

COMMUNITY ART

Een vergelijkend literatuuronderzoek over de kwaliteitsbepaling van community art projecten

Iris van Oosten

Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten – Master Kunsteducatie
Scriptie Literatuuronderzoek 2017-2018

Inhoudsopgave

1.1 Inleiding	2
1.2 Probleemstelling	3
1.3 Begripsbepaling	4
1.4 Relevantie	4-5
2. Wat is community art?	5
3. Welke actoren spelen er een rol binnen community art, welke rol hebben zij en hoe beoordelen zij projecten?	5-6
3.1 De kunstenaar	6-7
3.2 De deelnemer	7-8
3.3 De overheid	8-9
4. Hoe hebben verschillende professionals zich uitgelaten over community art en hoe dient community art volgens hen beoordeeld te worden?	10
4.1 Theorie van Pascal Gielen (cultuursocioloog)	10-12
4.2 Theorie van Claire Bishop (kunsthistorica)	13-16
4.3 Opinie van Hans den Hartog Jager (kunstcriticus)	16-18
5. Conclusie	19-20
6. Literatuurlijst	21-22

1.1 Inleiding

In juni 2017 werd het popevenement ‘Give A Home’ door Amnesty International gehouden. Wereldsterren, onder wie de zanger Ed Sheeran en de band The National maar ook gevluchte muzikanten gaven concerten op diverse locaties. Het evenement was bedoeld om aandacht te vragen voor de vluchtelingenproblematiek. De concerten moesten intiem en kleinschalig zijn. Optredens vonden onder andere plaats in een Utrechts bejaardentehuis en in een Brooklynse fietsenwinkel. Vluchtelingen uit elke stad werden door vrijwilligers voor deze concerten uitgenodigd. Zo werd een ontmoetingsplek gecreëerd en werden mensen samengebracht die normaal gesproken niet met elkaar in contact komen (Lie, 2017). Deze vorm van kunst, waarbij het sociale doel een belangrijke plek inneemt, wordt community art genoemd.

Community art is een kunstvorm die sociale cohesie, participatie en cultuurdeelname stimuleert. Ook de overheid zet community art in als educatief en sociaal middel met als doel mensen te verbinden. Zo werken professionele kunstenaars samen met mensen die normaal gesproken niet met kunst en cultuur in aanraking komen (van Erven, 2010).

Omdat community art zowel sociale als kunstzinnige doelen stelt, is community art als kunstpraktijk moeilijk te plaatsen. Daarnaast is het lastig te beoordelen door kunstcritici (Trienekens & Postma, 2010). Community art zorgt voor vragen over het maken van kunst, wie daar bij betrokken hoort te zijn en ook over hoe kunst ontvangen en beoordeeld wordt.

Ondanks dat community art veelvuldig wordt ingezet als middel om bepaalde sociaal-maatschappelijke doelen te behalen, lijkt deze kunstvorm grotendeels buiten beschouwing gelaten te worden binnen de conventionele kunstwereld. De reden hiervoor kan zijn dat de conventionele kunstcriticus alleen kijkt naar de puur esthetische aspecten, terwijl het bij community art gaat om meerdere aspecten (van Erven, 2010). Als het om moderne kunst gaat staat de individuele expressie van de kunstenaar centraal en is er sprake van meer duidelijke normen en waarden dan waar de traditionele kunstkritiek gebruik van maakt (van der Valk, 2010). Community art is niet gericht op individuele expressie, maar juist op het groepsproces. Daardoor kan community art niet op conventionele manieren beoordeeld worden - community art speelt zich af binnen een lastig te begrijpen en te definiëren krachtenveld (van Looveren, 2010).

1.2 Probleemstelling

Community art neemt een complexe plek in binnen de kunstwereld en bevindt zich in een spagaat tussen het sociale en het artistieke veld. Sommige kunstenaars wijzen het sociale aspect van community art juist af (Twaalfhoven, 2010). Dit literatuuronderzoek geeft weer hoe verschillende actoren binnen de kunstwereld denken over community art. Een ander doel van dit onderzoek is bewustwording te creëren over de spagaat waarin community art projecten zich bevinden, onder invloed van verschillende denkbeelden en belangen van verschillende actoren die deel uitmaken van deze projecten. De hoofdvraag is:

Wat zijn de verschillende opvattingen van verscheidene actoren (de kunstenaar, de deelnemer, de overheid en de kunstcriticus) over de kwaliteit van community art projecten?

Om tot een antwoord te komen op deze hoofdvraag zijn de volgende deelvragen geformuleerd:

2. Wat is community art?
3. Welke actoren spelen er een rol binnen community art, welke rol hebben zij en hoe beoordelen zij projecten?
 - 3.1 De kunstenaar
 - 3.2 De deelnemer
 - 3.3 De overheid
4. Hoe hebben verschillende professionals zich uitgelaten over community art en hoe dient community art volgens hen beoordeeld te worden?
 - 3.4 Theorie van Pascal Gielen (cultuursocioloog)
 - 3.5 Theorie van Claire Bishop (kunsthistorica)
 - 3.6 Opinie van Hans den Hartog Jager (kunstcriticus)
5. Conclusie
6. Literatuurlijst

1.3 Begripsbepaling

Doordat community art diverse doeleinden kent, bestaan er verschillende definities van community art. In Boekman 82 (2010) worden er een aantal genoemd. Zo stelt Van Looveren (2010) dat community art een breed aantal projecten omvat die te plaatsen zijn op het raakvlak tussen sociale en artistieke velden.

Trienekens (2010) stelt dat community art “een specifieke vorm van kunst is met een methode die groeps- en vraaggericht is en die werkt met ‘nieuwe’ disciplines in (achterstand)wijken om diegenen te bereiken die niet zelf de weg vinden naar de gevestigde culturele voorzieningen, om hun artistieke talenten te ontdekken en hun artistieke vaardigheden te verbeteren”. Deze definitie omvat drie doelen, namelijk: ‘de weg naar cultuur’ vinden, ‘talentontdekking’ en de ‘sociale cohesie’ waarop community art zich richt. Eugene van Erven (2010) omschrijft community art als een “wijze van kunst maken waarbij professionele kunstenaars intensief samenwerken met mensen die normaliter niet actief met kunst in aanraking komen”.

Gielen (2011) stelt dat community art de artistieke projecten omvatten waarbij mensen uit de gemeenschap betrokken worden bij het productieproces. In tegenstelling tot andere kunstvormen, neemt het sociale deel bij community art een net zo belangrijke plek in als het artistieke deel.

Uit bovenstaande blijkt dat het begrip community art naar eigen inzicht kan worden ingevuld. Eén ding is duidelijk: zowel het sociale als het artistieke aspect wordt benoemd in de verschillende definities van community art. Hierdoor zal er in deze scriptie niet worden gekozen voor één specifieke begripsbepaling, omdat alle begrippen hetzelfde lijken te bedoelen.

1.4 Relevantie

Het onderwerp is relevant en actueel, omdat community art vaak wordt ingezet door de overheid om verbinding aan te gaan tussen verschillende bevolkingsgroepen. Toch bestaat er vaak enige onduidelijkheid over wat community art precies inhoudt. Enerzijds vervult community art een sociale rol, waar de meeste aandacht naartoe lijkt te gaan vanuit de overheid. Aan de andere kant heeft community art ook artistieke doeleinden, die voornamelijk door de kunstenaar(s) van belang worden geacht. De balans in het beoordelen van community art lijkt ver te zoeken, omdat elke actor andere (artistieke dan wel sociale) belangen nastreeft. Deze balans is echter van cruciaal belang en “de enige manier waarop

community art binnen de kunstwereld en als kunstvorm van betekenis kan zijn”, aldus Gielen (2011). Het doel van dit onderzoek is om in kaart te brengen hoe er door verschillende actoren gedacht wordt over de kwaliteit van community art projecten.

2. Wat is community art?

De term community art is ontstaan in Groot-Brittannië in de jaren '60. In eerste instantie zette community art zich af tegen de oude hiërarchieën van de internationale, conventionele kunstwereld en de criteria van succes zoals kwaliteit, bekwaamheid en virtuositeit (Bishop, 2012). Er werd gepleit voor participatie en mede-eigenaarschap van deelnemende burgers. Dit zou tot stand gebracht moeten worden door middel van het maken van kunst, met als doel vorm te geven aan de creativiteit die te vinden is binnen alle sectoren van de maatschappij. Speciale aandacht ging naar de inwoners van buurten met sociale, culturele en financiële achterstand, met het doel om sociale en politieke verandering teweeg te brengen.

In 2003 wordt community art in Nederland voor het eerst genoemd in de beleidsagenda van de Raad voor Cultuur. In 2005-2008 kwam het begrip voor in de beleidsnota en in een groot aantal subsidieaanvragen (Gubbels, 2010). Toch is ‘gemeenschapskunst’ volgens sceptici geen recent fenomeen. Zij stellen dat er in de jaren '70 ook al sprake was van samenwerkingsverbanden tussen kunstenaars en kwetsbare groepen uit de samenleving. Op dit moment heerst er twijfel en de vraag of kunst wel een goed middel is om sociale cohesie of zelfredzaamheid te stimuleren (Twaalfhoven, 2010).

Bij de meeste community art projecten is het proces om tot het eindproduct te komen van even groot belang als het eindproduct zelf. Er vallen veel diverse projecten onder community art. De overeenkomst tussen deze projecten is dat er altijd gezocht wordt naar verbinding tussen de samenleving en kunst. Er zijn diverse samenwerkingsverbanden mogelijk tussen de kunstenaar, de overheid en de deelnemer. De rol van de kunstenaar is bij elk project echter verschillend.

Community art projecten vragen méér van de kunstenaar dan slechts zijn of haar artistieke en organisatorische expertise. Juist omdat het sociale proces ook een belangrijk deel inneemt, zijn pedagogische en didactische vaardigheden vereist (Twaalfhoven, 2010). Ook Trienekens (2010) haalt het sociale aspect aan. Community art projecten gaan volgens haar om sociale insluiting van groepen die kwetsbaar zijn binnen de samenleving; onder wie ouderen, daklozen, verstandelijk gehandicapten en allochtonen. Gemeentes en

woningbouwverenigingen zetten dit soort projecten in voor sociale cohesie (Twaalfhoven, 2010).

De illusie wordt gewekt dat het bij community art projecten om een gelijkgestemde gemeenschap gaat. Het gaat echter in de praktijk bij dit soort projecten om slechts tijdelijke samenwerkingsverbanden tussen mensen, die misschien een overeenkomst hebben wat betreft postcode, etniciteit of leeftijdsgroep, maar verder individuen zijn met een eigen mening en een eigen manier van denken. Deze projecten eindigen daarom bijna nooit in eenduidige, homogene kunstobjecten die mensen tot elkaar brengen (Mineur, 2009).

Community art kan verschillende media omvatten zoals theater, beeldende kunst, film, fotografie en nieuwe media. Community art kan in gevestigde kunstinstellingen worden uitgevoerd en getoond, maar het is gebruikelijker dat dit gebeurt in wijkcentra of in de openbare ruimte. Het kan gaan om langdurige projecten, waarbij een kunstenaar in de wijk gaat wonen waar het project plaatsvindt, maar vaak zijn het ook kortlopende projecten. Soms zijn er slechts enkele mensen bij betrokken, maar het kunnen er ook honderden zijn.

Community art brengt een verbinding tot stand tussen mensen met een verschillende achtergrond. Deze verbinding komt tot stand door het samenwerkingsverband tussen deelnemers en de kunstenaar te stimuleren, waarbij kunst het middel vormt. De vragen, verhalen en interesses van de mensen die aan het project deelnemen staan hierbij centraal.

3. Welke actoren spelen er een rol binnen community art, welke rol hebben zij en hoe beoordelen zij projecten?

Doordat verschillende actoren betrokken zijn bij community art projecten en deze allen verschillende belangen hebben, zal de volgende deelvraag ingaan op de rol van de kunstenaar, deelnemer en overheid tijdens dergelijke projecten.

3.1 Kunstenaar

Ten opzichte van de jaren '60 is de huidige rol van de kunstenaar binnen community art projecten veranderd. In het begin was er sprake van projecten die door kunstenaars zelf, vanuit hun idealen, werden bedacht en gefinancierd. Tegenwoordig komt het vaker voor dat de kunstenaar wordt gesubsidieerd voor community art projecten vanuit de overheid (Bishop, 2012).

De kunstenaar kan verschillende rollen vervullen binnen community art. Van Erven (2010)

maakt onderscheid tussen softcore en hardcore projecten binnen de community art. Het valt op dat van Erven deze scheiding maakt, maar geen voorbeelden geeft ter verduidelijking van deze projecten. Bij softcore projecten vormt het concept van de kunstenaar het belangrijkste uitgangspunt voor het project. De kunstenaar speelt zo een belangrijke(re) rol in softcore projecten. Dit soort projecten zijn het meest veelvoorkomend. De kunstenaar geeft met andere professionals vorm aan het project en bepaalt wanneer en hoe de deelnemers mogen participeren. Vervolgens kan het eindproduct getoond worden op een plek die voor zowel de deelnemers als het publiek te bezoeken is. Er is hierbij sprake van traditionele processen, begaan door professionals die bepalen hoe het eindproduct wordt. Dit hangt af van de manier waarop de kunstenaar de samenwerking met de deelnemers vormgeeft (van Erven, 2010).

Van den Hurk (2010) stelt dat het belangrijk is dat een kunstenaar uit eigen beweegredenen voor een community project kiest en dat de kunstenaar hier niet toe zwicht vanuit subsidieoverweging. Wat het moeilijk maakt voor de kunstenaar is dat hij hier wel degelijk op bedacht moet zijn. Het komt voor dat de kunstenaar na het afronden van het project verantwoording af moet leggen aan de opdrachtgever. Het kritisch potentieel van dit soort community art projecten kan in gevaar komen door dit soort verstrengelde belangen.

De kunstenaar bevindt zich tussen zijn eigen belangen, de belangen van de politiek en de wensen van de deelnemers (Kester, 2004). De kunstenaar heeft bij community art projecten niet genoeg aan artistieke en organisatorische vaardigheden. Bij deze projecten moet de kunstenaar ook kunnen samenwerken met de deelnemers. Hierdoor zijn er ook didactische en pedagogische vaardigheden nodig. In de kunstwereld heerst hierdoor de opvatting dat community art geen kunst is, maar eerder sociaal-maatschappelijk werk (van Erven, 2010).

Samengevat kan gesteld worden dat de kunstenaar verschillende rollen kan vervullen binnen community art projecten. De kunstenaar bevindt zich in een lastige positie, omdat deze verantwoording af dient te leggen aan de opdrachtgever (in veel gevallen is dit de overheid). Vaak dient er aan deze visie en missie van de opdrachtgever te voldoen, waarbij de kunstenaar soms haar eigen artistieke visie aan de kant moet zetten. De rol van de kunstenaar kan verschuiven: van kunstenaar naar sociaal-maatschappelijk werker.

3.2 Deelnemer

De deelnemer die participeert in community art projecten geeft samen met de kunstenaar vorm aan deze projecten. De doelgroepen die deelnemen variëren: van tienermoeders tot

bejaarden. Het komt regelmatig voor dat mensen die normaal gesproken niet met elkaar in aanraking zouden komen gaan samenwerken. Een voorbeeld hiervan is een project van Emic Projects, waarbij daklozen samen met kunststudenten van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten een theaterproject uitvoeren. Het doel van dit specifieke project was de deelnemers kritisch te leren denken en handelen en ze te laten nadenken over inclusie en uitsluiting. De website (www.emic-projects.com) geeft meer informatie over dit project.

Volgens van Erven (2010) hoopt de deelnemer op een prettige en zinvolle ervaring die uitmondt in een kunstproduct waar hij trots op kan zijn. De deelnemer verlangt een kunstwerk dat zijn perspectief op de wereld zo krachtig mogelijk verbeeldt.

In hardcore projecten nemen de deelnemers de leidende rol op zich. De kunstenaar neemt bij dit soort projecten een meer ondersteunende rol in (van Erven, 2010). De kunstenaar ondersteunt de deelnemers in het maakproces en in datgene wat hij of zij belangrijk acht. Het gaat bij deze vorm van community art om kunst die voor, door, over en vooral van de mensen is die in een bepaald gebied wonen (van Erven, 2010). De kunstenaar is hierbij minder autonoom aan het werk en de artistieke processen zijn hierdoor minder goed te sturen. De sociale processen nemen in deze vorm van community art een belangrijkere rol in. Van Erven geeft zelf helaas geen heldere voorbeelden van dergelijke hardcore projecten.

Samengevat kan gesteld worden dat er veel verschillen zijn tussen de participanten van community art projecten en dat de rol van deze deelnemers binnen deze projecten kan verschillen. Het is gebruikelijker dat deelnemers onder leiding van een kunstenaar aan een community art project deelnemen. Over het algemeen hoopt de deelnemer op een zinvolle ervaring die eindigt in een passend en waardevol eindproduct.

3.3 Overheid

Vanuit de overheid is er vooral belangstelling voor de sociale effecten van community art. Kunst wordt vanuit de overheid ingezet als instrument om veiligheid te vergroten of sociale cohesie te bevorderen (van Erven, 2010). Zij ziet het liefst de statistisch onderbouwde sociale effecten van community art terug. Vanuit de wetenschap zijn deze cijfers lastig te verschaffen: lange termijn impactonderzoek of werken met controlegroepen is duur en praktisch gezien niet uit te voeren (van Erven, 2010). “Beleidsmakers en sociale professionals ontpoppen zich tot verbindingspropagandisten en zijn er in toenemende mate van overtuigd dat kunst mensen kan verbinden, diversiteit zichtbaar kan maken en bruggen

kan bouwen. Dit jargon treffen we aan in politieke partijprogramma's, coalitieakkoorden, beleidsplannen van sociaal-maatschappelijke instellingen en leerboeken van agogen" (Trienekens & Postma, 2010). Hun mening is dat kunst een bijdrage kan leveren aan maatschappelijke doeleinden. Zo wordt - zonder dat er harde bewijzen zijn over de effectiviteit van dit soort projecten - community art ingezet om cohesie te doen ontstaan in zogenoemde 'aandachtswijken'.

Er lijkt geen eenduidige visie te bestaan over waar het artistieke vermogen van community art aan moet voldoen. Het gaat de overheid vooral om het sociale doel, en door te toetsen of projecten hieraan voldoen of niet beoordelen zij ook of het project geslaagd is of niet (Trienekens & Postma, 2010). Het zou mogelijk kunnen zijn dat er bij gesubsidieerde projecten vanuit de overheid een andere soort community art tot stand komt dan wanneer deze projecten tot stand zouden kunnen komen zonder hun financiële betrokkenheid. De overheid wil investeren in het verbeteren van sociale cohesie en de leefbaarheid in (achterstand)wijken en hiervoor deelname aanmoedigen, wat vaak leidt tot het geven van subsidies aan community art projecten en tot gemeentekunst. De politiek lijkt er ook bij gebaat te zijn om community art in te zetten, terwijl het ze niet altijd direct om de specifieke gemeenschap gaat. De projecten zouden bijvoorbeeld goed in te zetten zijn ter vervanging van andere maatregelen, zoals het maken van muurschilderingen op vervallen flatgebouwen en het opvrolijken van grimmige, onveilige buurten, om zo een positievere en veiligere leefomgeving te creëren. (Gielen, 2011). De overheid, maatschappelijke instanties en de politiek hebben vooral sociale belangen, en verwachten dan ook dat community art projecten bijdragen aan maatschappelijke doelen. Vanwege de financiering die dergelijke projecten ontvangen vanuit de overheid, zal er rekening moeten worden gehouden met hun verwachtingen.

Samenvattend kan worden gesteld dat er drie belangrijke actoren een rol spelen binnen community art projecten; de kunstenaars, de deelnemers en de overheid. Deze actoren hebben allen hun eigen belangen, en beoordelen community art projecten dan ook op het (al dan niet) voldoen aan deze belangen. Dit maakt het lastig om de beoordeling van community art projecten eenzijdig te duiden.

De overheid, maatschappelijke instanties en de politiek hebben vooral sociale belangen, en verwachten dan ook dat community art projecten bijdragen aan maatschappelijke doelen. Vanwege de financiering die dergelijke projecten ontvangen vanuit de overheid, zal er rekening moeten worden gehouden met hun verwachtingen.

4. Hoe hebben Westerse kunstcritici zich uitgelaten over community art?

Community art wordt beoordeeld vanuit verschillende invalshoeken. Er zijn, zoals in de vorige paragraaf beschreven, verschillende belanghebbenden bij dit soort projecten die verschillende criteria hanteren. Bij alle projecten heeft het eindresultaat een resultaat met sociaal effect teweeggebracht. In onderstaande deelvraag wordt in kaart gebracht hoe er wordt gedacht over community art door drie professionele actoren uit de hedendaagse kunstwereld.

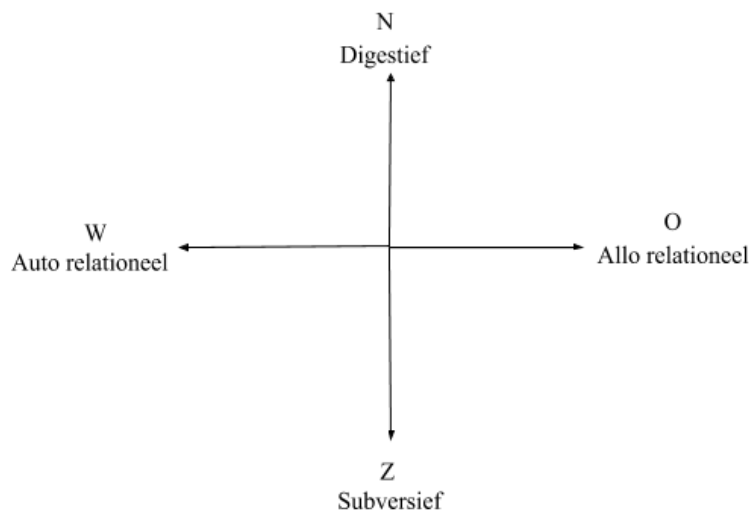
4.1 Theorie van Gielen (cultuursocioloog)

Cultuursocioloog Pascal Gielen heeft in 2011 verschillende soorten community art in kaart gebracht. Hiervoor kijkt hij niet naar de doelstellingen van community art. Hij beschouwt community art als artistieke projecten waarbij mensen uit de gemeenschap betrokken worden in het maakproces (Gielen, 2011). De kunstenaar heeft contact met de gemeenschap en deelnemers tijdens dit maakproces. Ook Gielen heeft het over de lastige spagaat waarin de kunstenaar zich bevindt. Hij benadrukt dat het lastig is voor de kunstenaar om aan de belangen van de gemeenschap tegemoet te komen en daarnaast de eigen artistieke signatuur te behouden. Als voorbeeld gebruikt Gielen een kunstenaar die een project onderneemt met immigranten in België. Het werk van de kunstenaar eindigde in het museum; artistiek gezien was het een succes. Een immigrant die deelnam aan deze vorm van community art gaf tijdens een interview aan dat hij niet tevreden was met de uitwerking van het project. Door het kinderlijke handschrift dat de kunstenaar gebruikt had (dit was de stijl van de kunstenaar), voelden de immigranten zich niet serieus genomen. Hieruit blijkt volgens Gielen dat community art niet alleen op artistiek niveau beoordeeld kan worden (Gielen, 2011). Gielen stelt dat de kunstwereld community art als kunstvorm alleen serieus zal nemen als er evenwicht is tussen de gemeenschap en de artistieke aspecten. Gielen stelt dat alle kunst relationeel is. Hetgeen wat anders is aan community art, is dat de gemeenschap een even belangrijke rol inneemt als de kunst an sich (Gielen, 2010).

Er zijn volgens Gielen twee soorten community art; te weten subversieve community art en digestieve community art. Subversieve community art vindt plaats binnen de gestelde normen van de kunstwereld; deze soort community art veroorzaakt frictie. De kunstenaar kan zaken ter discussie stellen door middel van kunst en is kritisch. Vaak wordt het systeem ter discussie gesteld. Digestieve community art gaat volgens hem vooral om het sociale proces

en verbinding tussen mensen; deze kunstvorm is makkelijker verteerbaar. Er wordt op deze manier meer vanuit de comfortzone gewerkt.

Vervolgens deelt hij community art projecten in die auto- of allo- relationeel zijn. Auto-relatieve projecten dienen de kunstenaar en zijn of haar identiteit en artistieke stijl. De deelnemers worden als het ware ingezet door de kunstenaar, want de kunst staat uiteindelijk op zijn of haar naam. Allo-relatieve gaat om projecten die zich richten op deelnemers of projecten die zijn opgezet vanuit de overheid en die refereren aan de 'Ander' (Gielen, 2011). Gielen stelt dat dit tot kunstzinnige zelfmoord van de kunstenaar kan leiden, omdat het artistieke hierbij minder van belang is dan de plek die de gemeenschap binnen het project inneemt. Gielen geeft deze indeling van community art weer in een windroos (figuur 1) met vier pijlen, die de lezer in staat moet stellen community art projecten in te delen. Bij het uiterste van iedere pijl geeft Gielen een voorbeeld.



Figuur 1. Windroos van Gielen (2011) met de vier verschillende soorten community art.

Digestieve Auto-Relationele Kunst is in opdracht gemaakte kunst, waarbij de kunstenaar samen met de deelnemers werkt, maar waarbij de eigen stijl en signatuur van de kunstenaar van groot belang is en niet verloren gaat. Als voorbeeld geeft Gielen (2011) gemeentekunst. De werken die bij dit soort community art projecten gemaakt worden gaan vaak over de geschiedenis van de plek waar ze worden tentoongesteld en zijn gebaseerd op de inbreng en verhalen van de deelnemers. Er wordt dan geconformeerd aan de wensen van de overheid. Hier tegenin gaan, kan leiden tot verlies aan subsidie. De kunstenaar zet de deelnemers in om zijn doel te dienen, want zijn of haar signatuur komt uiteindelijk onder het eindresultaat te staan.

Bij Digestieve Allo-Relationële Kunst draait het vooral om het sociale aspect. Gielen noemt als voorbeeld kunstprojecten die uitgevoerd worden in Amerikaanse gevangenissen, waarbij gevangenen normen en waarden zouden moeten leren over goed burgerschap. De stijl van de kunstenaar is hierbij ondergeschikt en deze vorm van community art kan worden gezien als maatschappelijk werk. Kunst vormt in deze zin een instrument om een sociaal doel te bewerkstelligen.

Subversieve Auto-Relationele Kunst heeft het meeste weg van autonome kunst, omdat het vooral voortkomt vanuit de persoonlijke interesse en visie van de kunstenaar. De eigen stijl van de kunstenaar is bij dit soort projecten duidelijk aanwezig. Deze vorm van community art maakt de eigenheid zichtbaar van een (kwetsbare) community die de kunstenaar heeft betrokken in zijn werk. Gielen geeft als voorbeeld fotograaf Robert Mapplethorpe. Deze fotograaf maakte homo-erotisch werk, waarbij hij aandacht voor een minderheidsgroep, de homogemeenschap, opwekte.

Subversieve Allo-Relationele Kunst richt zich op kunstmanifestaties die geen eigenheid van een kunstenaar bevatten. Deze projecten staan in dienst van de gemeenschap die ze heeft bedacht. De projecten zijn tijdelijk van aard, en als voorbeeld noemt Gielen de Gay Pride in Amsterdam. Dit soort projecten kunnen tijdelijk de machtsverhoudingen omdraaien - een minderheidsgroep heeft tijdens dit soort projecten voor een bepaalde tijd te touwtjes in handen.

Gielen (2011) stelt dat de windroos slechts een instrument is om verschillende vormen van community art in kaart te brengen. Binnen deze windroos zijn allerlei variaties mogelijk en de uitersten van de windroos moeten volgens hem niet als eindpunten worden gezien. Dit is het geval omdat community art projecten ook nog weleens wijzigen van richting tijdens het maakproces. Het plaatsen van een project op de windroos is dus altijd betrekkelijk, en hij stelt dat het voor het beoordelingsproces het beste is om verschillende community art projecten met elkaar te vergelijken.

Samengevat stelt Gielen dat alle kunst relationeel is, en dat balans en symmetrie tussen het artistieke en het gemeenschapsdeel de enige manier is waarop community art als kunstvorm een belangrijke plek in kan nemen binnen de kunstwereld. De windroos met verschillende variaties van community art kan als gereedschap dienen om verschillende community art projecten beter met elkaar te kunnen vergelijken. Hij laat zich verder niet uit over wat hij goede of slechte community art vindt.

4.2 Theorie van Claire Bishop (kunsthistorica/kunstcritica)

De Britse overheid maakt ook gebruik van community art om de maatschappelijke positie en burgerschapscompetenties van bepaalde bevolkingsgroepen te versterken. Het artistieke eindresultaat wordt hierdoor vaak als ondergeschikt gezien aan het sociale proces. In Nederland wordt er vaak nadrukkelijker een bepaald eindproduct verwacht vanuit de overheid, blijkt uit een artikel over de ontwikkelingen van de community arts op de website van het LKCA (van Til, 2009).

Ondanks dat er veel literatuur te vinden is, geschreven door community art organisaties in Engeland, stelt Bishop (2012) dat er erg weinig in historische context geplaatst of kritisch materiaal te vinden is. Hetzelfde geldt voor de community projecten in Nederland. De analyse van community art projecten gaat volgens haar niet verder dan rapporten over specifieke projecten in lokale context, gemaakt door de mensen die in deze activiteit hebben geïnvesteerd zonder gebruik te maken van overkoepelende geschiedenis of metatheoretische redevoering (Bishop, 2012). Bishop stelt ook dat er in deze rapporten steeds terug wordt verwezen naar dezelfde literaire bron van Benjamins 'The Author as Producer', en zij acht dit niet voldoende om community art projecten te beoordelen.

Als uitzondering noemt Bishop (2012) Owen Kelly's kritische boek dat gaat over geschiedenis van de community art beweging in Engeland: *Community, Art and the State* (1984) en *What a Way to Run a Railroad* (1985); een boek dat gaat over de radicale bewegingen van voor 1968, die voorlopers waren van de community art beweging in Engeland. Bishop (2012) stelt dat geen enkel rapport of boek ingaat op in welke mate de community art beweging in verband staat tot de hedendaagse kunst en dat er een duidelijke scheiding is tussen de kunstwereld en community art projecten. Ook stelt zij dat community art erg dicht bij de definitie komt van hedendaagse sociaal geëngageerde kunst, omdat de nadruk volgens Bishop meer ligt op het sociale proces in plaats van de uitkomst. De relatie tussen sociaal geëngageerde kunst en community art komt in deelvraag 3.3 aan bod.

Bishop laat zien dat het definiëren van community art projecten in de beginjaren ook voor het Engelse 'Art Council's Experimental Projects Committee' tot problemen leidde. Er werd in 1974 een commissie aangesteld om de nieuwe tendens te definiëren en de aanvragen voor subsidies van dit soort projecten te bekijken. De commissie kwam tot de volgende conclusie:

Community artists worden niet onderscheiden door de technieken die zij gebruiken, ondanks dat sommige technieken speciaal zijn uitgekozen om hun doelen te dienen, maar juist door hun houding ten opzichte van de plaatsing van hun activiteiten in de samenleving. Hun voornaamste belang is de impact die het heeft op een gemeenschap en de relatie daarmee: door diegenen te assisteren waarmee zij contact maken om bewuster te worden van hun situatie en hun eigen creatieve bevoegdheden, en door hen te voorzien van de juiste faciliteiten die zij nodig hebben om gebruik te maken van hun capaciteiten, hopen zij de ontvankelijkheid van de gemeenschap waarin zij werken te verbreden en verdiepen, om zo hun bestaan te verrijken. Tot op variërende hoogte wordt dit gezien als een middel dat psychologische, sociale of politieke verandering tot stand brengt binnen de gemeenschap. Zij streven ernaar om een verhoogd bewustzijn en creativiteit tot stand te brengen, door de gemeenschap te betrekken in de begunstigde activiteiten. Zij verschillen daarin van beoefenaars van de meer gevestigde kunsten; zij zijn voornamelijk bezig met het proces, in plaats van het eindproduct. Dit proces is veelzijdig, en het 'artistieke' element is variabel en vaak niet duidelijk te onderscheiden van de rest van de activiteiten; bijvoorbeeld ambachten, sport etc. (Bishop, 2012, p.178)

Deze commissie deed de aanbeveling om de projecten te beoordelen door ter plaatse onderzoek en observatie te verrichten en het brengen van bliksembezoeken. Bishop is kritisch op het feit dat er, ondanks dat er gezien werd door de commissie dat de activiteiten van community kunstenaars vaak overlappingsen hadden met andere openbare instanties (onderwijs, sport, maatschappelijk werk, vrije tijd), er geen experts vanuit deze velden door de commissie werden betrokken bij het beoordelingsproces. Er werd geen methode ontwikkeld om te kijken hoe dit gemeten kon worden, en dus bleef de beoordeling van dit soort projecten altijd erg moeilijk te duiden (Bishop, 2012).

Claire Bishop geeft voorbeelden van twee langlopende community art projecten in Engeland die vandaag de dag nog steeds bestaan: The Blackie en Inter- Action, beiden gestart in 1968. The Blackie was een samenvoeging van een community centrum met hedendaagse kunst in een oude kerk. Ze wilden 'hoge kunst' naast alledaagse kunst van lokale mensen laten bestaan. Veel van de workshops en gemeenschapsspellen die daar werden uitgevoerd waren geïnspireerd op avant-garde kunstenaars zoals John Cage, Samuel Beckett en John Latham. In de vroege jaren '70 werden groepsactiviteiten zoals bingo en fotografie- of kookworkshops dan ook uitgevoerd naast hogere kunstpraktijken, zoals performances van bijvoorbeeld John Cage en Morton Feldman. Er werd ook een radiostation gestart, genaamd Radio Blackie, en er was een drukpers om publicaties te verspreiden (Bishop, 2012).

Deelname en samenwerken was de sleutel tot alle aspecten van het project. Er werd van zowel de werknemers als de vrijwilligers verwacht dat zij hun creatieve werkzaamheden afwisselden met normale, niet creatieve activiteiten. Dit leidde tot mensen die ontslag namen omdat zij vonden niet voldoende creatief bezig te kunnen zijn (Bishop, 2012).

Inter-Action, opgericht door Ed Berman (een Amerikaanse toneelregisseur) diende in de jaren '70 als een overkoepelende organisatie voor verschillende experimentele theaterorganisaties die het theater wilden verplaatsen naar een breder publiek onder de noemer 'Art where it's least expected'. Hier hoorden o.a. een straat theatergroep van kinderen bij (the Dogg's Troupe), de Ambiance Theatre Club (een gratis theater in de kelder van een restaurant in Queensway), de Fun Art Bus (een dubbeldekker bus waar de passagiers vermaakt werden met gedichten, theater en zang) en het Almost Free Theater, waar mensen zelf mochten beslissen hoeveel ze wilden betalen voor een voorstelling. Dit ging in tegen de hoge ticketprijzen van het West End Theatre (Bishop, 2012).

Inter-Action ondersteunde nieuwe vormen van theater, zoals theater voor en door vrouwen of homoseksuelen en zij waren de eersten die werkten met 'Black Theatre'. Inter-Action zorgde ook voor het opzetten van een educatiecentrum voor kinderen van etnische minderheden en bereidde de weg voor 'sociale ondernemingen' – managementadviesbureaus financierden zelf-georganiseerde, non-profit gemeenschapsgroepen. Berman benoemde zichzelf tot artistiek directeur met totale controle over de toneelstukken die werden geproduceerd. Dit zorgde voor blijvende subsidies vanuit de Arts Council, omdat hij er altijd voor zorgde dat er bekende kunstenaars bij betrokken waren. Berman zegt dat hij professionele standaarden wilde handhaven om de kwaliteit te waarborgen, omdat community theater deel was van dezelfde markt van acteurs en regisseurs (Bishop, 2012). Inter-Action wilde zowel educatief als artistiek zijn, maar verloor hierbij nooit de kwaliteit uit het oog. Volgens Bishop ligt hier de kracht van het soort community art dat Inter-Action bereikte.

Beide community art projecten zijn langlopend en geslaagd, en maken gebruik van een combinatie van 'hoge' en 'lage' kunstvormen, met een focus op de educatieve, artistieke en sociale aspecten. Ook wordt er door beide initiatieven gebruik gemaakt van spelletjes die eerder coöperatief zijn dan competitief, en ingezet worden om banden tussen mensen te versterken en samenwerking te stimuleren. Deze spellen kunnen gezien worden als de metaforen voor sociale relaties, en demonstreren dus de mogelijkheden om verandering teweeg te brengen.

Samengevat stelt Claire Bishop dat community art in het verleden niet voldoende is onderzocht, en vindt zij dat deze beoordelingen niet voldoende zijn onderbouwd met juiste literatuur. Ook zij stelt dat de moeilijkheden lijken te komen door de spagaat tussen de sociale en artistieke doeleinden. Ondanks dat er gesteld werd dat er een bredere beoordeling moest komen vanuit de verschillende overlappende velden waarmee de community art projecten te maken hebben, bleef dit uit. De voorbeelden die Bishop (2012) noemt in haar boek over 'The Blackie' en 'Interaction' zijn in haar ogen geslaagde community art projecten, omdat deze beide gebruik maakten van hoge kunst in combinatie met sociale activiteiten, zelfvoorzienend waren en nog steeds voortbestaan in Engeland; iets dat in Bishops ogen uitzonderlijk is.

4.3 Opinie van Hans den Hartog Jager

Veel community art projecten zijn tevens geëngageerde kunstwerken (Trienekens & van Hoorn, 2006). Bij beiden ligt het accent op zowel het artistieke als het sociale aspect. In zowel community art als geëngageerde kunst speelt de gemeenschap en gemeenschapsvorming een belangrijke rol. Hierbij wordt bij beiden vaak gebruik gemaakt van thema's zoals armoede, politieke problemen en maatschappelijke en culturele uitsluiting (Trienekens & van Hoorn, 2006). Engagement binnen de kunst vindt plaats als de kunstenaar zich betrokken voelt bij sociaal-maatschappelijke of politieke onderwerpen. Niet alleen de esthetische waarde, maar ook de buiten de kunst gelegen functie - die politiek of sociaal van aard kan zijn - is van belang. De betrokkenheid van de gemeenschap is hierbij erg belangrijk. Zowel geëngageerde kunst als community art zijn containerbegrippen, waardoor het soms lastig is ze te onderscheiden. Engagement kan een groot onderdeel zijn van community art, net als dat het samenwerken met gemeenschappen een belangrijk uitgangspunt kan zijn van geëngageerde kunst; maar dit hoeft niet altijd het geval te zijn. In deze zin kan gemeenschapskunst en geëngageerde kunst met elkaar vergeleken worden, omdat ze vaak overeenkomstige idealen nastreven. Engagement is nooit verdwenen uit de kunst, en de vraag is of kunst zonder engagement wel mogelijk is, stellen Trienekens en van Hoorn (2006). De mate en de vorm waarin sociaal engagement naar voren komt verschilt nogal in de kunstgeschiedenis en hangt af van belangrijke maatschappelijke gebeurtenissen (Trienekens & van Hoorn, 2006).

Hans den Hartog Jager stelt dat geëngageerde kunstprojecten ondertussen pijnlijk voorspelbaar zijn geworden en altijd van linkse aard lijken te zijn. Hij zegt dat kunst nauwelijks meer een rol speelt in het maatschappelijk debat - ondanks dat er een grote groep is van kunstenaars die maatschappij betrokken tentoonstellingen uitvoeren, en die daar dus anders over lijken te denken. Dit engagement is goed te begrijpen, omdat de wereld volgens den Hartog Jager in brandt staat (IS- moordpartijen, Syrië etc.). Door middel van kunst toont de kunstenaar zijn betrokkenheid. Het probleem bestaat uit het feit dat wat de kunstenaars maken of doen nauwelijks invloed heeft (den Hartog Jager, 2014). Hiermee werpt den Hartog Jager de visie van de overheid, die schijnt te denken dat kunstprojecten een positieve invloed kunnen uitoefenen op de maatschappij, omver. Hij noemt als reden hiervoor dat de gemeenschap heel goed beseft dat engagement van kunstenaars altijd tweederangs engagement is, omdat hun betrokkenheid altijd in dienst staat van de kunst die zij maken. Den Hartog Jager en Gielen (2011) zijn het er dus over eens dat bepaalde vormen van community art, ofwel geëngageerde kunst, voornamelijk in dienst staan van de kunstenaar en niet zozeer van de gemeenschap, maar dat de kunstenaar deze in dienst stelt van zijn kunst.

Volgens den Hartog Jager moet de voornaamste rol van kunst zijn dat zij nieuwe onverwachte beelden, inzichten, ideeën en emoties toont waarvoor binnen de overige maatschappelijke modellen geen plaats is. Kunst moet vernieuwend en onvoorspelbaar zijn, onregelmatig, en schoonheid en verassing in zich hebben. Bij autonome kunstenaars gebeurt dit wel, maar de geëngageerde kunst voldoet hier volgens hem al jaren niet meer aan.

Als reden geeft den Hartog Jager (2014) dat de maatschappij al voldoende voorzien is van instanties, politici en NGO's die dezelfde onderwerpen aankaarten als de maatschappelijk betrokken kunstenaars. Hierdoor lijkt de artistieke invalshoek weinig meer toe te voegen. In zijn betoog wordt de frictie tussen het sociale (maatschappelijk betrokken) en artistieke deel van dit soort kunst pijnlijk duidelijk: "als je maatschappelijk betrokken wilt zijn, kan je beter actievoerder of politicus worden dan kunstenaar", stelt hij.

Het meeste stoort den Hartog Jager zich aan de linkse invalshoek van waaruit geëngageerde kunstenaars altijd lijken te werken. Ze zijn tegen geweld, tegen de heersende macht en voor het individu, voor vluchtelingen en staatlozen, etc. Hij vindt het maar een clichématig gebeuren. Ook benoemt hij dat politici en subsidieverstrekkers de artistieke autonomie van kunstenaars proberen in te dammen wanneer kunstenaars zich niet aanpassen aan hun ideeën: de 'kunstzinnige zelfmoord' waar Gielen (2011) over sprak. De projecten kunnen ook door commerciële bedrijven worden uitgevoerd die zich wél aan de normen van de overheid aanpassen.

Geëngageerde kunstenaars zijn zich volgens den Hartog Jager helemaal niet bewust van het feit dat hun kunst een carrousel van de kunstproductie, subsidies en museale tentoonstellingen is geworden. De huidige golf van geëngageerde kunst tast de geloofwaardigheid van de kunstwereld aan, en “als deze kunstenaars echt iets voor de maatschappij willen betekenen”, stelt den Hartog Jager (2014), “is het van groot belang dat zij eerst hun eigen ideologische fundament op orde krijgen”. Redt eerst de kunst en dan de wereld, is zijn devies.

Samenvattend kan gesteld worden dat de politiek (te) veel invloed heeft op de kunstprojecten die uiteindelijk kunnen worden gerealiseerd door het verstrekken van subsidies, met name geëngageerde kunst en community art projecten, met als doel om sociaal-maatschappelijke doelen te bewerkstelligen. Hierdoor wordt de autonomie van de kunstenaar en daarmee zijn of haar artistieke visie geremd. Hans den Hartog Jager vindt dat kunstenaars die werkelijk geëngageerd willen zijn en werken, eerst goed moeten nadenken over wat ze met hun geëngageerde kunst willen bereiken. Er zal door kunstenaars allereerst gefocust moeten worden op zijn of haar artistieke en rol en visie, en een nieuwe maatschappelijke rol moeten worden gevonden, voordat deze wordt uitgedragen naar de maatschappij. “Pas hierna heeft ze de autoriteit om de maatschappij een alternatief te laten zien”, aldus Hans den Hartog Jager (2014).

5. Conclusie

In de verschillende, voorgaande deelvragen is er gepoogd antwoord te geven op de volgende hoofdvraag: Wat zijn de verschillende opvattingen van verscheidene actoren (de kunstenaar, de deelnemer, de overheid en de kunstcriticus) over de kwaliteit van community art projecten?

Samenvattend kan worden gesteld dat er drie belangrijke actoren een rol spelen binnen community art projecten; de kunstenaars, de deelnemers en de overheid. Deze actoren hebben allen hun eigen belangen, en beoordelen community art projecten dan ook op het (al dan niet) voldoen aan deze belangen. Dit maakt het lastig om de beoordeling van community art projecten eenzijdig te duiden.

De kunstenaar kan verschillende rollen vervullen binnen community art projecten; een leidende, al dan minder leidende rol. De deelnemende kunstenaar aan community art en geëngageerde kunstprojecten bevindt zich hoe dan ook in een lastige positie, omdat deze verantwoording af dient te leggen aan de opdrachtgever. Hierdoor kan de kunstenaar niet altijd trouw blijven aan zijn of haar eigen artistieke visie. Zo kan in zijn of haar ogen de artistieke kwaliteit van community art projecten niet altijd gewaarborgd blijven.

Ook de rol van de deelnemers binnen deze projecten kan verschillen. Over het algemeen hoopt de deelnemer op een zinvolle ervaring die eindigt in een passend en waardevol eindproduct. Het streven naar de kwaliteit van deze projecten is dan ook niet (altijd) hun voornaamste doel.

De overheid, maatschappelijke instanties en de politiek hebben vooral sociale belangen, en hebben dan ook als voornaamste doel dat community art projecten bijdragen aan de door hun opgestelde maatschappelijke doelen.

Cultuursocioloog Pascal Gielen velt geen oordeel over kwalitatieve al dan niet kwalitatieve community art, maar hij stelt wel dat balans en symmetrie tussen het artistieke en het gemeenschapsdeel de enige manier is waarop community art als kunstvorm een belangrijke plek in kan nemen binnen de kunstwereld. Gielen stelt dat je community art projecten op basis van het meetinstrument dat hij heeft ontwikkeld met elkaar dient te vergelijken, om zo tot een betere beoordeling van de kwaliteit van deze projecten te komen.

Claire Bishop stelt dat de moeilijkheden van het beoordelen van community art projecten lijken te komen door de spagaat tussen de sociale en artistieke doeleinden. Zij pleit dan ook voor een bredere beoordeling vanuit verschillende overlappende velden; iets dat

helaas nog nooit is gebeurd. Bishop noemt duidelijke voorbeelden van in haar ogen geslaagde community art projecten, waaronder 'The Blackie' en 'Interaction'. De reden hiervoor is dat beide projecten gebruik maakten van hoge kunst in combinatie met sociale activiteiten, zelfvoorzienend waren en nog steeds voortbestaan in Engeland. In haar ogen moeten community art projecten aan de hoge kwaliteit van de kunst voldoen, alvorens deze worden ingezet voor bepaalde sociaal-maatschappelijke doeleinden.

Op basis van een vergelijking tussen de visie van Hans den Hartog Jager en Gielen kan gesteld worden dat zij beiden geloven dat de kunstenaar wordt ingeperkt door de overheid wat betreft het nastreven van de eigen artistieke visie. Dit betekent indirect dat dit het waarborgen van de kwaliteit van dergelijke projecten niet ten goede komt, in hun ogen. Hans den Hartog Jager stelt dat de geëngageerde kunstenaar niet bereikt wat deze poogt te bereiken doordat zijn of haar kunst clichématig is en de maatschappij niet op de juiste manier confronteert of van nieuwe inzichten voorziet. De kunstenaar zal eerst goed moeten nadenken over wat hij of zij met deze kunstvorm wilt bereiken en welke maatschappelijke rol zij willen vervullen.

In conclusie kan gesteld worden dat de verschillende actoren binnen community art projecten allen compleet andere belangen nastreven, en op basis hiervan de kwaliteit van dergelijke projecten ook toetsen aan compleet andere criteria. Dit maakt het lastig om de kwaliteit van community art projecten eenzijdig te toetsen.

Door de veelzijdigheid en diversiteit binnen community art projecten is het lastig om een concreet meetinstrument te ontwikkelen dat toegepast kan worden op alle behelsde facetten binnen deze projecten. Binnen de gevonden literatuur is niemand hierin geslaagd; alleen Gielen heeft gepoogd een instrument te ontwikkelen om verschillende community art projecten in kaart te brengen. Desondanks geeft zijn instrument geen concrete handvatten voor het beoordelen van de kwaliteit van community art projecten.

De discussie over de vraag of community art meer hoogstaande, kwalitatieve kunst of slechts sociaal-maatschappelijk geëngageerd werk is draagt niet bij aan het ontwikkelen van deze kunstvorm, en doet er wellicht ook niet zo toe. De samenwerkingsverbanden tussen verschillende actoren en de verschillende instanties die zich met deze kunstvorm bezig houden dragen bij aan het feit dat kunst steeds zichtbaarder wordt voor verschillende groepen in de samenleving; en dit is van werkelijk belang.

6. Literatuurlijst

- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- van Erven, E. (2010). Op zoek naar de kern. *Boekman: tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, (82), 8-15.
- Gielen, P. (2011). Mapping community art. De Bruyne, P. en Gielen, P.(red.) *Community Art. The Politics of Trespassing*, Amsterdam: Valiz, 15-34.
- Gubbels, T. (2010). Community art, kunst of een kunstje? *Boekman: tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, (82), 64-68.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Univ of California Press.
- den Hartog Jager, H. (2014). Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet. *NRC Handelsblad*, 18.
- Lie, J. (2017) Intieme concerten voor vluchtelingen. Geraadpleegd van <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/09/19/intieme-concerten-voor-vluchtelingen-13061413-a1573917>
- Van Looveren, M. (2010). Balanceren op de breuklijn tussen sociaal en artistiek. *Boekman*, 82, 41-45.
- van den Hurk, P. (2010). Kunst die niet gewoon, maar wel gewoon kunst is. *Boekman: tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, (82), 56-60.
- Matarasso, F. (1997). Use or ornament. The social impact of participation in the arts, 4(2).
- Merli, P. (2002). Evaluating the social impact of participation in arts activities. *International journal of cultural policy*, 8(1), 107-118.
- Mineur, F. (2009) Over de paradox van gemeenschapstheater: tussen vertrouwdheid en vervreemding. *Kunstfactor Essay*, november.
- Newman, T., Curtis, K., & Stephens, J. (2003). Do community-based arts projects result in social gains? A review of the literature. *Community Development Journal*, 38(4), 310-322.
- Postma, D. W., & Trienekens, S. (2010). Verbinden door te ontwrichten. *Boekman: tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, (82), 22-29.
- Van Til, T. (2009). Ontwikkelingen Community Arts. Geraadpleegd van <https://www.lkca.nl/vrije-tijd/community-arts/ontwikkelingen>

- Trienekens, S. J., & van Hoorn, M. (2006). Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap. Cultuurnetwerk Nederland [Host].
- Trienekens, S. J., Dorresteyn, W., Postma, D. W., & Pruijser, M. (2011). Culturele interventies in krachtwijken. SWP.
- Twaalfhoven, A. (2010). Een vlag die vele ladingen dekt. Boekman: tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid, (82), 34-39.
- van der Valk, S. (2010). De criticus in een nieuwe rol. Boekman: tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid, (82), 80-85.