

Het Fonds voor Cultuurparticipatie is in 2008 opgericht om de actieve cultuurparticipatie van alle burgers in Nederland te bevorderen. Het fonds hecht veel belang aan de monitoring en evaluatie van zijn beleid en van de programma's cultuurparticipatie van de provincies en gemeenten met wie het samenwerkt. Het streeft ernaar om de *evidence base* van het cultuurparticipatiebeleid te versterken en het stimuleert dat informatie en kennis over beleid en praktijk op dit gebied worden gebundeld en gedeeld. Het *Jaarboek actieve cultuurparticipatie* is daartoe een belangrijk middel. Het jaarboek verschaft informatie maar zet ook aan tot reflectie en discussie over de relatie tussen kennis en beleid voor actieve cultuurparticipatie.

De eerste editie van het jaarboek verscheen in juni 2010 en ging vooral over het cultuurparticipatiebeleid van de rijksoverheid, het Fonds voor Cultuurparticipatie en provincies en gemeenten. In deze tweede editie staan participanten en projecten en de uitvoering van de subsidieregelingen van het fonds centraal. Een redactionele inleiding over cultuurparticipatie als praktijk en als voorwerp van beleid en cultuurpolitiek vormt de opmaat tot negen informatieve en prikkelende bijdragen van auteurs uit de kring van onderzoek en beleid. Ze gaan over niet-bezoekers aan klassieke concerten en over mensen die juist een meer dan gemiddelde belangstelling hebben voor cultuur, over de resultaten van twee jaar Fonds voor Cultuurparticipatie en over projecten en projectsubsidies op het gebied van talentontwikkeling, community art, kunsteducatie en volkscultuur. Bijdragen over volkscultuurbeleid in andere landen van Europa en over het cultuurparticipatiebeleid in het Verenigd Koninkrijk bieden een spiegel voor het Nederlandse cultuurparticipatiebeleid.

Tussen de auteursbijdragen door zijn korte interviews opgenomen met kinderen en volwassenen die als deelnemer, vrijwilliger of projectleider betrokken zijn bij activiteiten die door het Fonds voor Cultuurparticipatie worden ondersteund. Deze interviews staan voor de unieke, individuele ervaring van miljoenen mensen met kunst en cultuur. De foto's in dit jaarboek hebben eveneens betrekking op deze activiteiten.

Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2011

Jaarboek Actieve Cultuurparticipatie 2011

Participanten, projecten en beleid

Speuren naar de effecten van community art

Eugène van Erven, Margreet Bouwman en Margreet Zwart

is binnengekomen, een beeldend kunstenaar met een master kunsteducatie en een theaterwetenschapper met een aanvullende training in empirisch onderzoek en die tot voor kort huisonderzoekster bij Stut theater in Utrecht was.

Uit eerder veldonderzoek en onze eigen kunstpraktijk hebben wij inzicht verkregen in hoe kunstprocessen zich in cultureel en maatschappelijk zeer diverse contexten kunnen voltrekken en in de relaties (tussen kunstenaar, deelnemers en de grotere context daaromheen) die daarbij ontstaan. Volgens ons ligt het onderscheidende karakter van community art in die bijzondere, complexe relaties. Op basis van onze ervaringen zijn wij ervan overtuigd geraakt dat goede – in de zin van gedegen artistiek-ambachtelijk en sociaal-ethisch zorgvuldig uitgevoerde – community art projecten een overwegend positieve ervaring opleveren voor betrokkenen. Dat geldt voor zowel de rechtstreeks betrokken deelnemers als de mensen die indirect betrokken zijn, doordat ze bijvoorbeeld wonen in de buurt waar het project wordt uitgevoerd of het project als publiek bezoeken. Ons inzicht berustte tot voor kort op interpretaties van beeldregistraties, interviews met kunstenaars en deelnemers en persoonlijke observaties, waarin we onze aandacht vooral richtten op de relatie tussen kunstenaar en participant. Sinds een paar jaar experimenteren we daarnaast op bescheiden schaal ook met empirisch onderzoek. Dat doen we onder de noemer Community Arts Lab Utrecht (CAL-U), een programmaonderdeel van Vrede van Utrecht (www.vredevanutrecht2013.nl).

Het doel van ons werk, dat niet los gezien kan worden van praktische activiteiten als documentatie, coaching voor jonge kunstenaars, het organiseren van workshops, intervisie en lokale en regionale netwerkondersteuning, is de praktijk van community art in Utrecht en omgeving duurzaam te versterken. Net als voor de betrokken kunstenaars is voor ons daarbij het opbouwen en onderhouden van relaties essentieel. Onze centrale vraag is wat community art de samenleving eigenlijk oplevert. Deze is niet eenvoudig en zeker niet onomstotelijk te beantwoorden. In recente

‘A measure of our success is if someone in the isolated community where we have come to work hasn’t committed suicide that week’

Joe Osawabine,
Debahemujig Aboriginal Theatre Company, Canada

Inleiding

In dit artikel zoeken wij naar inzichten, bewijzen en instrumenten om antwoord te geven op de vraag of community art projecten positieve effecten hebben op de mensen die ermee in aanraking komen. Wij zijn zelf geen sociale wetenschappers, maar respectievelijk een in engagement geïnteresseerde theaterwetenschapper die in de jaren tachtig vanuit de Britse en Amerikaanse letterkunde dit vakgebied

Eugène van Erven
Eugène van Erven is theaterwetenschapper en geeft leiding aan de onderzoeksactiviteiten binnen Community Arts Lab Utrecht (CAL-U). Daarnaast is hij hoofddocent/onderzoeker theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht en artistiek directeur van het International Community Arts Festival (ICAF). Hij is auteur van onder meer *Community Theatre: Global Perspectives* (Routledge 2001).

Margreet Bouwman
Margreet Bouwman is docent en beeldend kunstenaar en ze werkt als projectleider bij CAL-U. Na haar opleiding aan de kunstacademie behaalde ze haar MA Arts and Education aan Fontys Hogeschool voor de Kunsten in Tilburg. Ze publiceerde een artikel in de uitgave *Ruimte Scheppen* (2010) van het Lectoraat Filosofie van Fontys Hogescholen.

Margreet Zwart
Margreet Zwart (MA Creative Development, UU) doet onderzoek en documenteert projecten waar CAL-U bij betrokken is. Daarnaast is zij medewerker bij Kunst Cultuur Overijssel (KCO) en heeft ze haar eigen onderzoeksbureau zwART. Tot 2010 was ze werkzaam in verschillende functies bij Stut Theater te Utrecht.

publicaties hebben we duidelijk proberen te maken dat het bestaansrecht voor community art vooral ligt in *cultural democracy*, het fundamentele recht van alle mensen om op eigen voorwaarden via kunst en cultuur vorm of uiting te geven aan wie ze zijn en hoe ze in de wereld staan.¹ Op welke manier community art daaraan bijdraagt, is voor ons de te onderzoeken hamvraag.

Na een korte verkenning van wat we onder community art moeten verstaan geven we een (beperkt) overzicht van wat een aantal Nederlandse en buitenlandse onderzoeken ons leert over de veronderstelde effecten van community art. Vervolgens beschrijven we wat ons eigen werk bij CAL-U daaraan probeert toe te voegen.

Wat is community art?

Uiteraard is het zaak eerst af te bakenen wat het begrip community art inhoudt. In het *Jaarboek actieve cultuurparticipatie 2010* leunden Van den Hoogen et al. op een eerdere werkdefinitie van Trienekens, volgens welke er sprake is van community art als ‘specifieke groepen, bijvoorbeeld wijk- of buurtbewoners of een schoolklas, met een professional werken aan een kunstzinnige of culturele presentatie’.² Bij CAL-U gaan wij ervan uit dat bij community art professionele kunstenaars meer of minder intensief samenwerken met mensen die normaal gesproken zelden of nooit actief bij kunst betrokken zijn. Onze formulering benadrukt bovenal de *relatie* tussen kunstenaar en actieve deelnemer buiten een formele educatieve setting, die volgens ons bij uitstek deze specifieke kunstpraktijk karakteriseert.³ Daarbinnen kunnen onderlinge machtsverhoudingen verschuiven en op hun beurt weer aspecten als ‘mede-eigenaarschap’ en ‘representatie’ beïnvloeden. Wij zijn geïnteresseerd in theorievorming over deze en andere aan community art gerelateerde termen.⁴ We proberen ook te achterhalen in welke opzichten de inzet van kunstdisciplines als beeldende kunst of toneel binnen de community art verschillende krachten veroorzaken. En hoe dit werkveld zich verhoudt tot de zogeheten *mainstream* kunstpraktijk en in hoeverre daar eventueel bruggen naartoe te slaan zijn.

Community art omvat een zeer gevarieerde praktijk waarbinnen alle bekende kunstvormen worden gemobiliseerd, waarin de mate van actieve inbreng van deelnemers nogal kan verschillen en waarbij het voornaamste doel is om onder altijd onvoorspelbare omstandigheden een ambachtelijk hoogwaardig kunstproduct af te leveren dat er toe doet voor de mensen die er inhoudelijk het nauwst bij betrokken zijn. Het zo ontstane creatieve product vertegenwoordigt een bepaalde waarde, binnen de context waar het tot stand is gekomen, maar ook daarbuiten.

Daarmee onderscheidt community art zich van een aantal terreinen waarmee ze wel verwant is, maar die volgens ons fundamenteel andere doelen nastreven. Zo beoogt kunsteducatie binnen of buiten

1. Van Erven (2010). Op zoek naar de kern van de Nederlandse community art; idem (2010). *Theater en het nationale gesprek*.

2. Van den Hoogen e.a. (2010). Kringen in de vijver; Trienekens (2005). *Kunst, cultuur en gemeenschapszin*.

3. Vergelijk de definitie van Ranshuysen in haar rapport over community art in Overijssel: Ranshuysen (2010). *Niet invliegen, maar samen optrekken*.

4. Onder ‘mede-eigenaarschap’ verstaan we het gedeelde artistieke en intellectuele eigendom van het kunstproduct dat door wederkerigheid ontstaat. Het is nauw verwant met het begrip ‘representatie’, dat volgens ons vooral gaat over de manier waarop een kunstwerk de verhalen en inzichten van betrokken deelnemers vertegenwoordigt. Vooral in vrouwenstudies, antropologie, filmwetenschap en cultural studies is veel aandacht voor dit concept. Zie o.a. Hall (1997). *Representation*; Wilkinson e.a. (1997). *Representing the Other*.

een bestaand curriculum en al dan niet in samenwerking met professionele kunstenaars mensen inzicht in kunst of kunstzinnige technieken aan te leren. Het hoofddoel is educatief. Bij creatieve therapie is dat hoofddoel groepsgewijs of individueel geestelijke of lichamelijke genezingsprocessen op gang te brengen of te versterken. Talentontwikkeling (in de zin van bevordering van individuele carrières van jonge mensen die moeilijk toegang hebben tot reguliere kunstvakopleidingen), kunst als middel om onder meer het welzijn van mensen in gevangenissen en asielzoekerscentra te bevorderen of om controversiële thema's bespreekbaar te maken, kunst in de openbare ruimte en publiekswervingsactiviteiten van *mainstream* kunstinstellingen beschouwen wij ook als aangrenzende gebieden van community art.

En soms vloeien activiteiten van het ene in het andere gebied over, zoals bij een community art project dat binnen een in een arbeiderswijk gevestigde brede school ontwikkeld wordt en waar naast een basisschool ook een moedercentrum (met vluchtelingenvrouwen) en een dagopvang voor Alzheimerpatiënten gevestigd zijn. En als daar een professioneel geproduceerd locatietheaterproject uit voortkomt, kan daar – al dan niet in samenwerking met een lokale schouwburg – ook regulier publiek naartoe worden getrokken. Het spectrum van community art is dus breed en de modellen daarbinnen zijn uiterst gevarieerd.

Community art heeft een aan de cultuurfilosofie of de esthetiek ontleende waarde. Ze wordt volgens bepaalde regels en met gebruikmaking van de voor een betreffende kunstdiscipline geaccepteerde technieken goed of slecht geconstrueerd, veroorzaakt al dan niet emotionele reacties (ontroering, blijdschap, irritatie, verrassing), een schoonheidservaring of een verdiepende existentiële reflectie, en voedt daarmee mogelijk onze culturele identiteit.⁵ In deze opzichten

verschilt community art niet wezenlijk van reguliere kunst. Het is gewoon kunst, maar geen gewone kunst, aldus wijktheaterregisseur Peter van den Hurk. Het verschil is dat community art naast conventionele kunsttechnieken en kunstdisciplinaire beperkingen ook met een groot aantal contextuele variabelen te maken krijgt. Ze wordt met andere mensen gemaakt, mobiliseert lokale culturen en is in eerste instantie voor een ander dan 'regulier' publiek bedoeld. Daardoor bevat community art (soms) ook een andere esthetiek (zoals lokale lichaams-, straat- en beeldtaal). Die is niet lager of minder dan bij reguliere of 'hoge' kunst, maar wel anders (en wordt door insiders gemakkelijker gedecodeerd dan door buitenstaanders). En het laat onverlet dat er – ambachtelijk gezien – zowel goede als minder goede community art gemaakt wordt. Maar bij die beoordeling heeft technische virtuositeit niet het primaat.⁶

Veel vaker dan bij reguliere kunst speelt bij community art naast de lastige kwestie van artistieke kwaliteit ook de vraag welke sociaal-maatschappelijke effecten ze oplevert. Dat is begrijpelijk, omdat menig community art project niet uitsluitend om esthetische redenen ondernomen wordt, maar juist ook met het oog op het bevorderen van, bijvoorbeeld, culturele democratie of leefbaarheid. Een aantal van dit soort projecten wordt niet alleen vanuit kunstfondsen, maar ook uit middelen voor welzijn en algemeen nut gefinancierd. De combinatie van die ambitie en financiering roept de vraag naar aantoonbare sociale effecten op. Dit stuit in de praktijk wel eens op weerstand, omdat de betrokken kunstenaars toch vooral mooie kunst willen maken die hen artistieke voldoening scheidt én die esthetisch en inhoudelijk verrijkend is

5. Zie voor een uitgebreide historische, interculturele en ook ontmutterende speurtocht naar hoe het vermeende maatschappelijke belang van kunst van tijd tot tijd en van cultuur tot cultuur nogal uiteenloopt: Belfiore e.a. (2008). *The Social Impact of the Arts*.

6. Cohen-Cruz (2005). *Local Acts*; Hillaert (2009). Recensent zkt nieuwe bril.

voor de mensen *met* en *voor* wie ze gemaakt wordt. De artistieke ervaring staat bij hen voorop.

Complicerende factor als het op meten aankomt, is dat een artistiek proces per definitie onvoorspelbaar is, want gebaseerd op spontaneïteit en appellerend aan fantasie, creativiteit en voorstellingsvermogen. Daarin ligt zelfs precies zijn essentie en die loopt niet (automatisch) synchroon met denken in termen van doelmatigheid en doelbereiking. Toch is er, gezien de genoemde ambities en financiering van community art, geen ontkomen aan, al is het – ook voor ons als geesteswetenschappelijke beschouwers – geen liefde op het eerste gezicht. En als community art kunstenaars zelf geen tijd of middelen hebben om deze vraag te onderzoeken, vinden wij van CAL-U dat we ze daarbij moeten helpen.

7. Zie op dat punt ook Van den Hoek (2010). De provinciale en gemeentelijke programma's cultuurparticipatie.

Het deels onvoorspelbare verloop van een community art project sluit observaties over de mate waarin doelen bereikt worden niet per definitie uit. Vermoedelijk moeten de betrokken kunstenaars hun doelen

scherper leren formuleren en afstand durven nemen van een volstrekt spontaan verlopend proces. En op hun beurt moeten diehard wetenschappers het ideaal van een perfect gecontroleerd wetenschappelijk experiment leren loslaten en dienen beleidsmakers op zoek naar legitimering voor hun investering zich minder blind te staren op harde gegevens dan wel genoeg te nemen met aantallen bezoekers of deelnemers als voornaamste succesindicator.⁷

Wat valt er te zeggen over de eventuele sociale meerwaarde of bijwerking van de avontuurlijke en onvoorspelbare ervaring van deelnemers die al improviserend naar een spannende en artistiek krachtig vormgegeven presentatie hebben toewerkt? En wat valt er te zeggen over meer en minder goed onderzoek? Daarover gaat het vervolg van deze bijdrage.

Intersubjectief meten

8. Zie de bijdrage van Abigail Gilmore in dit jaarboek.

9. Matarasso (1996). *Use or Ornament?*

10. Van den Hoogen e.a. (2010). Kringen in de vijver.

11. Matarasso (1999). *Democracy in Arts Development*; idem (2001). *No Appealing Solution*; idem (2007). *Common Ground*; idem (2007). *How the light gets in*; idem (2010). *Full, Free and Equal*.

12. Myerscough (1988). *The Economic Importance of the Arts in Britain*.

In de Angelsaksische wereld, waar community art sterker op participatie gericht is dan in Nederland, is men al langer bezig om de sociale impact van participatie in de kunst te onderzoeken. Evaluatie en effectmeting zijn daar vaak zelfs een harde subsidievoorwaarde, althans dat was zo tijdens de regeerperiode van New Labour.⁸ Maar ook daar beseft men dat meten nooit onomstotelijk exact en een evaluatie nooit volledig waardevrij kunnen zijn.

De Brit Matarasso is pionier in dit soort onderzoek.⁹ Hij richtte zich in eerste instantie vooral op de vraag *welke* effecten cultuurbeleving veroorzaakt en niet *hoe* deze tot stand komen,¹⁰ maar verlegde zijn aandacht later wel naar dat 'hoe'.¹¹ Zijn onderzoek naar effecten was

het resultaat van tien jaar werken als praktiserend beeldend kunstenaar en cultuurmakelaar in het midden van Engeland. Hij voerde zijn research uit in opdracht van Comedia ['Community Media'], een Brits kenniscentrum voor cultuur en samenleving, dat naast de economische impact van kunst (een aantal jaren daarvoor onderzocht door Myerscough)¹² ook de sociale dimensies ervan in kaart wilde brengen. Omdat hij niet goed wist hoe te beginnen, baseerde Matarasso zich op voorbeelden uit medicijnonderzoek. Daarbij ontdekte hij dat eigenlijk alleen chemische medica-

menten worden getest. Bij therapieën (en tot zijn verrassing zelfs voor aspirine) is geen sprake van randomized control trials and so on. It was liberating to understand that in the health world that is all much more complicated and much less neat than we'd like to think'.¹³

13. Matarasso: interview met Eugène van Erven, 11 oktober 2009.

14. Matarasso (2003). *Smoke and Mirrors*.

15. Matarasso (interview met Eugène van Erven, 11 december 2009).

Matarasso gaf later toe dat zijn eerste onderzoek allerm minst wetenschappelijk van opzet was geweest, maar slechts een poging om systematisch in kaart te brengen wat participatie in kunst een deelnemer zoal kan opleveren. Hij deed dit vanuit het perspectief van een uitvoerend kunstenaar en in een taal die voor collega-kunstenaars begrijpelijk was.¹⁴ In zijn vele evaluaties van kunstprojecten (onder meer van Europese culturele hoofdsteden voor de Europese Commissie, maar ook van kunst en cultuur in plattelandsgemeenschappen in de Balkan) heeft Matarasso zich sindsdien geleidelijk van *pseudo-evidence-based* onderzoek naar een *knowledge-based* benadering ontwikkeld. Daarbij stelt hij zich tegenwoordig niet langer op als externe autoriteit, maar eerder als begeleider van evaluatieprocessen, waarbij de verschillende perspectieven van bij een kunstproject betrokken partijen aan bod komen.¹⁵ Deze betrokkenen – opdrachtgever, subsidiënt, uitvoerende kunstenaar en deelnemer – construeren gedurende het proces een intersubjectief verhaal over een project, waarin de oorspronkelijke, gezamenlijk vastgestelde doelen als leidraad fungeren.

Een eclectische literatuurstudie

Een aantal van door ons bestudeerde sociaalwetenschappelijke onderzoeken gaat heel anders te werk. Diverse artikelen in de vorige editie van het *Jaarboek* leverden in dat kader nuttige informatie over het cultuurparticipatiebeleid van gemeenten en provincies en over welke bevolkingsgroepen wel of niet actief deelnemen aan cultuur. Maar ze verschaften ook vrijwel zonder uitzondering de bevestiging dat het zelfs voor ervaren sociaalwetenschappelijke onderzoekers moeilijk is met de bestaande onderzoeksmethodes overtuigend vast te stellen dat bijvoorbeeld toegenomen cultuurparticipatie een rechtstreeks gevolg is van voor dat doel ingezet beleid, laat staan of 'het beleid effect heeft op de sociale cohesie, leefbaarheid of cultureel burgerschap'.¹⁶ Anderen wezen erop dat nogal wat data voor effectonderzoek afkomstig zijn van beleidsambtenaren, schooldirecteuren of anderszins direct belanghebbenden.¹⁷ Ook onderzoek naar community art in Overijssel, dat een waardevol overzicht verschaft van de kwantiteit en diversiteit aan initiatieven binnen één provincie en zinnige aanbevelingen doet over hoe dit soort activiteiten in de toekomst versterkt

16. Van den Hoek (2010). De provinciale en gemeentelijke programma's cultuurparticipatie.

17. Schaafsma (2010). De kunst van het verbinden; Bevers (2010). Kanttekeningen bij de monitoronderzoeken cultuureducatie 2005-2009.

18. Ranshuysen (2010). *Niet inlieden, maar samen optrekken*.

19. IJdens e.a. (2008). *Bouwstenen voor de kennisagenda van het DG Cultuur en Media, 2009-2012*.

zou kunnen worden, is vooral gebaseerd op deskresearch (onder meer online publiciteit van projecten zelf), aangevuld met informatie van sleutelfiguren die, ook hier weer, zelf belanghebbend zijn.¹⁸ Hoewel dit onderzoek een vrij compleet beeld geeft van het aanbod en de zwaartepunten in deze provincie, leren we niet echt hoe de projecten in de praktijk werken en wat deelnemers en publiek ervaren.

Er is 'geen heldere (beleids-)theorie beschikbaar over de wijze waarop cultuurbeleid bijdraagt aan verderstreckende doelen als economische groei en sociale cohesie', schrijven IJdens en Hagenaars.¹⁹ Fenomenen als community art worden beschouwd als ideologisch

getinte culturele transacties, waarmee groepen, instituten, organisaties en gemeenschappen door op eigen voorwaarden culturele symbolen te produceren, zich met elkaar tot meer of minder invloedrijke formaties in de samenleving ontwikkelen.²⁰ Het sociaal en cultureel kapitaal genererende vermogen van community art ligt dan ook vooral in groei van informele politieke invloed.

Tot slot is er het problematische onderscheid tussen onderzoek op macro- en op microniveau. Het meeste onderzoek betreft effecten van een specifieke (kunst) interventie op individuen (microniveau) en zegt weinig tot niets over algemeen geldende correlaties tussen cultuurparticipatie en sociaal gedrag (macroniveau).²¹

Voor CAL-U is de beschikbare research op microniveau eigenlijk niet gedetailleerd genoeg en te exclusief gefocust op de vermeende sociale of cognitieve effecten van cultuurparticipatie en -educatie, waarvan de meeste auteurs bovendien niet kunnen uitsluiten dat positieve metingen ook andere oorzaken kunnen hebben. Zo is aangetoond dat er veel meer mensen sociaal actief zijn (onder meer in verenigingen en vrijwilligerswerk) dan cultureel en is de voor de hand liggende conclusie dat sociale participatie even vaak tot cultuurparticipatie kan leiden als andersom.²² Er zijn vergelijkbare relativeringen voor cognitieve effecten van kunstonderwijs in primair en voortgezet onderwijs.²³ De kritiek geldt niet zozeer de conclusie dat er een mogelijk verband is tussen cultuurparticipatie en een aantal positieve fenomenen, als wel de interpretatie dat actieve cultuurparticipatie de exclusieve oorzaak van die positieve uitkomsten is.

Ook het meest omvangrijke onderzoek dat wij kennen, levert op dat vlak geen onomstotelijk bewijs. In 2002 en 2003 vond in vijf Canadese regio's onderzoek plaats naar het effect van community art. In vier regio's werden over een periode van negen maanden vergelijkbare community art projecten uitgezet, terwijl de vijfde regio als controlegroep fungeerde.²⁴ De vijf regio's waren vergelijkbaar in socio-economische status, culturele diversiteit en gedrag. De onderzoekers vergaarden gegevens van 183 respondenten, met voor-, tussen- en nametingen en met een mix van onderzoekstechnieken (schriftelijke enquêtes, observaties en gestructureerde interviews). Dit onderzoek toont een positief verband aan tussen blootstelling aan community art in de vier interventieregio's, vooral voor zogeheten *prosocial* vaardigheden (werken in teamverband, onderhandelen en concessies doen) en een reductie van emotionele problemen onder deelnemers. Het verschil met de controlegregio was significant. Desondanks konden ook deze onderzoekers niet uitsluiten

20. Kershaw (2007). *Performance, Community, Culture*.

21. Van den Hoogen e.a. (2010). *Kringen in de vijver*.

22. Claeys e.a. (2005). De smalle toegang tot cultuur; Elchardus (2008). *Thinking About Cultural Policy*.

23. Winner e.a. (2000). *Mute those claims*; Haanstra (2006). *The Wow Factor*.

24. Wright e.a. (2006). *Community-Based Arts Program for Youth in Low-Income Communities*.

25. Swart (2009). *De Zingende Stad*.

dat de deelnemers aan de community art projecten wellicht al extra gemotiveerd waren om aan zichzelf te werken, en dus op voorhand niet representatief. Bovendien was hun studie gebaseerd op de resultaten van de participanten die het vaakst bij sessies aanwezig waren, hetgeen de mogelijkheid vergrootte dat de meest gemotiveerde deelnemers de positieve resultaten onevenredig hebben beïnvloed.

Qua omvang, duur en zorg steken Nederlandse onderzoeken schril af bij dit Canadese onderzoek. Zo doet *De Zingende Stad*²⁵ verslag van *empowerment* een onderzoek naar effecten op en zelfbeeld van basisschoolkinderen die meededen aan een binnenschoolse *creative partnership* met YO! Opera. Met deze Utrechtse kunstorganisatie werkt CAL-U al sinds 2006 samen in een longitudinaal onderzoek

naar het maakproces van het community operaproject *De Opera Flat*, dat in de loop van drie edities steeds participatiever werd. Wij richtten ons daarbij, naast relatief gedetailleerde videodocumentatie van de maakprocessen zelf, op het gevoel van mede-eigenaarschap onder de deelnemende leerlingen. Maar uitval onder de deelnemers, verandering van deelnemende scholen in de loop der jaren en gebrek aan animo om aan enquêtes en diepte-interviews mee te doen – op zich al veelzeggend – leverde te weinig respons op voor bruikbare conclusies.

26. Van den Hoogen e.a. (2010). *Kringen in de vijver*.

27. Brouwer (2008). *Effectmeting Jalan Jalan*.

28. Oud e.a. (2007). *Kunstwerk(t) in de tertiaire sector*.

Dat was ook het geval voor *De Zingende Stad*, dat gebaseerd is op één enquête op één school (aangevuld met korte interviewtjes van vijftien minuten) en op een beperkt aantal respondenten (16), waardoor conclusies over toegenomen *empowerment* door deelname aan de muzieklessen al snel overtrokken klinken. Ook Van den Hoogen et al. vonden de positieve effecten nogal generuus ingeschat.²⁶ Zij waren eveneens kritisch over het door TNO gecoördineerde buurt-onderzoek bij het community art project *Jalan Jalan* in de Amsterdamse Indische buurt,²⁷ omdat onder meer een voormeting en een controlegroep ontbraken. Ze zien het echter wel als een waardevolle poging ‘onderzoekbaar te maken hoe kunst en cultuur bijdragen aan maatschappelijke beleidsdoelen’ zoals in dit geval het bevorderen van interetnische contacten. Ze prijzen daarbij de gecombineerde inzet van enquêtes, diepte-interviews en observatie. De presentatie van dit onderzoek in een videodocumentaire van Kunstenaars & Co, waarin uitsluitend de positieve conclusies van TNO benadrukt worden, geven volgens ons de argeloze buitenstaander wel een verleidelijk, maar ook sterk gekleurd beeld van dit project.

Durf kritisch te zijn

Veel sociaalwetenschappelijke publicaties benadrukken de beperkingen van de gebruikte meetinstrumenten en van de verkregen data. Gebrek aan geld, gekwalificeerd personeel of simpelweg het te laat betrekken van onderzoekers bij een al lopend project (waardoor een nulmeting niet meer mogelijk is) worden vaak genoemd.

Ook de conclusies van het onderzoek *Kunst Werk(t)* door het Kohnstamm Instituut (Universiteit van Amsterdam) bevatten de nodige voorbehouden.²⁸ En ze zijn beduidend minder generuus dan de auteurs van *De Zingende Stad* en *Jalan Jalan*. De Amsterdamse onderzoekers vergeleken vier projecten met kunst als interventiemiddel voor respectievelijk migranten, kortstondig geïnterneerden, mensen met een verstandelijke beperking en risicojongeren. Eerder kunst als middel dan community art, maar ze zijn al extrapolierend misschien toch relevant. Nulmetingen bestonden slechts uit observaties en nametingen uit interviews, een methodisch verschil dat harde conclusies bij voorbaat uitsluit. Verder waren er onvoldoende middelen voor vertaling, waardoor gebrekkig Nederlands sprekende respondenten van deelname aan het onderzoek werden uitgesloten. Vooral bij de jongeren en gedetineerden kwamen veel vragenlijsten onvolledig of helemaal niet retour, zodat ze onbruikbaar waren. Deels baseerden onderzoekers hun observaties op door anderen gemaakte video-opnames, omdat zij niet altijd zelf bij de sessies aanwezig konden zijn. De beeld- of geluidskwaliteit van dat materiaal bleek erg slecht, zodat uitspraken soms niet te verstaan waren. Bovendien was er veel uitval van deelnemers, een vaak voorkomend

De molen als levende historie

Theun Vellinga

Theun Vellinga (52) is onderzoeker op een landbouwkundig onderzoeksinstituut en daarnaast voorzitter van het Gilde van Vrijwillige Molenaars met zelf 25 jaar ‘draaiervaring’.

‘Als je molens wilt behouden, moet je ze laten draaien. Anders wordt het een stilstand monument. Bovendien, als je ze niet gebruikt, gaan ze als gebouw achteruit. Houtworm houdt niet van draaiend en trillend hout. Maar de molenaar is letterlijk een uitstervend beroep. Daarom is in 1972 het Gilde van Vrijwillige Molenaars opgericht. Wij leiden mensen op tot molenaar. Onze 2100 leden zorgen ervoor dat ongeveer zevenhonderd van de duizend molens in Nederland regelmatig draaien. Niet alleen de molen zelf is historie, ook het gebruik ervan. Die levende historie willen we mensen laten zien.

Mensen hebben een romantisch beeld van de molen. Ons wordt vaak gevraagd of we ook in de molen wonen. Nou, er zijn maar weinig molens waarin dat kan. De molen was en is gewoon een fabriek. Zelf ben ik nou 25 jaar molenaar, op de Sweachmer Mole in Langweer, Friesland. Dat is een mooie oude windmolen, met nog wielen uit 1782. Veel van onze molenaars zijn geïnteresseerd in geschiedenis, ze pluizen bijvoorbeeld de bouwhistorie van hun molen uit. Zelf ben ik vooral geïnteresseerd in de techniek. De molen als machine en de manier waarop wind wordt

omgezet in kracht, dat fascineert me enorm. Het besef dat mensen vroeger voor hun werk echt afhankelijk waren van de wind!

Iedereen kan onze opleiding volgen, van mensen zonder schooldiploma tot academici. Je leert vooral in de praktijk, onder begeleiding van een van onze instructeurs, zelf een ervaren vrijwilliger. Je moet de krachten in de molen leren kennen en snappen waar je mee bezig bent. Weten hoe je op de wind moet werken. Bovendien moet je je ervan bewust zijn dat je werkt met een monument. Dat betekent bijvoorbeeld dat je gastheer bent voor mensen die de molen bezoeken en hen kunt uitleggen hoe een molen werkt.

Met subsidie van het Fonds voor Cultuurparticipatie hebben we onze opleiding kunnen vernieuwen. We hebben onze exameneisen goed tegen het licht gehouden en onze lesmethode vernieuwd. Een professioneel bureau heeft voor ons lesbrieven en een handleiding voor instructeurs ontwikkeld. Als we dat zelf zouden doen, zouden we meteen weer de inhoud induiken en het gaat er nou net om dat we een goede lesmethode hebben, eentje die ook aansluit bij jongeren. Zo blijft ons Gilde levend.’

euvel bij community art. Het plaatste de onderzoekers voor het probleem dat groepen aan het eind van een project nooit dezelfde samenstelling hadden als aan het begin. Als er dan onder de onderzoekers zelf ook nog verloop is of verschil van mening over interpretatie van data, of de projecten onderling qua doelstelling en proces zodanig van elkaar verschillen dat ze niet vergelijkbaar zijn, wordt het wel erg lastig om nog tot overtuigende conclusies te komen. Het pleit voor de auteurs dat ze dat ook niet doen. Slechts met grote voorzichtigheid constateren ze geen aantoonbare verbeteringen onder de groep risicjongeren en gedetineerden als gevolg van hun deelname aan de kunstactiviteiten en hooguit een geringe verbetering in spraakvaardigheid dankzij de aandacht voor theatrale expressie onder de migranten en van sociale vaardigheden onder de groep met een verstandelijke beperking.

Tussenbalans

29. Etherton e.a. (2006). *Drama for Change?*

30. Newman e.a. (2003). *Do Community-Based Arts Projects Result in Social Gains?*

Het huidige onderzoek staat ons dus hooguit toe redelijke vermoedens uit te spreken dat deelname aan kunstprojecten (waaronder community art) sociale effecten heeft op direct betrokkenen. De oncontroleerbare invloed van andere factoren valt eenvoudigweg niet uit te sluiten.²⁹ Als dat al niet lukt in relatief controleerbare omstandigheden als een muzikles, een rigoureuze toegepaste gefaseerde kunstmethodiek (zoals die van het ‘theater der onderdrukten’ of van Dance United), of een cyclus van kunstactiviteiten voor verbetering van specifiek omschreven competenties, dan lijkt het vrijwel onmogelijk in zoiets als een deelnemergestuurd wijktheaterproject met vooral als doel een artistiek zo krachtig mogelijk toneelstuk te maken.

Dat neemt niet weg dat als community art projecten claimen – al dan niet daartoe door subsidievoorwaarden of een opdrachtgever in de verleiding gebracht – bij te kunnen dragen aan bijvoorbeeld een beter leefklimaat in een buurt, dat ze dat aan zouden moeten tonen.³⁰ Maar hoe doe je dat als zelfs ervaren sociale wetenschappers daar niet feilloos toe in staat zijn? Van den Hoogen et al. pleiten voor longitudinaal en liefst dubbelblind onderzoek (met controlegroepen) als ideaal. Maar zelfs in het onwaarschijnlijke geval dat er anno 2011 voor zo’n onderzoek voldoende middelen en competente mankracht gevonden zou kunnen worden, ontbreekt er volgens ons nog een cruciale dimensie, namelijk gedetailleerde inhoudelijke informatie over hoe de kunstactiviteiten zelf eventueel die effecten teweegbrengen.

Om te weten welke sociale of cognitieve resultaten verband houden met specifieke handelingen in het project, moet je eerst goed in kaart brengen wat die processen zijn en hoe ze tot stand komen. Daarvoor is zorgvuldige, regelmatige, onafhankelijke documentatie op de werkvloer een eerste vereiste. Want alleen dan kan een betrouwbaar en gedetailleerd beeld ontstaan van hoe een kunstproces zich ontwikkelt en welk product eruit voortkomt. In combinatie met andere vormen van empirisch onderzoek (zoals voor-, tussen- en nametingen met een mix van instrumenten), ontstaat er een completer beeld van de artistieke, sociale en ethische dimensies van een community art project in zijn totaliteit. En een genuanceerder verhaal dan in de zelfgenoegzame retoriek van jaarverslagen, waarmee kunstorganisaties bij hun subsidiënten verantwoording plegen af te leggen.

Community Arts Lab Utrecht

CAL-U heeft, sinds het in juli 2006 met zijn werk begon, experimenteel onderzoek uitgevoerd bij zo’n twintig community art projecten. Daarbij hebben we in de loop der jaren nogal opportunistisch verschillende instrumenten ingezet. Ons voornaamste doel was grip te krijgen op zowel de sociale als de artistieke dimensies van dit werk. We probeerden te ontdekken op welke manier een community art product tot stand komt, wat de artistieke en sociale kwaliteit van de totale onderneming is (dus niet alleen van het eindproduct en zijn receptie) en wat het de deelnemers, de kunstenaar en andere belanghebbenden oplevert.

Ons onderzoek speelt zich voornamelijk af tijdens het maakproces, maar ook incidenteel in natrajecten. Sinds 2009 voeren we ook beperkt publieksonderzoek uit, omdat een aantal jonge onderzoekers met vaardigheden daarvoor zich bij ons aandienen en wij er nieuwsgierig naar waren. Het onderzoek van CAL-U is intensief: onze onderzoekers zijn regelmatig bij kunstactiviteiten aanwezig om deze te observeren en te registreren en om periodiek betrokkenen te interviewen. Op deze manier blijft de onderzoeker op de hoogte van wat er zich van week tot week in een project afspeelt. Hij zal in elk project een rol kiezen die hem binnen dat project de meeste informatie oplevert; de ene keer blijft hij op de achtergrond, de andere keer is hij sparringpartner of slaat hij een brug tussen verschillende bij het project betrokken partijen. Het onderzoek (en de onderzoeker) beweegt zo met het project mee; dat is belangrijk bij deze vaak onvoorspelbaar verlopende projecten. Kennis over het project ontstaat uit het tussentijds bijschaven van interpretaties op basis van de observaties, registraties en de periodieke interviews.

Wij beschouwen de community art activiteit als een samenwerkingsactiviteit van een specifieke, tijdelijke alliantie van mensen, waar een betekenis wordt toegekend die continu evolueert. Elke variabele in het project heeft invloed op wat er uiteindelijk gemaakt wordt en hoe de verschillende betrokkenen het proces ervaren en wat voor belang ze eraan hechten. Wij zien het als onze taak om die verschillende perspectieven bij elkaar te brengen en te analyseren. Daarmee hopen we aannames over bijvoorbeeld de correlatie tussen community art en toegenomen sociale cohesie, participatieve kunst en culturele democratie of het verhaal achter cijfers of een al te complimenteus jaarverslag te nuanceren. Onze producten zijn vrij gedetailleerde teksten, soms met bijbehorende videoproducties. Omdat opdrachtgevers eerder behoefte hebben aan compacte informatie en statistieken, proberen wij ook daarin te voorzien.

Coaching en observatie

Na de zomer van 2006 begonnen we ons onderzoek naar de relatie tussen wijktheaterregisseur Donna Risa en een groep bewoners van de Utrechtse Rivierenwijk. Tegelijkertijd onderzochten we het participatiegehalte in het creatieve proces van de mini-opera *Kuil*, een samenwerkingsverband van YO! Opera en de Rietendakschool in de Utrechtse wijk Ondiep. De bij deze twee projecten gebruikte onderzoeksmethode – een combinatie van observatie, videoregistratie en periodieke diepte-interviews – zetten we in 2007 en 2008 ook in bij onder meer de multidisciplinaire

31. Van Erven (2009). *Intracultural Dialogue as a Conceptual Frame for Community Performance*.

32. Van Erven (2010). *Leven met verschillen*.

33. Bouwman (2008). *Kunst en de ander*.

community art onderneming *Expeditie Nieuw West* in de Amsterdamse wijk Geuzenveld en het interculturele wijktheaterproject *In de Naam van de Vaders* in het Haagse Laakkwartier.³¹ In deze periode ontstond tevens onze samenwerking met het 5eKwartier in Haarlem, hetgeen uitmondde in een serie documentaires rond het project *De Verhalenkeuken*, waarvoor wij de interviews verzorgden en later (in 2010) een kleinschalig publieks- en buurtonderzoek uitvoerden.

Een van onze langstlopende onderzoeken was *Leven Met Verschillen*, een samenwerkingsverband tussen Kunstfactor, Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Stut Theater, Zimihc en Vrede van Utrecht. Daarin volgde Eugène van Erven van januari 2007 tot januari 2010 het ontwikkelingsproces van vijf pas afgestudeerde theatermakers die zich wilden bekwamen in community art. Van Erven concentreerde zich vooral op de jonge makers als mens en kunstenaar en hun steeds weer wisselende worsteling met hun autonomie en de complexe relaties die ze voor hun werk moesten aangaan met wijkbewoners, kunstorganisaties en andere belanghebbenden. De rol van onderzoeker (observator, interviewer en documentalist) veranderde in de loop van de jaren regelmatig in die van informant (onder meer kennisoverdracht over community art projecten uit binnen- en buitenland), inspiratieverschaffer (organiseren van praktijkworkshops met buitenlandse kunstenaars) en individuele coach. Pas na de officiële beëindiging van *Leven Met Verschillen* trok de onderzoeker zich weer terug om gedurende driekwart jaar de verzamelde data te verwerken in een tekst en bijbehorende video met een aantal relevante stemmen (inclusief die van de onderzoeker zelf) en inhoudelijke en procesmatige informatie over de kunstprojecten.

Ons onderzoek wees uit dat regelmatig reflecteren en het onder begeleiding van ervaren coaches proeven aan de dagelijkse praktijk van community art in wijken, de ontwikkeling van jonge kunstenaars aantoonbaar bevordert. Afgaande op datzelfde onderzoek waren bovendien vijftien projecten binnen *Leven Met Verschillen* betekenisvol voor de 250 actieve deelnemers en de naar schatting zesduizend mensen die er als publiek op afkwamen. Wel bleek er organisatorisch en inhoudelijk nogal wat te schorten aan dit professionaliseringstraject.³²

Vergelijkend onderzoek beeldende kunst en theater

Margreet Bouwman, van huis uit docent en beeldend kunstenaar, onderzocht voor CAL-U in 2007 en 2008 op welke wijze theater en beeldende kunst in community art onderling verschillen wat betreft hun invloed op deelnemers en de omgeving waarin een project zich afspeelt.³³ Daartoe dompelde zij zich onder in het beeldende kunstproject *Slinger voor Lombok* van Stichting Maanzaad en het wijktheaterproject *Slinger voor Lombok* van Stichting Maanzaad en het wijktheaterproject *Familie à la Turca* van theatergroep Stut. Bouwman was bij het merendeel van de activiteiten aanwezig en vulde haar observaties aan met halfgestructureerde open interviews. Ze interviewde de kunstenaars van beide projecten aan het begin, tijdens en na afloop van hun werk. Bij ieder project ondervroeg ze tevens drie deelnemers. Daarin sprak ze over hun motivatie, hoe zij hun invloed op het project inschatten en wat deelname voor hen had opgeleverd.

34. Zie over een ander beeldend kunstproject van Marij Nielen het recent door CAL-U uitgegeven *Community Arts door de ogen van de maker*.

35. Rauh (2009). *Community art*.

Ze constateerde belangrijke verschillen tussen de inzet van theater en van beeldende kunst in community art. Hoewel beide ondernemingen direct verbonden waren met het dagelijks leven van de deelnemers, waren deelnemers bij het theaterproject intensiever en persoonlijker betrokken. De voorstelling was gebaseerd op de eigen levensverhalen van drie generaties Turken in Overvecht en de meeste deelnemers speelden zichzelf. Gedurende een half jaar repeteerde de groep wekelijks en de voorstelling werd gedurende het daaropvolgende jaar nog eens dertig keer gespeeld. De deelnemers aan het beeldende kunstproject leverden hun bijdragen daarentegen vooral in vergaderingen en individuele afspraken met de kunstenaars. Tijdens de onderzoeksperiode werd er aan een functionele, artistiek vormgegeven schommel gewerkt met twee zitmuurtjes erlangs waarop teksten van bewoners werden gegraveerd. Ook vonden er bewonersconsultaties plaats over artistieke aanpassingen in de openbare ruimte elders in de wijk, waaronder een kunstwerk op een blinde muur. Ontwerp en uitvoering van de ideeën was in handen van kunstenaars en gemeentewerkers, maar bewoners hielpen soms ook mee.

Bouwman concludeert op basis van haar observaties en interviews dat de spelers van *Familie à la Turca* zich intensiever bij het project betrokken voelden dan de deelnemers aan *Slinger voor Lombok*. (Onder die laatste groep bevonden zich overigens ook mensen die vanuit een negatieve motivatie meededen: ze hoopten door deelname de door hen gevreesde schade te beperken.) De deelnemers aan het theaterproject zeiden dat dit hen sociaal veel had opgeleverd: ze waren er zelf sterker door geworden, hadden nieuwe vrienden gemaakt en waren van mening met de voorstelling een belangrijk gesprek op gang te hebben gebracht binnen de Turkse gemeenschap. Uit de interviews blijkt dat ze zich voor een belangrijk deel ook mede-eigenaar van het toneelstuk voelden. De geïnterviewde deelnemers van *Slinger voor Lombok* benoemden echter vooral initiatiefnemer Marij Nielen als daadwerkelijke eigenaar van het project.³⁴ Het project had contact teweeggebracht tussen mensen die elkaar daarvoor nauwelijks kenden, maar dat dit effect beklijfde in hun ogen na afloop slechts beperkt.

Bouwman concludeert dat beeldende kunst in de openbare ruimte zich het best leent voor kortstondige, flexibele participatie van relatief veel mensen, waarvan het resultaat blijvend zichtbaar wordt voor alle bewoners in de wijk. Theater leent zich daarentegen goed om intensiever en persoonlijker te werken, waardoor inhoudelijk meer diepgang kan ontstaan. Maar het artistieke resultaat is weer minder toegankelijk en bereikt minder mensen, omdat er slechts een beperkt aantal voorstellingen is en het publiek op een vaste tijd naar een speciaal ingerichte plek moet gaan om het te kunnen zien.

Wat levert deelname op?

CAL-U nodigde Lenneke Rauh uit om in 2009 drie projecten binnen *Leven Met Verschillen* te onderzoeken, omdat zij vanuit sociale wetenschappen in community art geïnteresseerd was, een nieuwe invalshoek voor ons.³⁵ Ze interviewde deelnemers aan Anouk de Bruijns locatietheaterproject *Kunstzwemmen* (met cultureel diverse vrouwen uit de wijk Lombok), het fotoproject *Lichaam en Ziel* van Sahar

Roumiz en Suzanne Reindersma (met cultureel diverse vrouwen uit Kanaleneiland) en de jeugdige Marokkaanse spelers van het eveneens door Reindersma geregisseerde stuk *K*eiland*. Rauh wilde achterhalen of deze activiteiten het sociale en culturele kapitaal van de deelnemers hadden versterkt.

Ze onderzocht veranderingen in het sociaal kapitaal van deelnemers door vooral te kijken naar onderling vertrouwen, samenwerking tussen deelnemer en kunstenaar en tussen deelnemers onderling, alsook de (tijdelijke) vorming van een hecht sociaal netwerk. Tevens probeerde ze te achterhalen hoe hun actief toepasbare kennis over kunst en cultuur (cultureel kapitaal) mogelijk was gegroeid door deelname. In totaal interviewde ze tien deelnemers van de drie verschillende projecten en sprak ze ook meermalen met de uitvoerende kunstenaars. Deze interviews waren identiek geordend en betroffen dezelfde thema's: culturele activering, creatieve groei, openheid, begrip en dialoog over eigen en andermans leven, toename van maatschappelijke betrokkenheid, redenen voor deelname en beperkende en stimulerende omgevingsfactoren bij de deelnemers.

Rauh constateerde vooral toename van cultureel kapitaal bij *Lichaam en Ziel en Kunstzwemmen*, omdat de meeste van deze deelnemers voor het eerst van hun leven actief bij een kunstproject betrokken waren. Zij vertelden creatiever en zelfbewuster te zijn geworden en geleerd te hebben hoe je met theater of fotografie een verhaal kunt vertellen. Bij de respondenten van het monoculturele (Marokkaanse) *K*eiland* was dat niet het geval, waarschijnlijk omdat alle deelnemers al eens eerder aan theater hadden gedaan.

Qua groei van sociaal kapitaal scoorde *Lichaam en Ziel* hoger dan de andere twee onderzochte projecten, omdat het de Nederlandse spreekvaardigheid en daarmee de maatschappelijke toegankelijkheid van deelnemers had vergroot. In alle drie de projecten prezen de participanten de bijzondere groepsdynamiek van onderling vertrouwen, waardoor mensen persoonlijke verhalen konden vertellen en naar die van anderen luisteren. Sommige respondenten omschreven de creatieve activiteit dan ook als een vorm van écht contact maken, waardoor wederzijds begrip ontstond die nergens anders in de samenleving met een vergelijkbare intensiteit voorkomt.

36. Cerovecki (2009). *De emotionele beleving en waardering van community theater*; Zwart (2009). *Onderzoek naar de bezoekers van de voorstelling 'Weg van mijn Wijk'*.

Dat dit intensievere contact bij wijktheaterprojecten overigens niet altijd tot positieve resultaten leidt, signaleerden Ivana Cerovecki en Margreet Zwart in juni 2010.³⁶ Zij waren in Maartensdijk poolshoogte gaan nemen bij de speelsters en de regisseur van *Vlucht* om te achterhalen hoe zij ruim een jaar na afloop op hun project terugkeken. Vanaf het voorjaar van 2008 tot de première in april 2009 hadden zij in hun dorp samengewerkt aan een toneelstuk over ervaringen van jongeren. Uit eerdere, door Van Erven opgetekende observaties en interviews met regisseur Güner Güven (één van de -kunstenaars) was al duidelijk geworden dat het zowel voor hem als voor de spelers geen makkelijk proces was geweest. Er waren regelmatig oplaaierende spanningen tussen een aantal deelnemers. Eén deelnemer was na de zomer van 2008 zelfs uit het project gestapt. En Güven zelf had ook diverse keren op het punt gestaan het bijltje erbij neer te gooien. De deelnemers vertelden Cerovecki en Zwart in juni 2010 dat naarmate de première in april 2009 naderde, ze wel positiever werden. Spelers die in het begin terughoudend waren geweest, maakten in

deze fase een groei door in spelniveau en inzet: ze durfden kwetsbaarder te spelen. Een aantal spelers zei daardoor meer zelfvertrouwen te hebben gekregen en opener te zijn geworden. Eén speler vertelde door de theaterproductie ook beter met haar persoonlijke verhaal om te kunnen gaan. Maar alle deelnemers en de regisseurs betwijfelden of ze ooit nog aan een nieuw project met dezelfde mensen zouden meedoen.

Receptieonderzoek

Dankzij de research van Rauh, Zwart en Cerovecki, kregen we – naast gedetailleerde informatie over artistieke processen en de inbreng daarin van participanten – ook een wat duidelijker beeld van wat deelname aan verschillende soorten community art projecten op sociaal gebied voor rechtstreeks betrokkenen betekende. Dat inzicht construeerden we met op verschillende manieren vergaarde perspectieven van deelnemers en kunstenaars, incidenteel aangevuld met die van educatieve en welzijnsprofessionals. We hanteerden daarbij tijdens het verloop van projecten een melange van videoregistraties, observaties en

37. Zie op dit punt o.a. Scott (1991). *The Evidence of Experience*.

38. Singhal e.a. (1999). *Education Entertainment*; Vaughn e.a. (2000). *Entertainment-Education and HIV/AIDS Prevention*.

39. Mak e.a. (2006). *Vier je mee...?*

‘Het is moeilijk om de maatschappelijke waarde van community art in harde, eenduidig interpreteerbare cijfers te vangen.’

diepte-interviews. Deze nogal onsystematische aanpak leverde vooral anekdotische ‘bewijzen’ op. Later beseften we dat uitspraken van respondenten niet zo eenvoudig als bewijs kunnen worden gebruikt, maar juist tekstueel rigoureus geanalyseerd dienen te worden.³⁷

Voor zover ons bekend is het meest ambitieuze receptieonderzoek dat van een consortium Amerikaanse onderzoekers naar de effecten van educatieve ‘radio-soaps’ in ontwikkelingslanden. *Twende na Wakati (Laten we met de tijd meegaan)*, een Tanzaniaans hoorspel gericht op het verminderen van risicovol seksueel gedrag, slaagde er volgens de onderzoekers in om ‘honderdduizenden seksueel actieve volwassenen hiv-preventief gedrag aan te leren’. Zij leverden hun bewijs door een grootschalig, vijf jaar durend (en miljoenen dollars kostend) receptieonderzoek met jaarlijkse vragenlijsten, die ter controle ook werden uitgezet in een regio waar het radioprogramma niet werd uitgezonden.³⁸

In Nederland deed het Verwey-Jonker instituut in 2005 een vergelijkbaar, maar veel minder uitgebreid, onderzoek naar de effecten op diverse groepen jongeren van de forumtheatervoorstelling *Vieren* van de Formaat Werkplaats voor Participatief Drama uit Rotterdam. De onderzoekers brachten eerst het maakproces van Formaat in kaart en onderzochten daarna bij drie verschillende instellingen (een vmbo-school, een cluster-4-school en een justitiële jeugdinrichting) het effect van deze meespeelvoorstelling. Met observaties, groepsgesprekken en vragenlijsten werd gemeten wat het effect van de voorstelling *Familie à la Turca* op het publiek was. Vlak voor en zes weken na de voorstelling vulden jongeren enquêtes in. De onderzoekers vonden geen statistisch significant onderscheid tussen de voor- en nameting.³⁹

40. Vuyk e.a. (2010). *To be Dutch or not to be Turkish, that is the question*

Omdat makers de vraag naar wat wijktheatervoorstellingen bij het beoogde publiek teweegbrengen ook steeds vaker bij ons neerlegden, besloten we ons in 2009 voorzichtig op dat terrein te begeven. We riepen de hulp in van klinisch psychologe Ivana Cerovecki, die met enquêtes wilde onderzoeken in welke mate interculturele wijktheaterproducties identificatie veroorzaakten. Een stellige aanname van wijktheatermakers is namelijk dat voorstellingen over levenservaringen van, met en door volkswijkbewoners een sterke identificatie teweegbrengen bij een publiek bestaande uit burens, familie en bekenden van spelers. Cerovecki onderzocht dit voor specifieke personages van de al eerder genoemde voorstelling *Familie à la Turca* met een gestructureerde, schriftelijke lijst met gesloten vragen. Ze ontdekte grote verschillen in identificatie. Zo herkenden respondenten met een niet-Nederlandse etniciteit zich beduidend meer in de dochter Aygül (47%) dan Nederlandse respondenten (8%). Ze ontdekte soortgelijke verschillen in mate van identificatie met de jongere broer van Aygül en hun moeder. Herkenning bleek daarbij sterk beïnvloed door fysieke of psychologische gelijkheid, maar vooral gelijke sociale omstandigheden.

Ondanks de gebruikelijke methodologische beperkingen verschaftte dit onderzoek ons, aanvullend op onze eigen observaties tijdens vier afzonderlijke uitvoeringen, in ieder geval enige bevestiging voor hoe bepaalde, in wijktheaterproducties ontwikkelde personages bij verschillende bevolkingsgroepen overkomen. Later probeerden we ook te achterhalen of zo'n interculturele ervaring met wijktheater op langere termijn beklijft. Uit telefonische vervolginterviews een jaar na dato bleek 31% van de toeschouwers nog steeds van mening dat hun beeld van Turken in Nederland als gevolg van het toneelstuk was veranderd. Maar onze steekproeven waren te beperkt om er al te harde conclusies aan te verbinden.⁴⁰ In combinatie met gedetailleerde documentatie van het maakproces en de geobserveerde relatie tussen makers en deelnemers uit het eerder genoemde onderzoek van Bouwman droegen deze publieksonderzoeken echter wel bij aan het construeren van een gelaagd beeld van dit project.

Later, in 2009, wist Margreet Zwart het risico van atypische respons beter te beperken tijdens haar receptieonderzoek bij de eveneens door Stut Theater geproduceerde locatietheatervoorstelling *Weg van mijn Wijk* met, voor en door bewoners van de achterstandswijk De Valuwe in het Noord-Brabantse Cuijk. Dit project hadden we met speciale aandacht voor het persoonlijke, relationele en artistieke perspectief van de zelf in Cuijk geboren schrijver en regisseur Anouk de Bruijn ook vanuit *Leven Met Verschillen* gevolgd. Zwart ondervroeg 311 van de in totaal 473 toeschouwers zowel voor als na voorstellingen in juni en oktober 2009 met een lijst met gesloten vragen. Drie maanden na afloop benaderde Zwart de 36 mensen die een telefoonnummer hadden ingevuld op de enquête voor een telefonisch interview. Daarvan stemden 31 in om telefonisch toe te lichten wat er op dat moment nog van hun eerste indruk was blijven hangen. Alle telefoonrespondenten keken op dat latere moment nog steeds met een positief gevoel terug op de voorstelling, voornamelijk vanwege hun bewondering voor het spel, de kracht van de verhalen of omdat ze trots waren dat dit evenement in hun wijk tot stand was gekomen. Met elf van deze 31 mensen hield Zwart vervolgens groepsgesprekken (de overige twintig wilden hier niet aan deelnemen). In alle drie de groepsgesprek-

ken kwam naast de positieve waardering voor de voorstelling ook naar voren dat er niets meer merkbaar was van de voorstelling in de wijk, maar dat de locatie (een sloopflat naast het winkelcentrum) hen nog wel aan het evenement deed denken.

Hoe nu verder?

In dit artikel hebben we geprobeerd verslag te doen van onze onvoltooide speurtocht naar manieren om vast te stellen of community art positieve effecten heeft op mensen die er direct of indirect mee in aanraking komen. Kunstwetenschappers en cultuurtheoretici, waarmee wij ons verwant voelen, verdedigen het bestaansrecht van deze kunstpraktijk vooral met (ideologisch getinte) argumenten over *cultural democracy* of met het (vanuit de antropologie aangedragen) besef dat de mens via culturele activiteiten existentiële betekenis zoekt, verleden en heden interpreteert en verbindingen met anderen legt.

Uit onze eigen onderzoekspraktijk en de ons bekende sociaalwetenschappelijke literatuur blijkt hoe moeilijk het is om die maatschappelijke waarde van community art in harde, eenduidig interpreteerbare cijfers te vangen. Ieder community art project is volstrekt uniek in sociale dynamiek, groepsgedrag, individuele omstandigheden, artistieke methodiek, houding van de kunstenaar, omliggend spanningsveld, creatief resultaat en hoe dat wordt uitgezet en ontvangen in de publieke ruimte. Wij proberen die uniciteit met ons documentatiewerk in woord en beeld vast te leggen om zodoende te onderzoeken of de houding van een kunstenaar, de inzet van een bepaalde kunstdiscipline en de mate van participatie verschil kunnen maken. Wij onderkennen daarbij de noodzaak om de beleving van betrokken deelnemers, kunstenaars en andere professionals objectiever vast te leggen en scherper te analyseren dan wij tot nu toe hebben gedaan, zodat hun reflectie op deze projecten ook onderdeel wordt van een zo gelaagd en compleet mogelijk verslag van dit werk.

Volgens ons is de ideale onderzoeksopzet daarom niet alleen dubbelblind en longitudinaal, maar ook multidisciplinair. Onderzoekers met verstand van artistieke processen, modellen en kunstvormen zouden eendrachtig moeten samenwerken met sociale wetenschappers en naast de kunstenaar en projectleider als gelijkwaardige teamleden regelmatig op de werkvloer zichtbaar moeten zijn. Alleen dan komen we dicht bij antwoorden op vragen als: Is dit voor deze deelnemers wel de meest geschikte kunstvorm of methodiek? Hoe kijken verschillende partijen op sleutelmomenten naar wat er binnen een project gebeurt? En: gaat de kunstenaar wel vakkundig genoeg te werk, zowel artistiek als sociaal?