

Boeken



Lisa Kuitert

Anrooij, W. van (et al.) (red.) (2020)

Om het boek: cultuurhistorische bespiegelingen over boeken en mensen.

Hilversum: Verloren, 398 p.

Prijs: € 39,-

Het is een apart genre, de huldebundel. Als een wetenschapper afscheid neemt van de universiteit, dan krijgt hij soms zo'n bundel aangeboden waar in het diepste geheim aan gewerkt is. Het thema van een afscheidsbundel is meestal nogal ruim gekozen. De mensen die er aan meedoen hebben doorgaans allemaal een andere achtergrond zodat een beetje flexibiliteit wel gewenst is. Deze in het najaar van 2020 verschenen publicatie is zo'n huldeblijk en gaat volgens de samenstellers over 'boeken en mensen die ermee te maken hebben', wat behoorlijk weids is. Het is de afscheidsbundel voor Paul Hoftijzer, anglist en bijzonder hoogleraar boekgeschiedenis aan de Leidse universiteit.

Er staan in deze bundel biografische artikelen over auteurs en illustratoren, artikelen over boekverkopers, drukkerijen en andere 'intermediairs', stukken vanuit een bibliografische interesse of andere boekwetenschappelijke invalshoeken. In totaal gaat het om 55 bijdragen van telkens vijf of zes pagina's, te weinig om echt diep door te tasten, maar genoeg om niet verveeld te raken. Het boek is voorzien van mooie illustraties, doorzoekbaar dankzij een register en bevat dus voor elk wat wils.

Criminele bibliomaan

Zo gaat de bijdrage van Louis Sloos in op een vroeg 19de-eeuwse militair, Johannes Didericus Doorman, die later een succesvol boekverkoper werd. Aanvankelijk nog bescheiden, op de Amsterdamse Lauriergracht, maar later met veel succes in de wat meer bedrijvige

Warmoesstraat. Doorman was geïnteresseerd in lectuur, maar had ook daadwerkelijk als militair gevochten, onder meer te Waterloo, waar hij een lichte verwonding opliep. Hij kreeg vele jaren later de Willemsorde, een onderscheiding voor moed, die we allemaal kennen sinds Marco Kroon deze in 2009 opgespeld kreeg.

Interessant is het portret van de twee 19de-eeuwse zusjes Bienfait, Claudine en Anna, door Lizet Duyvendak. Ze kwamen uit een goeude Franse hugenotenfamilie die al sinds de opheffing van het Edict van Nantes (1685) in Nederland woonde. Die familie deed veel aan cultuur en de zusjes waren via onderlinge huwelijken ook aan enkele schrijvers geparenteerd. Claudine had een tijdloze hobby, namelijk het verzamelen van handtekeningen van beroemde schrijvers, en zij vertaalde ook. Beiden waren betrokken bij het Haagse Damesleesmuseum.

Marika Kebluseks bijdrage aan de feestbundel volgt uit een roman die ze recent op een rommelmarkt in Berlijn op de kop tikte, *Der Büchermörder: ein Criminal* (2005) van de Duitse schrijver Detlef Opitz. Die roman ging onder meer over het leven van een persoon die werkelijk bestaan heeft, Johann Georg Tinius, en de geschiedenis inging als boekendief annex moordenaar. Hij leefde van 1764-1846. Keblusek volgt in haar bijdrage het spoor van deze boekendief verder. Na zijn arrestatie in 1813 begon Tinius direct met het schrijven van zijn autobiografie. Tinius, die overigens de misdaden ontkende, zou twee moorden hebben gepleegd met als doel aan geld te komen voor zijn kolossale bibliotheek, die circa 40.000 banden telde. Als criminele bibliomaan bij uitstek duikt hij op in overzichten waarin bibliomanie als stoornis werd beschreven. En ook in nog veel meer romans, zoals *De boekdrinker* (1995) van Klaas Huizing. Ja, zelfs in een toneelstuk en in een kunstwerk is hij vereeuwigd.

Hollandkunde in Japan

Wie in Spaarnwoude woont moet de bijdrage van Olga van Marion lezen. Deze gaat over de 'Sparrewouwer reus', een personage in Vondels toneelstuk *Gijsbrecht van Aemstel*. Van Marion schrijft over een Leidse vertaler en toneelcriticus uit de 17de eeuw, François de Kaarsgieter, die de reus bekritiseerde. Dit personage was te ongeloofwaardig. Het moest daarom geen mens zijn, vond hij, maar een 'machine', gemaakt zoals nu nog de poppen op de carnavalspraalwagens eruitzien. Wanstaltige koppen, van papier-maché en met felle kleuren beschilderd. De criticus, een ijdel mannetje, tekende het uit in een notitieschrift dat in de Leidse universiteitsbibliotheek wordt bewaard.

Misschien de meest markante bijdrage in *Om het boek* is het stuk van Harm Beukers. Het is zijn zwanenzang, want de auteur overleed kort voor de verschijning van dit boek. Beukers was in Leiden hoogleraar met als leeropdracht 'geschiedenis van de geneeskunde', maar na zijn emeritaat verdiepte hij zich onder meer in de betrekkingen van Nederland met Japan. Daar gaat zijn bijdrage over. Hij onderzocht drukwerk in het Nederlands, gedrukt in Japan in de 19de eeuw. Nederland was het enige Europese land dat handel dreef met Japan in de Edo-periode (1603-1868). De 'Hollandkunde' was in Japan daarom een begrip, en diverse boeken van Nederlandse oorsprong werden in Japan als houtdruk, en later ook met losse letters nagedrukt, in *pirated editions*, zouden we nu zeggen. Enkele van deze nadrukken zijn in de Leidse universiteitsbibliotheek te vinden: 'nagedrukt te Nagasaki' staat er dan op het titelblad. In 1857 arriveerde vanuit Nederland een snelpers in Japan, met Europese letters. De Leidenaar G. Indermauer was daartoe naar Japan gereisd 'tot het geven van onderwijs aan de Japanners' inzake het drukken met deze druk-

pers. Deze 'Nederlandsche Drukkerij' heeft nog tot 1862 bestaan. Een letterproef is als illustratie opgenomen.

De zeskoppige redactie, Wim van Anrooij, Anna Dlabačová, Erik Geleijns, Jef Schaeps, Geert Warnar en Sylvia van Zanen, mag trots zijn op het vele werk dat is verricht. Het is een mooie staalkaart geworden van wat er aan boeken te beleven valt. En is het thema misschien wat weids, erg is dat niet want het gaat om de stukken die het oplevert.

Lisa Kuitert

is aan de Universiteit van Amsterdam verbonden als hoogleraar Boekwetenschap

Anke Coumans

Twaalfhoven, M. (2020)

Het is aan ons: waarom we de kunstenaar in onszelf nodig hebben om de wereld te redden.

Amsterdam/Antwerpen:

Atlas Contact, 238 p.

Prijs: € 21,99

Merlijn Twaalfhoven (1976) is componist en oprichter van The Turn Club, een samenwerkingsverband van kunstprofessionals, veranderaars en bruggenbouwers.

Terwijl ik zijn boek aan het lezen ben, krijg ik een link toegestuurd naar de Johan Huizinga-lezing van Maxim Februari, op 11 december 2020. Diens lezing heeft als titel *Slechte kunst* en is een pleidooi voor een kunst die het moreel goede bevraagt. Het nadrukkelijk uitgesproken kernwoord in de lezing van Februari blijkt tevens het onderliggende concept in het boek van Twaalfhoven te zijn: vitaliteit (Februari 2020).

Beiden kennen kunst de (stuw-)kracht toe om vitaliteit te brengen. En er zijn meer overeenkomsten. Beiden zijn kunstenaar. Beiden richten zich direct tot ons met eenzelfde boodschap buiten →



de kunst om. Zij willen dat kunst verwondert en verbazing wekt en vertwijfeling zaait. Waar Februari zich opwindt over een kunst die zich voegt naar het oplossingsgerichte programma van de overheid, daar ontdekt Twaalfhoven dat hij zijn publiek het beste bereikt door het los te weken van zijn bevroren positie op de stoel van de concertzaal en het zelf deelgenoot te maken van het musiceren.

Volharding, organisatievermogen en vitaliteit

Het grootste verschil tussen Februari en Twaalfhoven is hun uiteenlopende positie. Hoewel Februari het debat niet schuwt, blijft hij de buitenstaander die de vinger aan de pols houdt als de verdediger van de autonome positie van de kunstenaar. Hij maakt als het ware zelf daarbij zijn handen niet vuil. Merlijn Twaalfhoven daarentegen werpt zichzelf tussen de mensen, experimenteert, gaat op zijn bek en krabbelt op, laat zich door fondsen en overheden van het kastje naar de muur sturen en weer terug. Zijn ervaringen leggen een cultuur bloot waarin je als kunstenaar gedwongen bent te navigeren. Door niets laat Twaalfhoven zich uit het veld slaan. Alles is onderdeel van de dialoog met de mensen met wie hij via zijn projecten te maken krijgt.

Terwijl Twaalfhoven en Februari beiden hun zoektocht onderdeel laten zijn van het verhaal (respectievelijk het boek en de lezing) en hun vragen delen met anderen, is het toch vooral Twaalfhoven die ons laat zien hoeveel volharding, organisatievermogen en inderdaad vitaliteit er nodig zijn om je eigen weg te gaan. Want een in musea en concertzalen opgesloten kunst is niet de kunst die hij ambieert. Hij wil terug naar de tijd dat kunst onderdeel was van onze feesten en van onze begrafenissen; naar een tijd waarin kunst ons hielp om betekenis te geven aan het leven. Twaalfhoven heeft heimwee naar

de tijd van de rituelen en tradities die ons betrekken bij zingevende handelingen van taal, dans en zang.

Om ons hierbij te helpen geeft hij aanwijzingen om de kunstenaar in onszelf te hervinden. 'Waar-nemen' is belangrijk omdat schoonheid en verwondering een plek verdienen in het leven van alledag. 'Voelen' omdat we anders geen houvast vinden in een wereld van overdaad, mogelijkheden en verleidingen. 'Denken' om in gedachten de brug van voorstelling naar werkelijkheid te bouwen die we via maken ook fysiek kunnen laten plaatsvinden.

Zie hier het systeem Twaalfhoven. Een systeem dat het resultaat is van zijn eigen ervaringen en waarin hij zich, zo blijkt uit de bronnen in de laatste bladzijden van het boek, heeft laten inspireren door essays, artikelen en boeken van denkers als Rutger Bregman, Thomas Piketti en Alain de Botton die nu het publieke debat bepalen. Hij blijkt een horizontale denker, een praktische idealist, een pragmaticus met een ondernemende, voorwaarts gerichte geest die alles wat hij onderweg tegenkomt, gebruikt om zijn doelen te bereiken.

Overgave aan praktisch idealisme

Het boek van Twaalfhoven is het resultaat van vele jaren moedig uitkomen voor waarin hij gelooft en voor het tegelijkertijd in twijfel trekken van zijn eigen goede bedoelingen. Hij gebruikt hier de metafoer van het zonnige strand vol aangespoelde zeesterren. De ene keer is hij blij enkele zeesterren het water in te kunnen gooien. Op een ander moment overvalt hem een onrust over al die andere zeesterren die in de brandende zon ten onder zullen gaan. En zo meanderen we met hem mee tot aan zijn laatste daad: zijn overgave aan het praktische idealisme en zijn oproep hem hierin te volgen.

Hier gaan de wegen van Twaalfhoven en Februari definitief uiteen. Waar Februari de positie van de kunstenaar als buitenstaander blijft verdedigen ten opzichte van de moraal, daar wil Twaalfhoven het moreel goede vertegenwoordigen.

Zelf blijf ik twijfelend in het midden staan. Ik bewonder de vasthoudendheid van Februari om de moraal als eeuwigdurend strijdtoneel te verdedigen en mijn hart gaat uit naar de kunstenaar die zich in het strijdveld stort, heilig gelovend in een goede afloop. We hebben Twaalfhoven nodig met zijn oneindige medemenselijkheid.

Literatuur

Februari, M. (2020) *Slechte kunst: Huizingalezing 2020*. (akademievankunsten.nl)

Anke Coumans

is lector *Image in Context* aan de Minerva Art Academy in Groningen. Zij doet onderzoek naar mogelijkheden om de artistieke attitude te delen in de zorg

Domeniek Ruyters

Kuyvenhoven, F. (2020) *Een monument voor de BKR: de geschiedenis van een spraakmakende kunstenaarsregeling (1949-1987)*.

Zwolle: Waanders, 306 p.

Prijs: € 35,-

De term is spreekwoordelijk. 'BKR-kunstenaar' was en is nog steeds het label dat je beter niet krijgt opgeplakt. Er hangt de geur van mislukking omheen. Hij of zij is de 'steuntrekker' die niet in staat is een zelfstandige carrière op te bouwen en daarom bij de overheid de hand moet ophouden. Een lulak bovendien, die op een namiddag een kunstwerkje in elkaar flanst om maar te voldoen aan de eisen voor een nieuwe toelage.

Ook Fransje Kuyvenhoven kent het beroerde imago van de regeling. In haar studie naar de geschiedenis van de BKR

– officieel de Beeldende Kunstenaars Regeling, die in 1949 werd opgericht om kunstenaars zonder voldoende eigen inkomsten een basisinkomen te verschaffen – komen de negatieve clichés uitgebreid aan bod. Tot in detail beschrijft ze hoe de regeling eerst werd omarmd door kunstenaars en publiek maar gaandeweg een kwade roep ontwikkelde, vooral sinds de late jaren zeventig, toen ze de naam kreeg niet alleen onhandelbaar groot te zijn, maar ook slecht van kwaliteit. Na enkele bezuinigingsoperaties van opeenvolgende regeringen werd de regeling in 1987 definitief beëindigd.

Indrukwekkend overzicht van naoorlogse kunst

Kuyvenhoven is het niet eens met het negatieve perspectief op de BKR. Onder de titel *Een monument voor de BKR* vraagt ze om eerherstel. Ze wil aantonen dat de regeling niet de aberratie is van een doorgesloten verzorgingsstaat waar iedereen haar tegenwoordig voor lijkt te houden, maar een voorziening die een inspirerend en creatief kunstklimaat in stand hield. Er zaten tal van voordelen aan de regeling, die in totaal enkele duizenden kunstenaars een bescheiden inkomen gaf in ruil voor een tegenprestatie (de zogeheten contraprestatie: een kunstwerk of kunstopdracht). De BKR bevrijdde de kunstenaars van de talloze bijbanen waarmee ze zich tegenwoordig in leven moeten houden, waardoor ze zich in alle rust konden wijden aan hun artistieke ontwikkeling. In de beste gevallen kreeg de kunstenaar na enkele jaren van ondersteuning alsnog toegang tot de kunstmarkt, zodat hij de regeling kon verlaten.

De auteur rekent ook af met het idee dat de kunst die als tegenprestatie werd ingeleverd matig van kwaliteit was. Van de ruim 220.000 werken die de BKR-collectie kort voor de opheffing ervan in 1987 omvatte, is volgens

onderzoek, 80 procent met overgave gemaakt, door kunstenaars die hun werk uiterst serieus namen (Muskens 1983). Na de grote opruiming van de collectie, waarbij het grootste deel is weggeschonken, verkocht of teruggegeven aan de kunstenaars, hoefden 'slechts' 3000 werken vernietigd te worden omdat ze van te beroerde kwaliteit waren, of total loss werden verklaard. De overgebleven 20.000 werken van de collectie bieden in Kuyvenhovens ogen een indrukwekkend overzicht van naoorlogse kunst in Nederland. Om de lezer daarvan te overtuigen begint ze haar boek met afbeeldingen van honderd werken uit alle jaren dat de BKR bestaan heeft. Er zitten werken bij van onder anderen Karel Appel, Co Westerik, Eugène Brands, Constant, Marlene Dumas, kunst die volgens haar nu niet in een museum zou misstaan.

Overvolle depots

Als kunstenaars zo gelukkig met de regeling waren en de kwaliteit van de ingeleverde kunst niet zo beroerd is als lang gedacht, waarom is het dan toch misgegaan? Geld kan niet de reden zijn, want de 120 miljoen gulden (circa 60 miljoen euro) die de regeling uiteindelijk jaarlijks kostte mag veel lijken, maar vormde, zoals Kuyvenhoven fijntjes opmerkt, slechts 0,7 procent van de totale begroting van Sociale Zaken. Belangrijker is volgens haar de onbeheersbaarheid van de collectie. Het was een openeinderegeling, die uiteindelijk resulteerde in een jaarlijkse stroom van bijna 20.000 nieuwe werken, in depots die al overvol waren. Het leidde tot wanhoop bij de dienst die de collectie moest beheren, en veel negatieve publiciteit over lekkende pakhuizen vol zoekgeraakte kunst. Volgens Kuyvenhoven was het uiteindelijk vooral het veranderende politieke klimaat, door haar 'verzakelijking' genoemd, die tot de opheffing van de regeling leidde. De aandacht verschoof van het sociale →

karakter van het kunstbeleid (de maker), naar zijn product (het kunstwerk) en vooral de kwaliteit ervan (samengevat onder de toen veel gebezigde term topkunst). Intussen is duidelijk geworden waar die omslag toe heeft geleid: een uitholling van kunstenaarsregelingen en verslechtering van de kunstenaarsinkomens in de breedte.

Markt niet langer heilig

Kuyvenhoven zet de geschiedenis van de BKR met tal van details en stukken nauwgezet op een rij, inclusief plussen én minnen. Ze corrigeert op meerdere punten de overgeleverde beeldvorming, onder andere het idee dat de eerste generatie BKR'ers verzetshelden waren die met de regeling werden beloofd voor hun daden – het tegendeel is het feit, tweederde van de eerste lichter was juist lid van de Kultuurkamer geweest –, maar onthoudt zich van bredere bespiegelingen. Ze gaat bijvoorbeeld niet dieper in op het feit dat de BKR te zien valt als een interessante proeftuin voor het basisinkomen, zoals dat tegenwoordig volop ter discussie staat. Door corona is de markt niet langer heilig. Er is veel staatssteun voor kunstenaars gekomen, en dus is het nu de tijd om het belang van de markt in het denken van de overheid nog eens tegen het licht te houden en op z'n minst te nuanceren. Een monument voor de BKR kan daarbij behulpzaam zijn omdat het laat zien hoe waardevol die ondersteuning kan zijn, zolang je er geen openeinderegeling van maakt.

Literatuur

Muskens, G. (1983) *Beeldende kunstenaarsregeling: eindverslag van het onderzoek naar het functioneren van de BKR*. Den Haag/Tilburg: Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid/Instituut voor sociaal-wetenschappelijk onderzoek van de Katholieke hogeschool Tilburg (IVA)

Domeniek Ruyters

is hoofdredacteur van *Metropolis M*



Anna Elffers

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

Rotterdam: V2_Publishing, 156 p.

Prijs: € 12,50

Cultuursocioloog en sociaal geograaf Sandra Trienekens doet opdrachtonderzoek naar participatieve kunstpraktijken en draagt al jaren bij aan theorievorming en debat. Bij participatieve kunst, ofwel community art, gaat het om kunstprojecten met cocreatie door professionele en niet-professionele kunstenaars (burgers en betrokkenen) als uitgangspunt.¹ Trienekens zet zich in om theorie, beleid en praktijk in dit veld te verbinden. In haar nieuwste publicatie laat ze zien hoeveel werk hier nog te doen is. Haar missie is dat participatieve kunst in Nederland serieus genomen wordt als kunst, én op zijn eigen merites wordt beoordeeld. Zo hoopt ze dat 'een genuanceerder begrip van deze kunstvorm' en 'eerlijke ontwikkelingskansen' tot stand komen.

Tendens

Een meer reflectieve praktijk vindt zij daarbij onontbeerlijk. Ze verwijst naar de gemiste kansen die Bishop (2012) en Matarasso (2019) beschrijven in relatie tot de Britse community-artbeweging in de jaren zeventig. Omdat deze beweging de heersende culturele hiërarchie verwierp, weigerde zij in te gaan op de vraag hoe de artistieke kwaliteit van haar werk beoordeeld moest worden, waardoor geen kritisch, publiek discours ontstond. Volgens raakte de community art zo 'instrumenteel ingekapseld', en werd alleen nog beoordeeld op zijn sociale waarde, dat er te weinig aan vernieuwing van de esthetiek, ideeën en methoden werd gedaan. Trienekens ziet deze tendens ook in Nederland, waar

critici, wetenschappers en beleidsmakers een oneigenlijke tegenstelling zien tussen sociaal (kunst als middel) en artistiek (kunst als doel). Hierdoor wordt participatieve kunst regelmatig weggezet als 'te sociaal' en dus 'geen kunst'.

In haar compacte boekje helpt ze die reflectieve praktijk te ontwikkelen, op een persoonlijke manier. Ze gebruikt de ik-vorm, reflecteert op haar eigen positie van 'kritische welwillendheid' en schrijft in het Nederlands. Tegelijkertijd schrikt ze er niet voor terug om uitgebreid gebruik te maken van academische theorie uit de hele wereld. Met behulp van het invloedrijke werk van bijvoorbeeld Bishop, Rancière, Bourriaud, Prentki, Cohen-Cruz, Matarasso, Van Erven en Becker schetst ze een 'genealogie van artistieke interesse in participatie'. Door belangrijke inzichten helder samen te vatten en te verbinden bewijst ze hiermee behalve studenten ook iedereen die in het kunstenveld werkzaam is een grote dienst. Het boekje helpt te begrijpen hoe kunst en participatie zich tot elkaar kunnen verhouden en hoe die verhouding zich door de tijd heen, in verschillende disciplines, ontwikkelde.

Honger naar schoonheid en kwaliteit

Trienekens stelt vast dat de grenzen tussen community art en andere vormen van activistische kunst vervagen doordat inzetten op participatie ook in de reguliere kunstwereld steeds meer 'genormaliseerd' is. Toch vindt zij het belangrijk onderscheid te blijven maken. Zij wil juist voor participatieve kunst beter begrip en daarmee een stevigere positie creëren. Daarbij vindt ze het onderscheid tussen 'hedendaagse kunst met een participatief element' en 'participatieve kunst' essentieel, omdat deze voortkomen uit een ander kunstbegrip. In het eerste geval is sprake van een romantisch of puristisch kunstbegrip, waarin

kunst wordt opgevat als de autonome uiting van een autonome kunstenaar. In het tweede geval is het kunstbegrip democratisch en is de kunstenaar een 'samenwerker' en producent van situaties. In beide gevallen is er 'een honger naar schoonheid en kwaliteit', maar in het democratisch kunstbegrip kan kunst ook om 'nut' gaan.

Vier voorbeelden die Trienekens zelf onderzocht komen steeds terug: ZID Theater, Moving Arts Project (MAP), Cascoland en MusicGenerations. Mede op basis van haar ervaringen in deze projecten concludeert Trienekens dat het bij participatieve kunst gaat om 'de hoop beweging te forceren – waaraan na afloop, buiten de spotlights van het kunstenveld, wordt doorgewerkt'. Zo organiseert kunstenaarscollectief Cascoland sinds 2010 kunstinterventies in de Amsterdamse Kolenkitbuurt, veelal in de publieke ruimte, in cocreatie met buurtbewoners en organisaties. Deze activiteiten hebben beslissingen over hoe deze buurt moest worden ontwikkeld beïnvloed. Zo kregen huidige bewoners voorrang bij de toewijzing van nieuwe woningen en kwam er meer ruimte voor publieke functies in de private ruimte. Trienekens concludeert dat participatieve kunst niet moet meegaan in de neiging enorme sociale effecten te claimen, maar zeker in staat is tot een 'licht ontwrichtende, maar wezenlijke werking'.

In de conclusie ligt de focus vooral op het specifieke van community art en de positie die deze in Nederland zou kunnen innemen. Hierdoor blijft enigszins onderbelicht dat wat ze schrijft over participatieve kunst op veel punten ook van toepassing is op het reguliere kunstenveld. Trienekens erkent dit, bijvoorbeeld door te wijzen op de bijdrage die participatieve kunstenaars kunnen leveren aan het huidige debat over participatie en inclusie in het dominante

kunstenveld. Maar het betoog is vooral gericht op de acceptatie van participatieve kunst als ultieme vorm van inclusiviteit in de kunstsector. Het zou jammer zijn als lezers uit het gevestigde kunstenveld hierdoor zouden denken dat dit boekje voor hen niet relevant is. Ook binnen gevestigde culturele instellingen zijn verschuivingen gaande naar een meer democratisch kunstbegrip. Degenen die hier in de praktijk mee bezig zijn, zijn net zo goed gebaat bij meer inzicht in de theorie achter hun werk en een stevigere positionering daarvan. Ook voor hen zijn de inzichten uit *Participatieve kunst* zeer bruikbaar. •

Literatuur

Bishop, C. (2012) *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londen/New York: Verso.

Matarasso, F. (2019) *A restless art: how participation won, and why it matters*. Lissabon/ Londen: Calouste Gulbenkian Foundation.

Noot

- 1 De term participatieve kunst neemt Trienekens over van Matarasso (2019). Onder deze noemer valt ook community art, maar deze term reserveert hij voor een specifieke vorm van politiek-activistische participatieve kunst die de nadruk legt op (mensen)rechten, emancipatie en sociale verandering.

Anna Elffers

is onderzoeker, adviseur en docent op het gebied van cultuur en publiek