschillende rollen vervullen. Van Erven (2010) maakt onderscheid tussen 'softcore' en 'hardcore' projecten in community art. Bij softcore projecten vormt het concept van de kunstenaar het belangrijkste uitgangspunt, en de kunstenaar speelt hierin een leidende rol. Softcore projecten volgen vaak traditionele processen, waarbij professionals bepalen hoe het eindproduct eruit zal zien. De kunstenaar werkt samen met andere professionals en bepaalt de mate van deelname van anderen. Bij hardcore projecten daarentegen nemen de deelnemers een leidende rol op zich, en de kunstenaar heeft hier meer een ondersteunende rol. In deze vorm van community art staat kunst centraal die voor, door, over, en vooral van de gemeenschap is waarin het project plaatsvindt (van Erven, 2010).

Van den Hurk, (2010) benadrukt het belang van kunstenaars die vanuit hun eigen overtuiging deelnemen aan community projecten, en niet alleen vanwege financiële overwegingen. De kunstenaar moet echter ook rekening houden met verantwoording afleggen aan de opdrachtgever, wat de artistieke vrijheid kan beperken. Dit kan het kritische potentieel van community art projecten beïnvloeden. De kunstenaar bevindt zich vaak tussen zijn of haar eigen artistieke belangen, de belangen van de overheid en de verwachtingen van de deelnemers (Kester, 2004). Dit vraagt niet alleen artistieke en organisatorische vaardigheden van de kunstenaar, maar ook didactische en pedagogische vaardigheden, aangezien samenwerking met de deelnemers cruciaal is. Dit heeft ertoe geleid dat sommigen in de kunstwereld community art eerder als sociaal-maatschappelijk werk dan als kunst beschouwen (van Erven, 2010).

Er kan worden gesteld dat kunstenaars verschillende rollen kunnen aannemen in community art projecten, waarbij ze soms hun eigen artistieke visie opzij moeten zetten om aan de verwachtingen van de opdrachtgever, vaak de overheid, te voldoen. Dit kan resulteren in een verschuiving van de rol van kunstenaars van louter kunstenaar naar meer sociaal-maatschappelijk werker.

Deelnemer |

Deelnemers aan community art projecten spelen een actieve rol bij het vormgeven van deze projecten. Deelnemers kunnen afkomstig zijn uit diverse doelgroepen, variërend van tienermoeders tot ouderen. Vaak brengen mensen die normaal gesproken niet met elkaar in aanraking zouden komen, samen in deze projecten. Volgens van Erven (2010) hopen deelnemers op een plezierige en zinvolle ervaring die resulteert in een kunstwerk waar ze trots op kunnen zijn. In 'hardcore' projecten nemen de deelnemers juist een leidende rol op zich, terwijl de kunstenaar meer een ondersteunende rol speelt (van Erven, 2010). Hierbij gaat het om kunst die wordt gecreëerd door en voor de mensen die in een specifieke gemeenschap leven. In 'hardcore' projecten is de kunstenaar minder autonoom, en de artistieke processen zijn minder beheersbaar. Sociale processen zijn hier van groter belang. Van Erven geeft helaas geen duidelijke voorbeelden van dergelijke 'hardcore' projecten.

Er kan worden gesteld dat deelnemers aan community art projecten sterk kunnen variëren, en hun rol binnen deze projecten kan verschillen. Het is gebruikelijk dat deelnemers onder leiding van een kunstenaar deelnemen aan community art projecten. Over het algemeen hopen deelnemers op een zinvolle ervaring die leidt tot een passend en waardevol eindproduct.

Overheid |

De overheid is voornamelijk geïnteresseerd in de sociale effecten van community art. Kunst wordt door de overheid ingezet als instrument om veiligheid te vergroten of sociale cohesie te bevorderen (van Erven, 2010). De overheid hecht veel waarde aan statistisch onderbouwde sociale effecten van community art. Het is echter lastig om dergelijke cijfers te verkrijgen vanuit wetenschappelijk oogpunt, aangezien langdurig impactonderzoek of werken met controlegroepen duur en praktisch niet uitvoerbaar is (van Erven, 2010).

In beleidsdocumenten en politieke programma's wordt vaak het idee gepropageerd dat kunst mensen kan verbinden, diversiteit zichtbaar kan maken en bruggen kan bouwen. Dit idee is zowel terug te vinden in politieke partijprogramma's, coalitieakkoorden, beleidsplannen van sociaal-maatschappelijke instellingen als in leerboeken van agogen (Trienekens & Postma, 2010). Het standpunt is dat kunst een bijdrage kan leveren aan maatschappelijke doelen. Hierdoor wordt community art ingezet in zogenaamde 'aandachtswijken' zonder harde bewijzen van de effectiviteit van dergelijke projecten.

Gesubsidieerde projecten vanuit de overheid kunnen mogelijk leiden tot een andere vorm van community art dan wanneer deze projecten zonder financiële betrokkenheid tot stand zouden komen. De overheid investeert graag in het verbeteren van sociale cohesie en leefbaarheid in (achterstand)wijken en stimuleert deelname aan community art projecten door subsidies te verstrekken. Politieke partijen kunnen community art ook inzetten als vervanging van andere maatregelen, zoals het verfraaien van verwaarloosde flatgebouwen en het verbeteren van onveilige buurten om een positievere en veiligere leefomgeving te creëren (Gielen, 2011). De overheid, maatschappelijke instanties en de politiek hebben vooral sociale belangen en verwachten dat community art projecten bijdragen aan maatschappelijke doelen, gezien de financiering die dergelijke projecten ontvangen.

Samenvattend kunnen we concluderen dat binnen community art projecten drie belangrijke belanghebbenden een rol spelen: kunstenaars, deelnemers en de overheid. Elk van deze partijen heeft zijn eigen belangen en beoordeelt community art projecten op basis van de mate waarin deze belangen worden behartigd. Dit maakt het complex om de beoordeling van community art projecten eenduidig te maken. De overheid is vooral geïnteresseerd in de sociale effecten van community art en gebruikt kunst als middel om sociale cohesie te bevorderen, terwijl kunstenaars en deelnemers andere perspectieven en belangen hebben.

In juli 2019 werd op de voormalige Slachthuissite in Antwerpen-Noord de Toren van Babel gerealiseerd, een initiatief van het kunstenaarscollectief Rooftoptiger en de Antwerpse stadsdichter Maud Vanhauwaert, in samenwerking met Antwerpen Boekenstad. Het idee voor de gigantische toren ontstond tijdens een ontmoeting in 2018, georganiseerd door Antwerpen Boekenstad. Het bijzondere aan dit project was het omarmen van de meertaligheid van Antwerpen, in contrast met het Bijbelse verhaal waarin de toren niet wordt voltooid omdat mensen verschillende talen spreken en elkaar niet begrijpen (Nuchelmans, 2019a).

Bijdrage aan het kunstproject |

Hier zien we de drie belangrijkste deelnemers in terugkomen de kunstenaars: Maud Vanhauwaert, Stadsdichter van stad Antwerpen, kunstenaarscollectief Rooftoptiger, een co-creatief kunstenaarscollectief gevestigd in Antwerpen, is gespecialiseerd in het creëren van utopisch geïnspireerde installaties die fungeren als kritische beschouwingen van hedendaagse thema's. De installaties van Rooftoptiger manifesteren zich als verwonderlijke, mobiele scenografieën die specifiek zijn afgestemd op de locatie, waarbij de grens tussen maker en publiek vervaagt en de nadruk ligt op de intense interactie tussen beide partijen. Het collectief navigeert behendig door de frictie tussen beeldende kunst en performance, waarbij het de conventies van beide disciplines vermengt en herinterpreteert. Als Antwerps kunstenaarscollectief heeft Rooftoptiger een kenmerkende aanpak, waarbij zowel participatie als performance een integraal onderdeel vormen van hun artistieke uitingen in de openbare ruimte en de stad Antwerpen in het teken van Antwerpen boekenstad met daarbij de gemeenschap die men vanuit het veeltalige antwerpen wilde verbinden (Rooftoptiger, 2022).

Het project omvatte twee essentiële facetten, zoals uiteengezet door Vanhauwaert. Ten eerste omvatte het de gezamenlijke constructie van een toren, waarbij een diverse groep bouwers onder de begeleiding van Rooftoptiger in juli 2019 aanving met de bouw van de Toren van Babel. Het betrof een inclusieve participatie waarin de deelnemers hun eigen culturele bijdragen leverden. De bouwwerkzaamheden werden uitgevoerd door een variërende groep van acht tot achttien personen, die tevens op het bouwterrein verbleven en verzorgd werden. Hoofdzakelijk bestaande uit bamboe, omvatte de constructie ook zelf ingebracht materiaal en diverse bouw- en knooptechnieken. Daarnaast vonden evenementen plaats als onderdeel van het project, waarbij deelnemers niet alleen fysiek betrokken waren bij de bouw, maar ook gelegenheid kregen elkaars culturen te verkennen. Het initiatief genoot brede ondersteuning en was toegankelijk voor diverse participanten, waardoor het een inclusief karakter kende.

Tijdens de bouwfase werden diverse activiteiten geïnitieerd op de locatie van de Toren van Babel. Een opvallend aspect waren de acht Droešems, literaire bijeenkomsten gericht op talen die veelvuldig worden gesproken in de stad Antwerpen, waaronder Arabisch, Russisch, Engels, Jiddisch, Frans, Spaans, Turks en Chinees. Stadsdichter Maud Vanhauwaert organiseerde deze salons, waarbij elke sessie gericht was op een specifieke taal. De literaire avonden werden verrijkt met uitnodigingen aan verschillende gasten, en voor dit project schreef Vanhauwaert een stadsdicht dat voor elke bijeenkomst werd vertaald naar de betreffende centrale taal. Intrigerend genoeg werd het gedicht tussen de sessies door weer terugvertaald naar het Nederlands, wat resulteerde in een meanderende tekst. Als visueel element werden de gedichten op vlaggetjes gezeefdrukt en vervolgens als slingers aan de Toren opgehangen. Naast deze Droešems vonden er tevens diverse workshops plaats, waarmee een breed scala aan activiteiten en culturele uitwisselingen tijdens het bouwproces werd gefaciliteerd (Nuchelmans, 2019).

Ondanks het feit dat brand de Toren van Babel in de nacht van 9 april 2019 verwoestte, hebben de initiatiefnemers vastberaden besloten het project voort te zetten, aangezien zij van mening zijn dat dit incident, hoe tragisch ook, de onderlinge verbondenheid versterkt heeft en de essentie van de toren voortleeft in de gemeenschap. In weerwil van deze tegenslag streven de initiatiefnemers ernaar het project voort te zetten in de vorm van BabelBühne (Rooftoptiger, 2022).

Conclusie Participatieve Kunst |

De diversiteit in belangen en beoordelingscriteria van belanghebbenden maakt het uitdagend om de kwaliteit van participatieve kunst eenduidig te meten. In post-conflictmaatschappijen speelt kunst een cruciale rol in het voortzetten of uitdagen van de overheid. Kunst als instrument voor sociale verandering bevordert reflectie en interactie tussen mensen. Hedendaagse kunstactivisme, zoals de "yellow cross" tegen autoriteit, wordt beschouwd als het aanzetten van overdenking van de medemens. Dit type kunst, gericht op burgerwaarden en participatie, kan krachtige weerstand bieden tegen machtsstructuren en bevordert een ideale openbare ruimte van voortdurend pluralisme (Het impliceert het accepteren van diversiteit en het erkennen van het bestaan van verschillende perspectieven, overtuigingen of levensstijlen). Waarin het streven naar een samenleving waarin diverse culturele, religieuze, politieke en sociale perspectieven naast elkaar kunnen bestaan en worden gerespecteerd. Het gaat om het bevorderen van tolerantie, begrip en co-existentie te midden van verschillende opvattingen en identiteiten.

In het westen zien we dat participatieve kunst vaak wordt ingezet vanuit de overheid. Gesubsidieerde projecten, gesteund door de overheid, kunnen een andere dynamiek in community art veroorzaken dan de onafhankelijke initiatieven. De overheid investeert vaak in sociale cohesie en leefbaarheid, en community art wordt gebruikt als instrument om deze doelen te bevorderen. Hierbij komen de belangen van kunstenaars, deelnemers en de overheid samen, maar elk heeft zijn eigen perspectief en beoordeelt projecten op basis van hun specifieke belangen.

Hoewel beleidsdocumenten en politieke programma's vaak het idee ondersteunen dat kunst bijdraagt aan het verbinden van mensen en het zichtbaar maken van diversiteit, blijft de effectiviteit van dergelijke projecten in 'aandachtswijken' vaak niet geheel duidelijk.

Het voorbeeld van de Toren van Babel in Antwerpen-Noord illustreert hoe kunstenaars, in samenwerking met de overheid, meertaligheid omarmen als een kracht die de diversiteit van de stad verrijkt. Dit concrete project benadrukt het potentieel van participatieve kunst om niet alleen artistiek, maar ook sociaal impact te genereren. In essentie toont dit aan dat participatieve kunst, met de juiste benadering, inderdaad kan bijdragen aan het versterken van verbindingen en het bevorderen van sociale doelen in de samenleving.

Reflectie op het Onderzoek over Participatieve Kunst |

Dit onderzoek over participatieve kunst heeft me doen nadenken over de complexiteit en diversiteit van belangen die samenkomen in deze kunstprojecten, met name in community art. Het is duidelijk dat kunst niet alleen een esthetisch doel dient, maar als een krachtig instrument fungeert in het uitdagen of voortzetten van overheidsbeleid, vooral in post-conflictmaatschappijen.

Het idee dat kunst een rol speelt in het bevorderen van sociale verandering door reflectie en interactie tussen mensen, voelt voor mij als een krachtig middel om maatschappelijke dialogen te stimuleren. Het voorbeeld van hedendaags kunstactivisme, zoals de "yellow cross," dat wordt gezien als een uitnodiging tot nadenken over medemenselijkheid, benadrukt de potentiële impact van kunst op onze samenleving.

De discussie over gesubsidieerde projecten vanuit de overheid en de mogelijke invloed op community art benadrukt de delicate balans tussen de verschillende belangen van kunstenaars, deelnemers en de overheid. Het roept vragen op over de autonomie van kunst in relatie tot maatschappelijke doelen en beleid.

Het voorbeeld van de Toren van Babel in Antwerpen-Noord toont aan hoe kunst, wanneer ingebed in samenwerking met de overheid, de diversiteit en meertaligheid van een stad kan omarmen. Het benadrukt het potentieel van participatieve kunst om niet alleen artistiek, maar ook sociaal impact te genereren, en dat heeft mijn geloof in de kracht van kunst versterkt.

Samenvattend heeft dit onderzoek mijn begrip verdiept over hoe participatieve kunst kan bijdragen aan het versterken van verbindingen in de samenleving, zelfs te midden van verschillende belangen en perspectieven. Het benadrukt de complexiteit van de beoordeling van dergelijke projecten, waarbij de overheid, kunstenaars en deelnemers elk hun eigen verwachtingen en doelen hebben. Het opent voor mij ruimte voor verdere overdenking over de rol van kunst in onze maatschappij en de waarde ervan als een instrument voor sociale verandering.

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

Bishop, C. (2012b). *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*. *October*, 140, 91–112. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00091

De Scheirder, K. (2020, 11 april). *De Toren van Babel kon niet meer gered worden*. <https://www.hln.be/antwerpen/dader-die-kunstwerk-toren-van-babel-in-brand-stak-en-actie-live-streamde-opgesloten-in-gevangenis~a4379cab/?referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Finkelpearl, T. (2013). *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham: Duke University Press.

Gielen, P. (2011). Mapping community art. De Bruyne, P. en , P.(red.) *Community Art. The Politics of Trespassing*, Amsterdam: Valiz, 15-34.

Goderis, S. (2009). 'Sociaal én artistiek: de sociaal artistieke praktijk en maatschappelijk engagement bekeken vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt' [Masterthesis, Universiteit Gent]. URL: <http://amsterdamsebinnenstad.nl/nieuws/samenvatting-oudekerk.pdf>.

Groys, B. (2008). 'A Genealogy of Participatory Art.' In *The Art of Participation 1950 to Now*, (pp. 18-31). New York: Thames and Hudson.

Hobbs, Robert C. 1984. 'Rewriting History: Artistic Collaboration since 1960.' In *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*, 63–87. Washington DC: Smithsonian Institution Press

Jordan, M. (2017). *JOSEPH BEUYS AND SOCIAL SCULPTURE IN THE UNITED STATES* [A dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy]. The City University of New York.

Livholts, M. (2021). Immaterial monuments, narrative inequality and glocal social work. towards critical participatory Community Art-Based practices. *British Journal of Social Work*. <https://doi.org/10.1093/bjsw/bcab059>

Livingston, C. (2010). A LEAP OF FAITH: COMPOSING IN THE WASTELAND OF POSTMODERNISM on JSTOR. *Tempo*, 64(253), 30–40. <https://www.jstor.org/stable/40795142>

Nuchelmans, A. (2019a). De geest van de Toren van Babel leeft verder. *Boekman*, nr.119. https://www.boekman.nl/wp-content/uploads/2020/05/BM123_Reportage_Nuchelmans.pdf

O'Rawe, D., & Phelan, M. (2016). *Post-Conflict performance, film and visual arts: Cities of Memory*. Springer.

Phaidon. (2014, 12 mei). *How Joseph Beuys celebrated his 63rd birthday* | Art | Agenda | Phaidon. Phaidon. Geraadpleegd op 9 november 2023, van <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/may/12/how-joseph-beuys-celebrated-his-63rd-birthday/>

Planting the first tree; 7000 Oaks, Documenta VII, Kassel, 1982. (2014, 12 mei). Phaidon. <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/may/12/how-joseph-beuys-celebrated-his-63rd-birthday/>

Rooftoptiger. (2022). *Rooftoptiger / LOCATIEPROJECTEN / BabelBühne*. Geraadpleegd op 13 november 2023, van <https://rooftoptiger.com/locatieprojecten/>

The End of the Twentieth Century, 1983-5 by Joseph Beuys. (2014, 12 mei). phaidon.
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/may/12/how-joseph-beuys-celebrated-his-63rd-birthday/>

Trienekens, S. (2020). *Participatieve kunst. gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*.

Trienekens, S., van Hoorn, M., & Damen, M-L. (2006). 'Kunst en sociaal engagement.' *Cultuur + Educatie*, Vol. 17

van Erven, E. (2010). Op zoek naar de kern. *Boekman: tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, (82), 8-15.

van Oosten, I. (2018). Community Art: Een vergelijkend literatuuronderzoek over kwaliteitsbepaling van community art projecten. *Scriptie Literatuuronderzoek MKE*.
<https://padlet.com/berthine/onderzoekslogboek-kunst-theorie-verbinding-door-kunst-1f0i0yg4ssto7q5i/wish/2773908234>

van den Hurk, P. (2010). Kunst die niet gewoon, maar wel gewoon kunst is. *Boekman: tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, (82), 56-60.

Van Til, T. (2009). Ontwikkelingen Community Arts. Geraadpleegd van
<https://www.lkca.nl/vrije-tijd/community-arts/ontwikkelingen>

Visser-Rotgans, R. (2018). *Veranderend kunstenaarschap: de rol en betekenis van de kunstenaar in participatieve kunstpraktijken*.
<https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/66670>

Vuyk, K. (2010). 'The Arts as an Instrument? Notes on the Controversy Surrounding the Value of Art.' *International Journal of Cultural Policy*, 16(2), 173-183.
<https://doi.org/10.1080/10286630903029641>.

Afbeeldingen |

Bouman, B. (2023, 13 december). *Alexander de Grote* [Foto]. Skopje, Noord-Macedonië.

Bouman, B. (2023b, 14 december). *Plein Skopje* [Video]. YouTube. Geraadpleegd op 18 december 2023, van <https://youtube.com/shorts/cMiF8l4dyU>

Blackwood, J. (2016, 1 januari). *Critical art in contemporary Macedonia*. <https://rgu-repository.worktribe.com/output/246674>

Planting the first tree; 7000 Oaks, Documenta VII, Kassel, 1982 (*Planting the first tree; 7000 Oaks*, Documenta VII, Kassel, 1982, 2014)

The End of the Twentieth Century (*The End of the Twentieth Century, 1983-5* by Joseph Beuys, 2014)

Tonkin, N. (2013). *Postkantoor ingepakt, Skopje 2014* [Foto]. Skopje, Noord-Macedonië.

van Oosten, I. (2018). Community Art: Een vergelijkend literatuuronderzoek over kwaliteitsbepaling van community art projecten. *Scriptie Literatuuronderzoek MKE*.
<https://padlet.com/berthine/onderzoekslogboek-kunst-theorie-verbinding-door-kunst-1f0i0yg4ssto7q5i/wish/2773908234>

Nuchelmans, A. (2019b). *De geest van de Toren van Babel leeft verder*. Boekman.
https://www.boekman.nl/wp-content/uploads/2020/05/BM123_Reportage_Nuchelmans.pdf