

# Als politiek onvermijdelijk wordt

Van community art naar commoning art

# BOEKMAN



---

Hanka Otte en Pascal Gielen

# Als politiek onvermijdelijk wordt<sup>I</sup>

---

## Van community art naar commoning art

## In onze steeds diversere samenleving groeit de behoefte aan kunst die voortkomt uit de *commons*. Wat zijn dat precies, en waarin verschilt de *commoning* kunstenaar van de *community* kunstenaar?

**S**ubsidies voor kunsten zijn tegenwoordig geen vanzelfsprekendheid. Overheden worstelen zichtbaar met het vinden van de juiste legitimatie voor de ondersteuning van een sector die lang niet door iedereen wordt gezien als een publieke aangelegenheid. In de Verenigde Staten bijvoorbeeld worden de kunsten vooral gedragen door de private sector en stond de gehele, doch relatief kleine bijdrage van de overheid aan de National Endowment of the Arts (NEA) bij het aantreden van Trump ter discussie. Even, in de jaren dertig van de vorige eeuw, werden de kunsten dermate belangrijk gevonden voor de culturele ontwikkeling van de Amerikanen dat daarvoor speciale culturele programma's werden opgestart. Die werden in de eerste plaats opgezet om de enorme werkloosheid die eveneens onder kunstenaars heerste, tegen te gaan. Geïnspireerd op de *Mexican Mural Movement* werden tal van kunstenaars ingezet om publieke gebouwen zoals regeringsgebouwen, scholen, musea, bibliotheken, weeshuizen etc. te verfraaien met schilderijen.

Het idee hierachter was dat cultuur niet alleen toebehoort aan een aparte verheven kunstwereld, maar dat iedereen baat heeft bij en recht heeft op culturele ontwikkeling. In de tweede fase van de *New Deal* vanaf 1935 werd met het project *Federal One* breder ingezet op een federaal cultuurstelsel bestaande uit vijf afdelingen: beeldende kunst, muziek, theater, schrijven en historisch archiefonderzoek. Die eerste vier

afdelingen namen kunstenaars, theatermakers, musici en schrijvers aan om verspreid over het land kunst te maken die tegen lage tarieven of gratis werd aangeboden aan openbare instellingen. Om die reden worden Franklin Roosevelt's *New Deal Cultural Programs* ook wel gezien als een eerste golf van *community art*.<sup>2</sup> Critici beweerden achteraf dat deze cultuurprojecten echter 'served as pacifiers, containing a potentially radical and threatening artists' movement by converting it to a form of government service' (Adams et al. 1995, 7).

### Sociaal-artistieke projecten

Het is de Amerikaanse overheid zelf die de publieke functie van kunst hier dwarsboomt, zoals de Britse overheid dat later in de jaren negentig volgens Paola Merli (2002) ook doet als zij de revival van de *community art*-beweging van de jaren zestig en zeventig omarmt en tot beleidsinstrument maakt. Sterk beïnvloed door het beroemde maar inmiddels ook beruchte rapport *Use or Ornament?* van François Matarasso (1997) volgt de Britse regering diens claim dat kunst bijdraagt aan een stabiele, zekere en creatieve samenleving. Maar volgens Merli staat dat lijnrecht tegenover de doelstellingen van de *community art* in de jaren zestig en zeventig, die niet voor niets ook wel *countercultural art* genoemd wordt.

'While the [latter] was directed to the expression of conflicts, Matarasso's vision is directed to social stability obtained by means of "peaceful" popular consensus, the underlying inspiration seemingly being that whereas the rich are doing the "right" things, the poor should be soothed through "therapeutic" artistic activities. While in the seventies the aim was emancipation and liberation from any form of social control, also (and above all) by means of artistic creativity, in the revival of interest in participatory arts advocated by Matarasso the aim is the restoration of social control using the same tools, although otherwise directed.' (Merli 2002, 114)

Ook in landen als Canada, Australië, Nederland en België heeft de heropleving van de artistieke praktijk vanaf de jaren negentig en nul veel te maken met officieel cultuurbeleid, denk aan *Arts Impact Fund* (Verenigd Koninkrijk) en onlangs nog *Kunst van Impact* (Nederland), dat voor sociaal-artistieke projecten subsidies voorziet of dat via allerlei regelingen de privésector stimuleert om dergelijke projecten in en met de samenleving te ondersteunen. Daarmee komt community art veelal in een wettelijk gereguleerd, oftewel *civic* domein terecht (Gielen et al. 2017).

### 'Pastorale macht'

Beleid op community art legitimeert bij uitstek publieke ondersteuning van de kunsten, zeker in tijden van bezuinigingen. Het werk van de kunstenaar zou immers direct zichtbaar ten goede komen aan de bevolking (de belastingbetaler), en vooral aan die leden van de bevolking die normaliter niet met kunst in aanraking komen. Een groot verschil tussen de eerste en

derde golf van community art is dat Roosevelt kunstparticipatie op zich belangrijk achtte voor de culturele ontwikkeling van iedere Amerikaan, terwijl de overheden die vanaf de jaren negentig community art subsidiëren vooral hoge verwachtingen hebben van de sociale effecten voor individuen en gemeenschappen. Die lijken, zoals Merli al suggereerde, echter maar één kant op te bewegen. *Community artists* zijn wellicht oprecht bezorgd over sociale deprivatie, sociale ongelijkheid en andere maatschappelijke onrechtvaardigheden en worden om die reden ook gevraagd om met hun kunst het sociale weefsel weer te versterken.

Maar zoals de welgekende kritiek al dan niet terecht luidt, is die aanpak soms nog moeilijk te onderscheiden van die van de sociaal werker. In eerdere reflecties over het community art-fenomeen werd aangegeven dat deze zich in het ergste geval 'bezondigt' aan wat Michel Foucault 'pastorale macht' noemt (Foucault 2007; Gielen 2011). De sociaal werker kan immers als verlengstuk van de staat en zelfs de politie ingezet worden, in de mate dat hij naar de vigerende waarden en normen van een samenleving afwijkend gedrag detecteert, documenteert en probeert te corrigeren. De sociale hulpverlener staat langdurig werklozen, verslaafden of losgeslagen pubers niet alleen bij in hun dagelijkse sociale en mentale problemen, hij probeert ze ook terug op het rechte pad te krijgen door ze onder andere te controleren, op bijvoorbeeld het aantal tandenborstels en beslapen bedden van alleenstaande uitkeringsgerechtigden. Zo draagt de sociaal werker ook bij aan normaliserende en disciplinerende principes die de samenleving moeten laten blijven draaien zoals die altijd al heeft gedraaid.

### Socialecontrolemachine

Dat laatste is niet onbelangrijk, gezien sociaal werk in die zin de bestaande sociale orde slechts bevestigt zonder deze ter discussie te stellen. Sociaal werk draagt dus vooral bij tot socialisatie en integratie in de bestaande cultuur en waardenhiërarchie, zonder deze overhoop te halen. Iets gelijkaardigs is er aan de hand met de methodiek van de community artist. Die deelt bijvoorbeeld camera's uit in een achtergestelde wijk, probeert de sociale cohesie weer te vieren door 'asociale' figuren en families elkaar te laten interviewen →

**Beleid op community art legitimeert bij uitstek publieke ondersteuning van de kunsten, zeker in tijden van bezuinigingen**



en filmen of door er samen een theaterstuk mee te maken. Het resultaat van deze ‘procesmatige aanpak’ is dan veelal te zien in een publieke tentoonstelling of voorstelling, die feestelijk wordt bijgewoond door lokale politici, bevoegde ambtenaren en de regionale pers. Daarmee wordt dan wel het intieme private leven inclusief de soms diepe ellende en armoedige leefomstandigheden de publieke ruimte in geslingerd. Terwijl de sociaal werker individuele dossiers nog met het beroepsgeheim wist te beschermen, organiseert de community artist er een publieke biecht mee.

Het mag duidelijk zijn dat niet zomaar alle community artists in een socialecontrole-machine meedraaien. Het valt echter op dat hun praktijken vaak – al dan niet georkestreerd want door de overheid gesubsidieerd – opduiken in wijken en regio’s waar een basisschooltje of een lokaal medisch centrum in een meer of minder verleden voor de sociale cohesie zorgden. Binnen het *new public management*- en efficiëntiedenken werd dit soort lokale sociale voorzieningen echter opgedoekt, gefuseerd of gecentraliseerd. Toeval of niet, enkele jaren na dergelijke bezuinigingsoperaties duikt de community artist op dezelfde locatie op, ditmaal aangetrokken met wat subsidiegeld van lokale politici of ambtenaren. Die kunstenaar mag dan de brokken lijmen die het beleid eerder zelf met de afbouw van het lokale sociale weefsel heeft gemaakt. De projectmatige werking van de artiest is alvast kostenefficiënt want slechts tijdelijk en goedkoper dan een schoolgebouw of een medisch centrum met een vaste staf. Bovendien brengt die kunstenaar na afloop meestal een positief publiek verhaal over de veerkracht van een wijk of een onverwacht creatieve en kleurrijke gemeenschap. Electoraal is zo’n positieve kijk altijd meegenomen, maar in feite helpt de community artist daarmee de gaten vullen die de politiek eerder zelf in de welvaartstaat sloeg.

Alweer, meer en meer (community) artists zijn zich welbewust van de valkuilen die dergelijke overheidsopdrachten met zich meebrengen. Het blijft echter moeilijk om kritisch te staan tegenover de broodheer uit wiens hand men eet. Of de opdrachtgever nu een overheid of een privépartij is, beide houden er niet van wanneer de kunstenaar zich met hun politiek moeit. Net zoals Ai WeiWei geen blokjes van LEGO®

gesponsord kreeg omdat hij een ‘politiek kunstenaar’ is, zo gaat bij regelmaat de subsidiestekker eruit wanneer de kunstenaar zich politiek begint te engageren.

### Monoculturele verbeelding

De inzet van community art draagt dus vooral bij aan sociale integratie op basis van socialisering binnen een heersende culturele orde. Alleen maar meer overheden verlangen daarbij tegenwoordig (terug) naar vormen van interne sociale cohesie of een ‘wij-gevoel’. Dat is een samenhang die gebaseerd is op herkenning van en overeenkomsten tussen de personen die de leefgroep vormen, zoals ooit het kenmerk was van het bloeiende verenigingsleven in vele lokale gemeenschappen. Echter, als gevolg van globalisering, digitalisering en migratie worden homogene leefgemeenschappen schaarser. In grote steden is steeds vaker sprake van een *majority-minority*-samenleving, waarbij de meerderheid van de inwoners tot een minderheid behoort. Maar ook kleinere plaatsen en rurale gebieden kennen een toenemende diversiteit, niet alleen in culturele achtergronden, maar ook in status, sociale klasse, leeftijd, geslacht (lgbti) en inkomen.

Die hyperdiversiteit wordt ook vaak als de oorzaak van gewelddadige uitbarstingen en *riots* gezien. Denk alleen maar aan de voorsteden van Parijs of de suburbs van Londen, maar ook aan Den Haag of Molenbeek. Het verschil in overtuiging en cultuur lijkt onoverbrugbaar en drijft mensen en groepen in een patstelling waardoor ze alleen nog maar op de vuist met elkaar lijken te kunnen gaan. Volgens cultuurwetenschapper Christiaan De Beukelaer (2017) wordt die patstelling echter niet zozeer veroorzaakt door meningsverschillen, maar door een ongelijke machtsverdeling. Binnen een hyperdiverse samenleving wordt de oorspronkelijke homogene meerderheid namelijk zélf een minderheid tussen andere minderheden (Rosanvallon 2012). Toch blijft die (veelal blanke middenklasse) minderheid macht uitoefenen alsof ze de meerderheid is. Ze houdt daarbij vast aan een *imagined* monoculturele natie, wat zich volgens De Beukelaer in een zogenoemd methodologisch nationalistisch cultuurbeleid uit. Dat is een beleid dat misschien niet altijd expliciet een partijpolitiek of ideologisch nationalistisch discours voert, maar dit wel in alle vezels van →

zijn bestuurlijke organisatie meedraagt. In een land als Nederland is dit bijvoorbeeld te zien aan de belangrijke plaats die de canon in het kunstbeleid inneemt en de waarde die weer gehecht wordt aan het volkslied of de volkscultuur. De vermeende culturele consensus die door een dergelijk methodologisch nationalisme opgedrongen wordt, zal het risico op conflict echter alleen maar laten toenemen. Niet alleen omdat de (vermeende) harmonieuze gemeenschap van weleer op basis van een eensgezinde en homogene meerderheid niet meer bestaat, maar vooral omdat daar vanachter de tekenen beleidstafel via allerhande meer of minder subtiele machtsinstrumenten aan wordt vastgehouden. Door vast te klampen aan een consensusmodel verdwijnen echter de diversiteit, dissensus en spanningen onder tafel omdat een artificieel ‘wij-gevoel’ of in meer wetenschappelijk jargon een bindende sociale cohesie overeind moet worden gehouden. Zoals aangegeven, speelt community art daarin vaak een dankbare rol. Het is alvast een van de redenen waarom deze artistieke revival geregeld politiek omarmd en ondersteund wordt.

De sociale werkelijkheid van een minderhedensamenleving vraagt echter om een radicaal andere politiek. Die kan nog steeds aansturen op sociale cohesie, maar dan een die leert omgaan met fundamentele verschillen. Het is een sociale cohesie die niet steunt op consensus maar paradoxaal op gedeelde dissensus. Niet binding, maar overbrugging van verschillen komt dan centraal te staan; niet het weggommen van contradicties en spanningen, maar het leren erkennen en het leren leven met en naast de ‘ander’ en het radicaal ‘andere’. Het methodologisch nationalisme dat nu ten grondslag ligt aan (cultuur)

beleid helpt grote tegenstellingen tussen ‘wij’ en ‘zij’ niet te overstijgen. De Beukelaer pleit daarom voor een heroverweging van het publieke debat aangaande identiteit en betekenis van de publieke ruimte. Daarbij mag niet meer één identiteit leiden, maar moeten uiteenlopende noties van identiteit negotieerbaar zijn. Zo’n methodologisch kosmopolitische politiek – we noemen het voor de eenvoud *cosmopolitics* – gaat dan ook uit van verplichtingen ten aanzien van een medemens, onafhankelijk van diens nationale identiteit.

Cultuurbeleid en kunst die daaraan tegemoetkomen, kunnen dan ook niet meer mikken op socialisatie en bindend cohesief gedrag, maar zoeken een weg om met fundamentele verschillen om te gaan. Sociale cohesie richt zich niet meer op de interne (homogenisering van een) gemeenschap, maar consequent naar de buitenwereld die vandaag paradoxaal steeds meer tot onze ‘binnenwereld’ of ‘eigen’ gemeenschap is gaan behoren. De aandacht moet dus gaan naar *externe* in plaats van interne sociale cohesie.

### **Uitdagende of bevestigende kunst**

In eerder onderzoek werd het verband gelegd tussen uitdagende kunst en externe sociale cohesie door overbrugging (Otte 2015). Kunst is een spel van verbeelding dat altijd refereert aan een of andere werkelijkheid, die op eigenzinnige wijze geïnterpreteerd wordt door de inzet van voorstellingsvermogen. Kunst kan die werkelijkheid eenvoudigweg weerspiegelen en bevestigen of ze kan onze ervaring van de werkelijkheid op de helling zetten. In het eerste geval bevestigt ze de maat die een cultuur aangeeft (de bestaande waarden en normen of de heersende sociale orde). In het tweede geval prikt ze die maat door en probeert ze soms zelfs een nieuwe maat te installeren (Gielen et al. 2015). Menig cultuurparticipatiebeleid stuurt nu aan op de eerste vorm, die we eenvoudigweg ‘bevestigende’ kunst noemen. Maar *community art* en participatieve projecten zetten niet alleen in op dit soort kunst omdat hier (overheids)geld mee te winnen valt, soms spelen ook pragmatische overwegingen. De kunstenaar die een moeilijke, want niet direct artistiek onderlegde doelgroep wil bereiken, gaat zich dan bijvoorbeeld bedienen van de bij die groep reeds gekende culturele waarden en normen. Door binnen de kaders van wat men →

---

**Kunst kan de werkelijkheid eenvoudigweg weerspiegelen en bevestigen of ze kan onze ervaring van de werkelijkheid op de helling zetten**

---

kent en herkent te blijven, is de wil nu eenmaal vaak groter om mee te doen. Het resultaat is echter hetzelfde: als er al sociale cohesie wordt bevorderd, is die op de interne homogenisering en het 'wij-gevoel' gericht.

In de meeste gevallen laat cultuurbeleid echter ook (nog steeds) uitdagende kunst toe, maar bergt die veeleer veilig op binnen de muren van een museum of theater. Daar kan er nog geëxperimenteerd worden en zijn transgressie, dissensus en controversie zelfs de centrale waarden. Binnen de geijkte ruimten van de professionele kunst speelt het uitdagende spel met culturele conventies zich echter veelal af voor de eigen parochie, een gegoede (witte) middenklasse die graag dweept met haar openheid en zin voor avontuur. Kortom, ook deze klasse wordt in de eigen waarden en normen bevestigd met haar wekelijkse of maandelijkse dosis verbeeldingskracht. Uitdaging mag, kan en moet zelfs, maar dan liefst wel veilig binnen de officiële muren van de fictie. Wanneer deze cultuurliefhebber buiten het theater of het museum stapt dwingt immers al gauw weer de normale orde van de dag. En de (community) artist die zich dan toch met deze eigenzinnige wapens van uitdagende actuele kunst buiten de muren begeeft, riskeert veelal niet begrepen te worden. De 'artistieke' zet vindt geen enkele aansluiting bij het toevallige publiek omdat die iedere code of conventie van het hedendaagse kunstgebeuren mist.

### **De publieke waarde van kunst**

Zie hier het dilemma van de community artist. Maar ook dat van de beleidsmaker, die de publieke ondersteuning aan kunst denkt te legitimeren door deze rechtstreeks aan de gemeenschap aan te bieden, maar tegelijkertijd

de publieke en dus ook politieke waarde die kunst in zich heeft niet erkent, door deze binnen de kaders van het 'officiële kunstgebeuren' te houden. Die publieke waarde wordt dan voor het museum bewaard, waar het veilig op afstand 'mogelijkheidszin' creëert, maar deze niet op een werkelijk publieke plek inbrengt waar het een samenleving zou kunnen openbreken. Kunst-historicus en filosoof Steven ten Thije (2017) wijt dit aan een radicaal individualisme dat tot norm is geworden in cultuurbeleid. Hij constateert dat zeker in Nederland discussies rond cultuurbeleid vaak over de spanning tussen de mate van overheidsbemoeienis met en de bewaking van de autonomie van de kunsten gaan, maar nooit over de publieke waarde van de kunsten. Aan de ene kant van dit debat staan de liberalen die vinden dat de kunsten (zoals bijna alles) het beste gedijen volgens de principes van de markt. Dat betekent niet dat kunst geen waarde zou hebben, maar deze beperkt zich tot de private en persoonlijke levenssfeer. Aan de andere kant staat een sociaal-democratisch perspectief waarvoor evident is dat kunst zich wel degelijk tot de samenleving verhoudt, maar dan wel alweer via of 'doorheen' het individu dat de kunst maakt of beschouwt. De waarde van kunst zit dan in de individuele emancipatie. Bij beide zienswijzen ontbreekt een publieke waarde van kunst, namelijk dat kunst direct kan bijdragen in civiele processen en dus politiek kan zijn. Aan de twee ideologische kanten probeerden beleidsmakers wel publieke ondersteuning van de kunsten te legitimeren, maar op valse gronden, concludeert Ten Thije. Culturele instellingen moeten alsmaar meer hun bestaansrecht aantonen op basis van publieksaantallen. Maar waardering voor een kunstuiting door een grote optelsom van individuen maakt van kunst nog geen publieke zaak.

'Following Rancière, art contributes to public life, not because it is enjoyed by the many, but because it helps a community to come to terms with complicated conflicts and differences that exist within it. If the question of support for art continues to be waged as a debate on the popularity of art, then arts will remain trapped in ever different forms of exclusivity' (Thije 2017, 84).

---

## **Het uitdagende spel met culturele conventies speelt zich veelal af voor de eigen parochie, een gegoede (witte) middenklasse die graag dweept met haar openheid en zin voor avontuur**

---

Punt is dat vandaag zowel liberalen als sociaal-democraten binnen het geschetste methodologisch nationalistisch bestuur kunst begrijpen als individuele en private aangelegenheid van een blanke middenklasse – een minderheid die zich nog steeds meerderheid waant. Beide strekkingen verdedigen in feite een vrij liberaal, of als je wilt neoliberal en eurocentrisch mensbeeld, waarbij (de westerse) cultuur een zaak is van eigen smaak en persoonlijke keuzevrijheid. Wanneer we nu kijken naar hoe in Nederland of in Europa cultuurpolitiek en beleidsinstrumentarium werden ontwikkeld – van subsidie-regelingen, welgerichte competitieve *calls* en cultuurprogramma's tot *evidence-based policy*, monitoring, audit- en accreditatiesystemen – kunnen we enkel vaststellen dat dit top-down het bovenstaand paradigma in stand houdt en zelfs cultiveert. Of het nu gaat om 'opgelegde thema's' zoals creatieve industrie, cultureel leider- en ondernemerschap dan wel om participatiekunst en actief burgerschap, alle worden van bovenaf opgelegd door een minderheid die zich nog steeds meerderheid waant, een minderheid die bovendien denkt dat haar cultuur niet alleen homogeen, maar ook gewoonweg 'de juiste' is. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat het cultuurbeleid vaak paternalistisch overkomt.

### Commoning art

De vigerende cultuurpolitieke ideologie evenals het dwingende top-downbeleid maakt een groeiende groep kunstenaars en andere cultuurprofessionals – onder wie evengoed community artists – echter steeds onrustiger. Overal in de wereld poppen artistieke initiatieven op die het anders willen doen omdat ze niet binnen de huidige cultuurpolitieke *doxa* passen, of eenvoudigweg omdat ze het anders moeten doen omwille van bezuinigingen of gebrek aan private interesse. Kunstenaars die zich wars van de gereguleerde en dus al door de overheid erkende kaders dan toch op het politieke terrein begeven, komen daardoor vaak in de liminale zone van het civiele domein terecht, een grijze zone tussen markt en overheid en soms ook wel tussen creativiteit en illegaliteit (Gielen et al. 2017). De kunstenaar die zijn politieke engagement ook buiten het museum uit en de community artist die zich naast het sociale domein ook met het

beleid moet, moeten al gauw afzien van sponsors, subsidies of institutionele ondersteuning. Hun dubbele koers op het sociale én het politieke terrein dwingt hen dan ook vaak tot het zoeken van alternatieve werkingsmiddelen. En die zoektocht drijft culturele initiatieven als *Culture to Commons* (Zagreb), *Recetas Urbanas* (Sevilla), *l'Asilo* (Napels), om er een paar te noemen, alsmar meer naar het gebied van de *commons*, een maatschappelijke ruimte waar juist gratis ondersteuning voor hun werk, weliswaar onder bepaalde voorwaarden, te vinden valt.

Een van de belangrijkste (toelatings)condities tot de *commons* heet wellicht 'wederkerigheid'. Wie gebruikmaakt van gemeenschappelijk gedeeld goed, kan dat alleen maar (blijvend) doen wanneer hij ook bijdraagt aan die *commons*. *Commoners* worden met andere woorden voortdurend gedwongen tot *commoning*: het zelf genereren en gratis beschikbaar stellen van nieuwe materiële of immateriële goederen en diensten. Daarom noemen we deze community artists die uit civiele noodzaak werken op een terrein dat noch tot de markt noch tot het publieke domein van de overheid behoort, wellicht beter *commoning artists*. In hun praktijk maken ze immers niet enkel gebruik van de *commons*, ze genereren er ook voortdurend (nieuwe) *commons* mee. *Commoning* artists zijn bijgevolg autonomer dan hun community artists-collega's maar ook dan 'klassieke' moderne en hedendaagse kunstenaars die van markt of overheid leven. De laatsten kunnen hun autonomie en idiosyncrasie enkel artistiek en discursief hooghouden omdat die uit de hand van kapitaal of overheid moeten eten. De eersten kunnen zich echter ook politiek en economisch autonoom opstellen door zichzelf te organiseren.

Dat is echter enkel mogelijk door zich in te schrijven in het vernoemde sociale systeem van wederkerigheid. De kunst die de *commoning* artist ontwikkelt wijkt daarom ook radicaal af van het werk van zijn collega's. Het werk is zeker singulier en autonoom, maar vertrekt niet vanuit een individuele innerlijke leefwereld. Het maakt evengoed niet deel uit van een conceptuele of strategische zet om zichzelf te profileren in de actuele kunstcompetitie. Toch verhoudt de *commoning* artist zich sterk tot een context, maar dan niet die van de professionele kunstwereld. Zijn referentiekader is in de eerste plaats de →



sociale werkelijkheid van de *commons*. Dat heeft onder meer tot gevolg dat zijn autonome werk of singuliere bijdrage bestaat uit het ‘vangen’ en vervolgens kanaliseren van gemeenschappelijke creativiteit. Op deze manier maken *commoning* artists gebruik van de *commons*. Ze teren als het ware op de creatieve ideeën maar ook vragen en noden die in een bepaalde gemeenschap leven. Hun singuliere bijdrage bestaat er juist in die creatieve ideeën te materialiseren en een eigenzinnig – vaak voor het collectief onverwacht en subversief – antwoord te bieden. Alleen zo houden ze immers de *commons* open en haar culturele biotoop in leven. De *commoning* artist vindt dan ook gemakkelijker aansluiting bij de eerder gesignaleerde cosmopolitics, juist omdat zijn creativiteit en overlevingskansen net zoals die van de *commons* enkel bestaan bij gratie van diversificatie en dus permanente openheid en overbrugging naar de ‘ander’.

Een antwoord op de vraag hoe een cosmopolitical cultuurbeleid eruit zou zien, leidt te ver voor ons betoog. We weten echter wel dat een *commons*-beleid een bottom-upbeleid zal zijn. Het zal dus niet meer verlopen volgens de hiërarchische regels en principes die zowel de sociaal-democratie, het neoliberalisme als het aloude communisme voor ons ontwierpen. Een kosmopolitiek is nu eenmaal *commonistisch* van aard. Dat wil zeggen dat *commoners* inclus *commoning* artists zichzelf de wet kunnen stellen en hun eigen logistiek en financieel kader mogen bedenken. Het werk en alledaagse leven van *commoners* zijn dus onvermijdelijk immer politiek van aard: ze zijn voortdurend bezig met het bedenken en kneden van hun eigen samenleven. *Cosmopolitical governance* zou er dan enkel in bestaan om dergelijke zelfbesturende en zelfregulerende organen aan constitutionele regels te toetsen – zijn ze bijvoorbeeld democratisch, niet discriminerend, beschermen ze vrijheid en privacy... – om ze vervolgens in hun legaliteit te beamen. De rest is aan de *commoners* en hun in basis democratische bestuur in bijeenkomsten. Bijzonder complex zal zo een beleid wel zijn, maar wellicht is het de enige manier om de complexiteit van groeiende minderheidssamenlevingen tegemoet te treden. ●

#### Literatuur

- Adams, D. en A. Goldbard (1995) *New deal cultural programs: experiments in cultural democracy*. Op: [www.wgcd.org/policy/US/newdeal.html](http://www.wgcd.org/policy/US/newdeal.html). Geraadpleegd januari 2018.
- De Beukelaer, Chr. (2017) ‘Ordinary culture in a world of strangers: toward cosmopolitan cultural policy’. In: *The International Journal of Cultural Policy*, 23 oktober. (DOI:10.1080/102286632.2017.1389913)
- Foucault, M. (2007) *Security, territory, population: lectures at the Collège de France, 1977–1978*. New York/ Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gielen, P. (2011) ‘Mapping community art’. In: *Community art: the politics of trespassing*, 15-33.
- Gielen, P. en Ph. Dietachmair (2017) ‘Public, civil and civic spaces’. In: *The art of civil action: political space and cultural dissent*, 11-33.
- Gielen, P. en Th. Lijster (2015) ‘Culture: the substructure for a european common’. In: *No culture no Europe, on the foundation of politics*, 19-64.
- Goldbard, A. (2006) *New creative community: the art of cultural development*. Oakland, CA: New Village Press.
- Matarasso, F. (1997) *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. London: Commedia.
- Merli, P. (2002) ‘Evaluating the social impact of participation in arts activities: a critical review of François Matarasso’s “Use of Ornament?”’. In: *The International Journal of Cultural Policy*, jrg. 8, nr. 1, 107-118.
- Otte, H. (2015) *Binden of overbruggen? Over de relatie tussen kunst, cultuurbeleid en sociale cohesie*. Groningen: Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen.
- Rosanvallon, P. (2012) *Democratie en tegen-democratie*. Boom: Amsterdam.
- Thije, S. ten (2017) ‘The blind spot: art and politics in the Netherlands’. In: *Being public: how art creates the public*, 69-86.

#### Noten

- Deze tekst is een vertaling van ‘When politics becomes unavoidable: from community art to commoning art’, dat verscheen in: Dockx, N. en P. Gielen (eds.) (2018) *Commonism: a new aesthetics of the real*. Amsterdam: Valiz.
- Door anderen wordt de community art-beweging die zich in de jaren zestig ontpopte, gezien als de oorsprong van het fenomeen (e.g. Adams et al. 1995; Goldbard 2006; Merli 2002, cf infra).



**Hanka Otte** is postdoc cultuurbeleidsonderzoeker en is binnen de Universiteit van Antwerpen verbonden aan de onderzoeksgroep Culture Commons Quest Office



**Pascal Gielen** is hoogleraar Cultuursociologie bij het Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA, Universiteit van Antwerpen) en leidt er het Culture Commons Quest Office

## Colofon

*Boekman Extra* is een onregelmatig verschijnende digitale uitgave van de Boekmanstichting.

De Boekmanstichting verzamelt en verspreidt kennis en informatie over kunst en cultuur in beleid en praktijk. Het werkterrein omvat het kunst- en cultuurbeleid van de overheden, particuliere financiering van kunst, de sociaal-economische en juridische aspecten van de kunsten en het kunstenaarsberoep, marketing en sponsoring, culturele organisaties en manifestaties, kunst in relatie tot (nieuwe) media, cultuurbehoud, kunst-educatie, amateurkunst en kunstvakonderwijs.

Zie ook [www.boekman.nl](http://www.boekman.nl)

### Redactie

Jack van der Leden,  
André Nuchelmans

### Productie

André Nuchelmans

### Redactieadres

Boekmanstichting,  
t.a.v. redactie  
*Boekman Extra*  
Herengracht 415,  
1017 BP Amsterdam,  
telefoon 020 – 624 37 36,  
e-mail  
[redactie@boekman.nl](mailto:redactie@boekman.nl)

**Kopij** volgens de redactie-  
aanwijzingen via e-mail

### Eindredactie en correctie

Taalbureau IJ, Amsterdam

### Beeldredactie

André Nuchelmans,  
Joseph Plateau grafisch  
vormgevers

### Vormgeving

Joseph Plateau grafisch  
vormgevers, Amsterdam

Alle rechten voorbehouden.  
Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (art. 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Al het mogelijke is gedaan om rechthebbenden van beeld te achterhalen. Indien u meent over auteursrechten te beschikken van beeld in deze *Boekman Extra*, dan kunt u contact opnemen met de Boekmanstichting in Amsterdam.