

# **S(0)AP**

SPANNINGSVELDEN IN DE SOCIAAL-ARTISTIEKE PRAKTIJK



# S(O)AP

## SPANNINGSVELDEN IN DE SOCIAAL-ARTISTIEKE PRAKTIJK

■ Jana Kerremans (Red.)

JOON BILCKE | PAUL BOTTELBERGHS | BART CARON

NICO CARPENTIER | ERIC CORIJN | JURGEN CREYF

AN DE BISSCHOP | FRANK DELFT | WOUTER HILLAERT

ERWIN JANS | JAN KNOPS | BART LODEWIJKS

PIERRE MUYLLE | JORIYN NEYRINCK | MAAIKA SANTANA

STEVEN SLOS | KLAAS TINDEMANS | JAN VANDROMME

DOMINIQUE WILLAERT



EEN UITGAVE VAN DĒMOS VZW

## **S(O)AP**

Colofon

Redactie: Jana Kerremans  
Eindredactie: Jan De Ryck  
Verantwoordelijke uitgever: Ivo Janssens

Démos vzw  
Saintelettesquare 19  
1000 Brussel  
Tel: 02/201 07 00  
[www.demos.be](http://www.demos.be)  
[info@demos.be](mailto:info@demos.be)

Vormgeving: Michiel Mertens  
Copywrite: Bart Rogé  
Druk: drukkerij EPO

Foto's: cover: Anthony Kelly, p x: Victoria Deluxe/Evy Menschaert, p.X: tapis plein, p x: P.Declaire/BNA-BBOT, p x: Fred Debrock, p x: Ambrosia's tafel, p x: Marc Schepers, p x: Lieven Bossuyt/Unie der Zorgelozen, p x: Nieuw Leven in De Nieuwe Stad, p x: Huig Bartels, p x: Brandpunt 23, p x: Artisit, p x: vzw Wit.h, p x: Sering

Met dank aan de stuurgroep S(O)AP: Bart Caron, Nico Carpentier, Eric Corijn, An De bisschop, Hilde Debrandt, Wouter Hillaert, Erwin Jans, Klaas Tindemans en Dominique Willaert, en aan stagiaires Sandrine Mouton en Sofie Sas.

Brussel 2009



# Inhoud

<i>Woord vooraf</i>	9
<i>'t Vuil Huishouden. Over de kracht van verhalen in de sociaal-artistische praktijk.</i> Victoria Deluxe	17
<i>Van vroeger naar vroegers</i> Tapis plein	33
<i>Het maatschappelijk debat niet uit de weg gaan</i> Eric Corijn	41
<i>De kameleonstrategieën van de Brusselse verhalenverteller BBOT-BNA. Omgaan met stedelijke gemeenschap, institutionele politiek en participatie.</i> Maaika Santana en Nico Carpentier	59
<i>Feiten, levensverhalen en verbeelding</i> Initia	79
<i>Daar en dan. Gedachten rond sociaal-artistiek werk en het kunstencentrum.</i> Joon Bilcke	83
<i>Recensent zkt. nieuwe bril. Berichten over sociaal-artistische producten.</i> Wouter Hillaert	89
<i>Een multimediale dialoog tussen blikken</i> Ambrosia's tafel	99
<i>Sociaal-artistiek werk binnen een sociale paradigmawissel.</i> Morguen	109

<i>De vlag, de lading, en het speelveld daartussen. Krachtlijnen van de werking van het beleidsdiscours rond sociaal-artistieke projecten in Vlaanderen.</i> An De bisschop	115
<i>Deelnemen en doorstromen. Unie der Zorgelozen</i>	135
<i>De meerwaarde. Gemeentelijk beleid en sociaal-artistiek werk Steven Slos</i>	143
<i>Sociaal-artistieke methodieken binnen het opbouwwerk Nieuw Leven in De Nieuwe Stad</i>	153
<i>La poésie est dans la rue. Een gesprek over sociaal-artistiek werk in de openbare ruimte.</i> Zwemmen in Brak Water	159
<i>“De revolutie, dat zijn wij” De herdefiniëring van kunst in sociaal-artistieke praktijken.</i> Klaas Tindemans	163
<i>Krijtlijnen. Een onderzoek naar de mogelijkheden en grenzen van sociaal-artistiek werk.</i> Moscou-Bernadette	175
<i>‘Glokaal’ gemeenschap vormen Murga</i>	185
<i>Een samenloop van factoren. De sociale context van het sociaal-artistiek werk.</i> Bart Caron	191
<i>Artsiders Artisit</i>	203
<i>Een sociaal-artistieke dialoog Vzw Wit.h en Kunstencentrum Buda</i>	209

<i>Hoeveel openbaarheid verdraagt de kunst?</i>	
Erwin Jans	221
<i>Sociaal-artistiek werken over grenzen heen</i>	
Sering	235
<i>Over de auteurs</i>	243





**S(O)AP** het drieletterwoord ‘SAP’ geldt binnen het werkveld als gangbare afkorting voor ‘sociaal-artistische praktijk’. ‘Soap’ verwijst naar de verhalen die dit boek vertelt, waarin spanningen voor een keer niet uit de weg worden gegaan.

**S(O)AP** relateert, wil zichzelf én de beschreven praktijk niet al té zeer ‘au sérieux’ nemen.

**S(O)AP** vertegenwoordigt een werkveld dat, de grote discussies en profileringsdrang voorbij, zichzelf wil versterken, en op zoek wil gaan naar groeiscenario’s, nieuwe samenwerkingsverbanden en kansen voor het sociaal-artistisch werk.

### **Algemeen: de positionering**

‘Wie wat vindt, heeft slecht gezocht’.

De lijn is van Rutger Kopland. Deze ‘valkuil van tegenstrijdigheid’ is ongetwijfeld van toepassing op een aanzienlijk deel burgers van de actuele samenleving. De Duitse socioloog Ulrich Beck schetst het beeld van de risicomaatschappij waarin de toename van kennis leidt tot grootschalige risico’s. De nadruk komt helemaal te liggen op de individuele verantwoordelijkheid en keuzes door een sterk verminderde sociale structurering en het wegvallen van traditionele referentiekaders. De moeilijkheidsgraad is recht evenredig met de kwetsbaarheidsscore van mensen.

Sectoren – waaronder cultuur – zien zich bijgevolg verplicht om nieuwe werkvormen uit te proberen en te introduceren. De sociaal-artistische praktijk is alvast uitgegroeid tot één werkmethode die een antwoord formuleert op de complexiteit die het hedendaagse tijdsbeeld oproept.

Verleden en toekomst van de sociaal-artistische praktijk situeren zich op een kruispunt. Historisch gezien gaat het om een nog jonge praktijk. En inhoudelijk heeft het sociaal-artistische werk veel weg van een bouwwerf die volop in ontwikkeling is.

Inspiratiebron van deze praktijk is en blijft het *Algemeen Verslag over de Armoede*. Het recht op cultuur wordt in dit rapport uit 1994 naar voor geschoven als een fundamenteel grondrecht en als een hefboom om armoede te bestrijden en situaties van maatschappelijke uitsluiting tegen te gaan. Kort daarna lanceert de Koning Boudewijnstichting in samenwerking met Kunst en Democratie/ Culture et Démocratie de campagne *ART 23* met de bedoeling initiatieven te ondersteunen die een artistieke dimensie koppelen aan een proces van maatschappelijke integratie. Ook het Sociaal Impulsfonds geeft een ondersteuning aan sociaal-artistische projecten. Brussel 2000, culturele hoofdstad, vormt nog een ander kader waarin praktijken ontstaan.

Van 2000 tot 2003 stelt minister Bert Anciaux een experimenteel reglement in werking om sociaal-artistische projecten te ondersteunen. Een overgangsreglement loopt van 2004 tot 2005. Vanaf 2006 worden de sociaal-artistische werkingen ondergebracht in het Kunstendecreet. Tijdens deze cyclus evolueren zowel criteria als definities van de praktijk. Maar het belangrijkste gegeven bestaat erin dat de praktijk als zodanig wordt opgenomen in het beleidskader mét een uitgesproken visie. Zo onderscheidt het Vlaams en Brussels sociaal-artistiek werk zich van de ‘community arts’ en de ‘gemeenschapskunst’ uit Groot-Brittannië en Nederland. Precies dat gegeven opent de weg naar een eigen identiteit voor een erg diverse praktijk.

Even terzijde. Al jaren heeft men binnen het kunsten- en cultuurbeleid de mond vol van ‘participatie’, een containerbegrip dat moeilijker hanteerbaar bleek dan aanvankelijk gedacht. Participatie is geen toverwoord en wordt als begrip te vaak uitgehold – het discours daar rond wordt in dit boek dan ook niet gespaard. Participatie komt in essentie neer op het autonoom kunnen omgaan met de eerder geciteerde keuzemogelijkheden. Participatie is een streefdoel, tenminste wanneer de leefwerelden van de verschillende groepen in deze maatschappij worden meegenomen in het ‘streven naar’.

S(O)AP wil in eerste instantie het belang van de sociaal-artistische praktijk onderstrepen. Want cultuur is een individueel recht, maar geen individuele bezigheid.

Intussen bestaat er een verscheidenheid en verwevenheid van culturen. Bijgevolg stelt zich voor iedereen de vraag naar een nieuwe groepsidentiteit. Cultuur is dan niet langer een bezit, maar een zoektocht naar de bindende kracht van individuen. Het gaat hierbij om dezelfde zoektocht als de zoektocht naar de nieuwe politieke relatie tussen individu en gemeenschap: de democratie. Kunst fungeert dan als kritische katalysator. Hierin ligt precies de verantwoording van deze praktijk en meteen ook de reden waarom deze werkvorm als zelfstandige entiteit net nu opgang maakt, en waarom een aantal sociaal-artistieke methodieken inzetbaar zijn in andere sectoren.

Op de tweede plaats ambieert S(O)AP om zowel een merkteken in de tijd te zijn als een stimulans voor toekomstige initiatieven. Praktijkbeschrijvingen en reflecties geven aan dat het transversale karakter van de werkingen leidt tot niet-evidente samenwerkingen, die op hun beurt resulteren in spanningsverhoudingen. De spanningsvelden, de veelkantige onderstroom, de ervaringen en de expertises van de sociaal-artistieke praktijken krijgen een zichtbare neerslag in dit boek. En dat levert boeiend materiaal op, waaruit we in eerste instantie kunnen leren. Het reëel omgaan met spanningsvelden maakt dat er een omslag gegenereerd wordt: van de druk van spanningspolen naar het vermogen van spankracht.

In derde instantie wil deze publicatie drie indirecte aanbevelingen meegeven. S(O)AP houdt een warm pleidooi voor én de groei én de erkenning van de sociaal-artistieke praktijk als gemeenschapskunst, naast de autonome kunst, binnen het Kunstendecreet.

S(O)AP wil ook zoveel betekenen als een appél aan lokale beleidsinstanties zodat ze – naast het centrale subsidiesysteem van de Vlaamse Gemeenschap – een complementair draagvlak voor de sociaal-artistieke praktijk in de lokale context ontwikkelen. En dat laatste betekent meer dan alleen maar het toekennen van financiële middelen.

S(O)AP hoopt tenslotte een bijdrage te kunnen leveren aan opleidingen binnen hogescholen en universiteiten. De sociaal-artistieke praktijk heeft hiervoor al een voldoende lange weg afgelegd. Nieuwe werkvormen hebben nood aan nieuwe opleidingen, die aandacht hebben voor transversale en grensoverschrijdende werkkaders.

## Specifiek: de inhoud

Het sociaal-artistische werkveld – we spreken bewust niet over een ‘sector’ – is niet eenduidig te vatten. Het gaat immers om een lappendeken van contexten, snelheden, methodieken en disciplines, zonder eenduidig recept. Dit boek streeft ernaar om huidige en potentiële praktijkwerkers te ondersteunen en op die manier de werkvorm te onderbouwen en de praktijk sterker te maken. Wie op zoek is naar een vaststaande definitie van de sociaal-artistische praktijk, is eraan voor de moeite.

Om die reden bundelt dit boek veertien **praktijkverhalen**. Een bewuste keuze: reflectie over een werkvorm moet in de eerste plaats gebeuren door mensen uit de praktijk. Dat zijn er heel wat: deelnemers, begeleiders, pedagogen, kunstenaars, coördinatoren en welzijnswerkers nemen het woord. Waar mogelijk schreef men zelf, in het andere geval tekenden wij de verhalen op. Talloze werkbezoeken en interviews liggen aan de basis van deze verhalen, echter zonder dat we met voorbedachte rade op zoek gingen naar spanningsvelden. Ze kwamen als vanzelf bovendrijven, soms al bij een eerste kennismaking met een project. Verhalen die bleven hangen, meningen waarvan we nog meer lawaai wilden horen. Projecten waarvan we lucht kregen en waarin we dieper wilden graven. Niet-evidente maar inspirerende samenwerkingen in een gedeeld verhaal. Soms ook verhalen die tegen de borst stuitten, onverwachte plotwendingen in het levensverhaal van een jonge praktijk.

Zo ontstond de keuze voor ‘**spanningsvelden binnen de sociaal-artistische praktijk**’ als uitgangspunt van dit boek: de premisse was er al, ze moest enkel nog benoemd worden.

De term ‘sociaal-artistiek’ an sich is reeds een uiting van de grootste spanning binnen de praktijk, een dubbel-zinnigheid die zowel de identiteit en complexiteit als de kracht en de uniciteit van de praktijk uitmaakt. In dit boek herkauwen we niet opnieuw de koppeltekendiscussie die de afgelopen tien jaar de dienst heeft uitgemaakt. Uiteraard schemert ze wel in alle verhalen en theoretische beschouwingen door.

Theorie, zei u? Dat klopt, maar met mate. Met een externe stuurgroep – noemen hen gerust denkers met een hart voor sociaal-artistiek werk – gingen we op zoek

naar manieren om de praktijkverhalen van de nodige duiding te voorzien. Deze auteurs reflecteren in acht *essays* over het ontstaan van het sociaal-artistiek werk, over het voortbestaan en de bestaansredenen ervan, en over een sociaal-artistieke toekomst.

S(O)AP brengt verhalen. Ook wel verhalen over de verhalen binnen sociaal-artistieke verhalen. In het eerste praktijkverhaal lezen we hoe Victoria Deluxe ermee aan de slag gaat in een theaterproces. Jan Knops van Initia stelt zich vervolgens de vraag: welke verhalen vertel je in een maatschappelijk geëngageerde kunstpraktijk? Welke stof neem je mee, en hoe transformeer je die tot een artistiek ‘product’? Wouter Hillaert zet dan de stap verder: met welke maatstaven beoordeel je de ‘kwaliteit’ van zo’n product, als publiek én als recensent? Met welke ogen kijk je naar zo’n sociaal-artistiek ‘product’? Over anders kijken als filosofie schreef Ambrosia’s tafel een poëtisch praktijkverhaal.

Sociaal-artistiek werk gaat in de eerste plaats over mensen, niet over ‘doelgroepen’. Deelnemers en ‘doorstromers’ van de Unie der Zorgelozen vertellen in S(O)AP hun persoonlijk verhaal. Centrum Bruno Renson geeft met Artisit een forum aan artiesten met een psychotische persoonlijkheidsstructuur. Sering zet met kinderen van over de hele wereld een sociaal-artistiek samenwerkingsverband op.

De lijn van discussie over het participatiediscours, uit de praktijkverhalen van tapis plein en vzw Morguen, wordt door An De bisschop radicaal doorgetrokken richting het beleidsdiscours rond de sociaal-artistieke praktijk. Eric Corijn spaart het participatiebeleid niet en doet aanbevelingen in het licht van een radicaal andere maatschappij van gemeenschappen, voorbij de structuren van de natestaat. Ook Bart Caron plaatst sociaal-artistiek werk binnen een veranderende sociale context, als alternatief voor sociaal-cultureel werk.

S(O)AP brengt praktijkverhalen over projecten in lokale contexten – denk aan de initiatieven in De Nieuwe Stad in Oostende, of de methodiek van Zwemmen in Brak Water. Steven Slos, cultuurbeleidcoördinator in Brugge, maakt kanttekeningen bij de Brugse ervaring met sociaal-artistiek werk in zo’n lokale context, terwijl Nico Carpentier en Maaika Santana de ‘case’ van organisatie BNA-BBOT binnen de complexe bestuursrealiteit van stad Brussel uitlichten. Murga tenslot-

te, geldt als voorbeeld van een verse ‘glokale’ werkvorm, die beide werelden – lokaal en globaal – verbindt.

Over de verhouding van sociaal-artistiek werk tot de ‘reguliere’ kunsten is het laatste woord nog lang niet gezegd. Moscou-Bernadette tast als project zeer bewust die grens af. Joon Bilcke gaat dieper in op de plaats van sociaal-artistiek werk binnen een kunstencentrum. Het praktijkverhaal van vzw Wit.h en Buda toont aan dat vruchtbaar samenwerken en samen denken kan. Klaas Tindemans en Erwin Jans reflecteren vanuit het kunstbegrip.

### **Tot slot...**

... is S(O)AP geen bundeling van hoera-verhalen uit de praktijk, maar een poging om een realistisch beeld te schetsen van een diverse praktijk en van de mensen die er vorm aan geven. Het uitgangspunt – spanningsvelden – geldt dan niet als een negatieve premisse, maar wordt vanuit al zijn mogelijke hoeken, bochten en kronkels bekeken en toegepast binnen de zoektocht naar inspirerende weke plekken, vruchtbare bodems en continue uitdagingen binnen de sociaal-artistische praktijk.

Sociaal-artistiek werk is het verhaal van het harde werk van deelnemers, begeleiders en kunstenaars, en misschien nog het meest het verhaal van de grenzen die tussen hen vervagen. Een verhaal van samenwerken en solidariteit in de maatschappij van vandaag. We zouden er een boom over kunnen opzetten, maar laten dat liever over aan de verhalenvertellers in dit boek. Zij zijn de deskundigen, niet wij.

Dēmos vzw  
Brussel, 20 mei 2009

*Jana Kerremans*  
*Ivo Janssens*







# 't Vuil Huishouden

## Over de kracht van verhalen in de sociaal-artistieke praktijk

*Victoria Deluxe*

In september 2007 werd een sociaal-artistiek project tussen het OCMW Gent en Victoria Deluxe opgezet. Het OCMW Gent stelde Victoria Deluxe voor de uitdaging om samen met de groepsleden van de Emancipatorische Projectwerking een theaterproductie rond het thema 'armoede' te realiseren. Met deze theatervoorstelling wou het OCMW de mensen uit de basiswerking de mogelijkheid bieden om vanuit het eigen perspectief op verhaal te komen. Samen theater maken werd binnen de samenwerking als een manier van werken beschouwd die de groepsleden in staat zou stellen om zelf het woord te nemen. Of anders geformuleerd: de groepsleden zouden worden aangemoedigd om verhalen over zichzelf en hun omgeving te ontwikkelen, verbonden aan de armoedeproblematiek waarmee de meeste groepsleden worden geconfronteerd. Het medium theater werd als een motor of katalysator beschouwd in de zoektocht naar hoe mensen zich verhouden tot diverse vormen van sociale ongelijkheid en maatschappelijke uitsluiting, en de manier waarop ze hier verhalend mee omgaan. We hanteerden de hypothese dat wanneer mensen verhalen ontwikkelen en vertellen, dit hen in staat zou stellen om nieuwe handelings- en actiestrategieën te ontvouwen binnen hun dagdagelijks leven.

### **Uitgangspunten bij de start van het werkproces**

Binnen het samenwerkingsakkoord werd er afgesproken dat het project in september 2007 zou starten en in de loop van april 2008 met een voorstellingenreeks zou worden afgerond. Afspraak was dat er geen uitsluitingscriteria zouden worden gehanteerd, waardoor alle groepsleden in principe konden deelnemen aan het theaterproject.

Tijdens de interne voorbereiding van het project omschreven de medewerkers van Victoria Deluxe hun werkvoorstel als volgt: "We vertrekken vanuit een open

een breed thema, dat bij de participanten tot identificatiemogelijkheden kan leiden. Dit helpt om een werkkader te ontwikkelen, dat vanaf de start aan de deelnemers een zeker houvast biedt. Binnen dit project willen we zoeken hoe we het thema ‘armoede’ kunnen linken aan het thema ‘kermis’. We gaan uit van de vaststelling dat ‘kermis’ mee deel uitmaakt van ons cultureel erfgoed, maar de manier waarop diverse bevolkingsgroepen al dan niet aan dit gebeuren kunnen participeren, een aantal sociologische verschuivingen impliceert. De kermissen van vroeger waren een heel sterk geritualiseerd en volksgericht gebeuren dat vaak mee de seizoensovergangen ijkte. Iedere wijk, dorp en stad kende zijn vaste, terugkerende en volkseigen kermissen. Vandaag zit het kermisgebeuren mee op de roetsbaan van de 21<sup>ste</sup> eeuw: de attracties zijn vaak heel modern en spectaculair en doen de adrenaline stromen, het kermisgebeuren van nu is meestal heel sterk gericht op consumptie en voor steeds meer mensen is de kermis een heel dure – tot zelfs haast onbetaalbare – aangelegenheid geworden.”

Tijdens de voorbereiding van het project werd er sterk gefocust op en gezocht naar de manier waarop de groepsleden van de Emancipatorische Projectwerking hun eigen visie en perspectief ten aanzien van het thema ‘armoede’ konden tot uitdrukking brengen. De medewerkers van Victoria Deluxe stelden aan het OCMW Gent voor om het niet rechtstreeks of letterlijk over armoede te hebben, maar dus te werken rond de kermis of foor. We beschouwden de kermis als een ‘meta-Foor’ die de groepsleden via een omweg in staat zou stellen om het te hebben over existentiële thema’s als armoede en maatschappelijke uitsluiting. In september 2007 stelden de medewerkers van Victoria Deluxe tijdens een groepsmeeting het projectvoorstel als volgt voor: “Victoria Deluxe wil samen met OCMW Gent een theaterproject opzetten waaraan elk groepslid dat geïnteresseerd is, kan deelnemen. We stellen voor om rond het thema ‘kermis’ te werken, dit te verbinden met het thema ‘armoede’ en van hieruit een verhaal te ontwikkelen waarin iedereen zich kan terug vinden. We denken niet in termen van ‘goede’ of ‘slechte’ acteurs, maar gaan ervan uit dat we bij iedereen kwaliteiten zullen aantreffen die we een volwaardige plaats binnen het geheel zullen geven. Wie liever geen theater speelt, kan ook op andere manieren meewerken: decorbouw, kostuums... Kortom: iedereen is welkom!”

Net na de bekendmaking en voorstelling van het project schreven zich een 25-tal groepsleden in. Bij hun inschrijving formuleerden verschillende groepsleden

een soort definitie van wat zij onder theater verstonden. Deze definities waren heel erg verschillend en veronderstelden zowel 'zichzelf spelen' als 'het van buiten leren van een bestaande tekst'. Diverse groepsleden omschreven zichzelf als onbekwaam of niet in staat om theater te spelen, terwijl andere groepsleden nog voor de start beloofden dat ze de pannen van het dak zouden spelen. Nog voor het project van start ging, werden we met heel diverse verhalen en definities rond het begrip 'theater' geconfronteerd. We spraken met de groepsleden af om tijdens de eerste werkbijeenkomst meer uitleg te geven over welk soort project we voor ogen hadden. We gaven meteen ook mee dat we in de weken daarop samen met hen het project verder wilden ontwikkelen en gestalte geven.

### **Hoe omschrijven we de mensen waarmee we samenwerken?**

Een van de vragen waarmee de medewerkers van Victoria Deluxe aan het begin van elk project worstelen en die binnen het praktijkwerk vaak terugkomt, is hoe we de groepsleden – verbonden aan een werking of organisatie – kunnen omschrijven. Spreken we over cliënten, hulpvragers, maatschappelijk kwetsbare burgers, armen...? De subsidiërende overheden en gesubsidieerde organisaties hanteren nog graag en vaak het begrip 'doelgroep'. Hieronder wordt meestal een groep soort- en lotgenoten verstaan die door hetzelfde soort kenmerken wordt getypeerd. Binnen de uitwerking en ontwikkeling van het project viel ons op dat de homogeniserende manier waarop de groepsleden soms worden benoemd, niet strookt met de heel diverse interacties die er binnen het project werden ontwikkeld. Hoewel elk groepslid zich in een situatie van maatschappelijke kwetsbaarheid of uitsluiting bevond, werden de groepsleden gekenmerkt door een heel grote diversiteit: op vlak van gender, sociale afkomst, opleidingsgraad, de verschillende aanwezige kwaliteiten, het beschikbare inkomen, de huisvestings-situatie, de gezins- of familiale context en de heel verscheiden coping-mechanismen en handelingsstrategieën die mensen hanteren. Een groot risico binnen het welzijnswerk en projectwerk – en wellicht nooit zo bedoeld – is het hanteren van een categoriaal of homogeen begrippenkader: de allochtoon, de arme, de bejaarde...

Vanaf de start van het project gaven verschillende groepsleden aan dat ze niet als 'arme' wilden worden omschreven. Michèlle formuleerde het als volgt: "Het is niet omdat ik het niet ver geschopt heb in mijn leven, dat ik als arme of sukkelaar-

ster wil worden benoemd. Ik ben Michèle en ben onder meer moeder van Lies, waar ik heel trots op ben. Ik ben pleegmoeder van haar en heb heel erg geknukt om haar binnen ons gezin te kunnen houden.” Een ander groepslid, Ilse, omschreef zichzelf als volgt: “Ik zuip me nu en dan te pletter, maar ik ben geen kalf. Ik lees vaak een boek en tracht op de hoogte van de actualiteit te blijven. Als ik goed rondom mij kijk, dan stel ik vast dat die hoge piefen het niet veel beter dan mij doen. Alleen hebben zij wellicht iets meer geluk gehad in hun jeugd. Ik heb nooit mogen studeren en ben al vrij vroeg aan mijn lot overgelaten. Maar voor de rest is alles OK met mij. En ik wil niet dat er iemand compassie heeft met mij.”

### **Het hanteren van een metafoor tijdens de individuele gesprekken**

In de eerste weken van de samenwerking namen we met elk groepslid individueel contact. In een persoonlijk gesprek wilden de medewerkers zichzelf kort voorstellen en was het de bedoeling dat elk groepslid werd bevraagd over in hoeverre hij of zij ‘kermis’ een interessant thema vond. Een deel van de groepsleden ontving ons bij hen thuis, anderen kwamen naar de werkplek op het afgesproken uur. Tijdens deze individuele gesprekken bracht elk van de groepsleden een eigen en persoonlijk verhaal rond het thema ‘kermis’. Voor geen van de groepsleden had het begrip kermis dezelfde betekenis. Sommige groepsleden kwamen via de kermis in hun jeugd jaren terecht; anderen hanteerden de kermis als voorbeeld van de toegenomen levensduurte en de dalende koopkracht.

Tijdens deze individuele gesprekken viel op dat het hanteren van een metafoor (kermis) de meeste mensen helpt of op weg helpt om iets te vertellen over de complexe werkelijkheid waar we allen deel van uitmaken. De kermis als metafoor maakte dat elk groepslid zijn of haar eigen invalshoeken rond dit thema, zichzelf en de omgeving ontwikkelde. “Een metafoor wordt gekenmerkt door een systematische selectiviteit. Deze selectiviteit bestaat erin dat metaforen steeds een deel van de werkelijkheid belichten, en een ander deel op de achtergrond laten. Zo wordt de werkelijkheid vereenvoudigd en wordt het mogelijk erover te spreken. Metaforen beïnvloeden ons leven: ze beïnvloeden onze kijk op de wereld en onze visie op onszelf.”<sup>1</sup>

Frans sprak als volgt over de kermis: “Als kind werd ik op een zondag samen met mijn broers en zussen door een grote poort geleid. Een juffrouw hield mijn

hand vast. Al gauw bleek dat ik in een instelling was geplaatst. Mijn vader werkte aan den ijzerweg en had op een dag iets in z'n rug gekregen. Hij kon niet meer werken en verloor z'n inkomen. Hij zat nu ganse dagen voor het venster van onze kleine woning. En toen mijn moeder na de bevalling van het jongste kind ook ziek werd, konden ze niet meer voor ons zorgen. We werden elk in een leefgroep geplaatst en ieder jaar als er kermis was, ging ik als trommelaar de kermis openen. Ieder jaar, tot aan mijn achttiende, ging ik trommelen op de kermis. Ik herinner me de vele lichtjes en de massa's volk. Nu ga ik niet meer naar de kermis. Het is er te duur en ik hou niet meer van te veel volk."

Via de 'omweg' (metafoor) van de kermis kon Frans ons zijn verhaal vertellen: hoe hij als kleine jongen werd geplaatst. Voor we het persoonlijke gesprek afsloten gaf Frans ons nog mee: "Ik wil graag meewerken en ik vind kermis een interessant thema, maar ik wil jullie nu al waarschuwen dat ik slecht ben in afscheid nemen."

### **Persoonlijke verhalen als grondstof**

In oktober 2007 werd er met de meeste groepsleden een individueel gesprek georganiseerd. Een drietal groepsleden verscheen niet op de gemaakte afspraak: ze gaven aan dat ze eerst wat de kat uit de boom wilden kijken. Elk individueel gesprek fungeerde als het ware als een 'visitekaartje'. In wat en de manier waarop mensen vertellen, maken ze heel erg duidelijk hoe ze willen gepercipieerd worden, waar ze van houden, wat hen tegensteekt of dwarszit. Ook al vertrok de open vraagstelling van het thema 'kermis', toch vertelden de meeste groepsleden vooral wat volgens hen belangrijk was en is. In de bevraging hanteerden we open vragen en stelden we nooit de 'waarom-vraag', omdat deze vraag vaak het gevoel opwekt dat mensen zich moeten verantwoorden voor hun gedrag of handelen. Alle geïnterviewden verhielden zich op een eigen of persoonlijke manier tot het thema kermis. Door het stellen van open vragen kiest de geïnterviewde zelf op welke manier hij antwoordt.

Aan alle groepsleden met wie we een persoonlijk gesprek voerden, werd hun toestemming gevraagd om dit gesprek op een minidisk te registreren. We legden de geïnterviewden uit dat dit het gesprek vergemakkelijkte en ons beter in staat zou stellen om naar hun verhaal te luisteren. We gaven tevens aan dat we deze

verhalen als grondstof voor ons theaterstuk wilden hanteren. Voor weinig tot geen groepsleden fungeerde het opnametoestel als een hindernis. Een heldere en duidelijke uitleg vooraf maakt dat mensen snel hun vertrouwen stellen in deze manier van werken. Iedereen kreeg de belofte dat ze hun uitgeschreven interview persoonlijk zouden ontvangen en bij nalezing konden wijzigen. Sommige groepsleden gaven aan dat ze niet of niet gemakkelijk konden lezen en stelden de vraag of iemand hen het uitgeschreven interview zou willen voorlezen. Voor elk gesprek werd gemiddeld een uur tot anderhalf uur uitgetrokken. Het gesprek of interview vertrok van een open vraagstelling, die zowel gericht was op het verkrijgen van bepaalde informatie als het verzamelen van verhalen over hoe de groepsleden de werkelijkheid ‘beleven’ en ‘interpreteren’.

Het hanteren van ‘open vragen’ refereert naar de Human Social Functioning methodiek, ontwikkeld door Eugène Heimler. De vraagstelling die binnen deze methodiek wordt gehanteerd, tracht de geïnterviewde zo concreet als mogelijk te laten vertellen. Vragen als “wat, waar, met wie, hoe...?” maken dat er een soort visualiserende manier van vertellen ontstaat. De geïnterviewde wordt als het ware terug in de situatie gebracht; hij of zij bouwt op een verhalende wijze aan een soort ‘decor’ dat vaak heel gedetailleerde en ‘vergeten’ informatie oplevert. Het durven ingaan op en doorvragen naar wat wordt verteld, maakt dat de geïnterviewde ernstig wordt genomen en de interviewer niet wacht tot hij hoort wat hij wil horen. In deze manier van werken heerst de overtuiging dat het de verteller zelf is die uit hetgeen hij vertelt tot zin- en betekenisgeving moet komen.

Michèle vertelt: “Als kind woonden wij vlak bij de kermis op het Sint-Pietersplein. Vanuit mijn slaapkamer kon ik alle kramen en lichtjes zien. Ik zag de kermismolen draaien en hoorde de kinderen gieren van de pret. Ik rook de gebakken lucht van oliebollen tot in mijn kamer. Ik kon alleen maar vanuit mijn kamer het kermisgebeuren volgen. Daarom heb ik nu een hekel aan de kermis. Ik ga er nooit naartoe.”

Alle geregistreerde interviews werden kort na elkaar uitgeschreven. De geïnterviewden kregen een uitgeprinte versie en konden die samen met een van de medewerkers doornemen. Tijdens het samen lezen en bespreken van het interview werd het eerst gebrachte verhaal vaak bijgewerkt. Niet zelden zei iemand: “Heb ik dit gezegd?” of “Zijn dit mijn woorden?” Het terugkoppelen van wat mensen ons hadden verteld, deed een soort reflexieve ruimte ontstaan: de geïnterview-

den stonden stil bij hetgeen ze ons hadden verteld en ontwikkelden daaruit vaak nieuwe verhaalelementen.

Aan elk groepslid werd gevraagd welke verhalen of verhaalelementen we naar de groep mochten meenemen. Op die manier werd er met elkaar onderhandeld en hielden de participanten greep op hun eigen, persoonlijke materiaal. Verschillende participanten vroegen ons of wat ze verteld hadden wel interessant genoeg was om met de anderen te delen en of we met dit materiaal wel theater konden maken. We antwoordden hen met de overtuiging dat we al deze verhaallijnen tot een verhalentapijt zouden verweven.

### **Het ontstaan van een gedeeld of gemeenschappelijk verhaal**

Na de individuele gesprekken werden de eerste repetities in groep georganiseerd. Op dinsdagvoormiddag en vrijdagnamiddag kwam een dertigtal groepsleden opdagen. Over het gehele traject was er nauwelijks tot geen uitval. Enkele participanten kwamen naar de eerste werkmomenten en haakten dan om diverse redenen af: gezondheidsproblemen, te weinig tijd of te weinig interesse. Tijdens de eerste groepsmomenten werd aan de participanten gevraagd om zichzelf als personage in te beelden: ofwel als foorkramer, uitbater van een kraam ofwel als bezoeker of klant. Er werden spelimprovisaties opgezet waarbij ieder groepslid zich trachtte in een bepaald personage in te leven. In het begin van dit werkproces werd er een fysieke zone afgebakend, met de afspraak dat binnen deze zone iedereen kon 'spelen' of een 'personage' worden, en de deelnemers buiten de zone terug Michëlle, Mario, Ronny of Frans werden. Op die manier werd er gezocht om een ruimte voor verbeelding te creëren en deze ook fysiek te markeren. We installeerden het concept van 'binnen' en 'buiten de zone'. Voor veel participanten bood deze verbeeldende ruimte de kans om afstand te nemen van de dominante verhalen die hun leven beheersten en nieuwe verhalen te ontwikkelen. Vanuit de verbeelding ontstond de mogelijkheid om een personage te worden met geheel andere eigenschappen of kenmerken dan in het echte leven. Ronny verbeelde tijdens een van de repetities dat hij kon handen lezen. Hij nodigde Gina op de speelvloer uit, nam haar hand en las haar een hoopvolle toekomst voor. Hij ontwikkelde het verhaal dat ze in de nabije toekomst een man zou ontmoeten die voor haar en haar vier kinderen zou zorgen. Vanuit zijn verbeelding ontwikkelde Ronny een verhaallijn waar Gina later op terugkwam. Ze vroeg

zich luidop af wie deze man zou kunnen zijn en of ze hier wel kon op hopen. Binnen de groep ontvouwde er zich een relationele discussie, waarbij het vooral ging over het feit dat alleenstaande moeders met kinderen niet gemakkelijk een nieuwe partner vinden. Toch had Ronny vanuit zijn verbeelding een dominante verhaallijn verbroken en hier tegenover een alternatief verhaallijn geplaatst.

In de hierop volgende repetities werd aan de groepsleden gevraagd om materiaal uit de individuele gesprekken in de groep te brengen. Week na week presenterden de participanten in de vorm van een monoloog een deel van hun persoonlijk materiaal. Op die manier werden persoonlijke verhalen met de bredere groep gedeeld. We maakten de afspraak om hetgeen zich binnen het werkproces afspeelde niet met de buitenwereld te delen, om zo elkaars privacy te respecteren. Op die manier werd er een veilige werksfeer geïnstalleerd. Verschillende groepsleden begonnen zich te identificeren met bepaalde verhalen die op de theatervloer naar voren werden gebracht. Elke repetitie eindigde dan ook met een nabespreking, waarin verschillende participanten inhaakten op hetgeen er was gebracht. Persoonlijke verhalen ontwikkelden zich vaak tot gedeelde verhalen. Na de repetities spraken mensen elkaar vaak aan met de vraag om dieper in te gaan op de verhalen die ze hadden gehoord. Soms hoorden we: “Is dit echt gebeurd?” of “Waarom heb je ons dit nog nooit eerder verteld?” of “Ik herken me in wat je daarnet verteld hebt.”

Bernard koos uit zijn persoonlijke interview een verhaal over hoe hij door een loketbediende werd aangemaand tot geduld. Hij stapte op de theatervloer en bracht de volgende monoloog:

“Wil je dat ik geduld heb, meneer? Ik heb al gans mijn leven geduld. En weet je wat dat mij heeft opgeleverd? Niets. Ik zit ganse dagen tussen vier muren. Te wachten tot dat ik nieuws krijg. Maar het enigste dat ik in mijn brievenbus krijg, zijn betalingen: een factuur van ’t water, eentjen van den elektriciteit, een belastingsbrief van de Provincie, eentje voor de vuilniszakken, een maandelijksse betaling voor mijn begrafeniskosten, en nog een grote factuur van de Staat. Als ik daar nog maandelijks mijn huishuur bij optel, dan schiet er ver niks meer over. Aan mijn leeftijd, meneer, krijg je geen goed nieuws meer. Alleen maar slecht nieuws. Aan mijnen leeftijd wordt ge gedegradeerd. Ik ben juist nog goed genoeg om te betalen. Daarom wil ik mij eens goed laten gaan, hier op de kermis. Ze kunnen nen keer vierkante mijn kloten kussen. Ik ga deze maand eens niets betalen.”

Na zijn monoloog kreeg Bernard een staande ovatie. Hij bloosde en was verbaasd over zoveel reactie. Hij nam snel plaats op een stoel en er ontstond een



groepsgesprek op basis van wat Bernard had gebracht. Verschillende mensen herkenden zich in het verhaal en drongen aan om dit in de theatervoorstelling op te nemen. Aangespoord door de monoloog van Bernard stapte Marina op de speelvloer. Marina is zwaarlijvig en bracht in haar monoloog het verhaal dat ze aan alle kermiskramen werd geweigerd omwille van haar zwaarlijvigheid. Ze speelde met humor hoe ze door iedere foorkramer met een kluitje in het riet werd gestuurd. Ze creëerde voor zichzelf een personage dat steeds weerbaarder werd tegenover deze vorm van discriminatie. Marina stelde aan de regisseurs voor om in de voorstelling een van de loodjesgeweren te gebruiken om hiermee de foorkramers af te dreigen en op die manier haar plaats op te eisen. Marina koos voor een personage waarbij ze vanuit haar eigen pijnlijke ervaringen vertrok. Ze voegde aan haar personage echter humoristische elementen toe, waardoor ze voor zowel de andere groepsleden als het publiek een identificeerbaar en weerbaar personage werd: ieder van ons kon in haar personage allerlei vormen van discriminatie herkennen. Week na week werd er op die manier gezocht naar hoe er, vertrekkend vanuit persoonlijke verhalen, kon worden gewerkt in de richting van identificeerbare en universele personages.

In een van de gesprekken bracht Ronny, die zelf jarenlang met een foorkramer was meegereisd, een verhaal over 't vuil huishouden'. Dit woord sloeg op een kermiskraam dat als 'bollosmito' staat gekend. Ronny vertelde hoe er vroeger op bepaalde kermissen een kraam vol met huisraad stond dat aan diggelen kon worden gegooid. Dit kermisspel werd in de volksmond 't vuil huishouden' genoemd. Verschillende spelers vonden dit een schoon en boeiend verhaal en stelden voor dat om 't *Vuil Huishouden* als titel voor onze theaterproductie te gebruiken. Velen herkenden zich in de gelaagde betekenis. Niet alleen het kermiskraam op zich, maar de huishoudelijke perikelen die onder deze titel schuilen, brachten velen aan het lachen.

### **De theaterproductie als een verhalentapijt**

Na een intense voorbereiding speelde in mei 2008 een groep van een dertigtal mensen zes maal de theaterproductie 't *Vuil Huishouden* in de Turbinezaal van het Intercultureel Centrum De Centrale. Hoewel de persoonlijke verhalen als grondstof voor de voorstelling hadden gediend, waren alle spelers een 'perso-

nage' geworden. Dit hield in dat er als het ware een zekere afstand tot de eigen ervaring was ontstaan en de individuele verhalen tot een meer universeel niveau waren geabstraheerd. Gedeelde en gedragen verhalen werden tot een verhalenta-pijt gegeven, met het oog op een dramaturgische eenheid.

Bij de bekendmaking van de theatervoorstelling hanteerden we in grote mate de omschrijving van de participanten. Ilse omschreef de inhoud van de voorstelling als volgt:

“’t *Vuil Huishouden* begint met het verhaal over de eigenaar van de botsauto’s die op nen bepaalden dag zijn kot niet op tijd opendoet. De andere kermiskramers maken zich zorgen, want ze zijn niet gewoon dat François te laat is. De kermis staat op ’t Van Beverenplein en zoals jullie weten of niet weten: dat is een plein waar dat ge u aan van alles kunt verwachten. Het is de laatste dag dat de kermis daar staat en er zijn serieuze kortingen.

Devilder van ’t *Vuil Huishouden* – een Gents woord voor een bollosmito-kraam – roept gelijk nen zot om de klanten naar zijn kraam te lokken. Linda, dat benne’k ik, treurt omdat haar vent is weggelopen en Bracke tracht den boel bijeen te houden. Al die mensen die op de kermis staan en komen hebben al-lemaal nen groten mond maar een vree klein hartje. We trachten elk op ons manier er het beste van te maken maar we botsen elk op de muren van het leven. En terwijl dat we knokken tegen ons miserie ontstaat er plots iets vree schoons. Maar de rest ga ik niet verklappen, want anders zou je misschien niet meer komen kijken.”

De voorstellingen kenden een grote publieke opkomst. In de vele commenta-ren achteraf leek het niet alsof mensen naar ‘armen’ hadden zitten kijken. Er werd vooral ingegaan op de kermis als ‘metafoor’ voor dalende koopkracht en de relationele aspecten die binnen de voorstelling aan bod kwamen. Een the-atervoorstelling blijkt vooral te ‘werken’ wanneer het publiek zich met de vorm en de inhoud (de verhalen) van de voorstelling kan identificeren. Bij de spelers veroorzaakte de theatervoorstelling een gevoel van erkenning en de ervaring dat er een communicatief proces met het publiek was ontstaan: de reacties vanuit de zaal gaven een erkenning aan hun gedeeld verhaal.

Het belangrijkste dat we uit dit project hebben geleerd, is het diepe verlangen naar nabijheid en duurzaamheid dat bij de participanten leeft. Op het moment dat er een ruimte en tijd wordt gecreëerd om te luisteren naar elkaars verhaal en er met deze verhalen aan de slag wordt gegaan, ontstaat een context die door

de mensen als zin- en betekenisvol wordt ervaren. Deze context lijkt weliswaar niet economisch rendabel, maar is maatschappelijk uiterst waardevol: er ontstaat een context waarin mensen kunnen spreken, waar mensen op verhaal kunnen komen, waar de mogelijkheid tot dissensus ontstaat, waar men van elkaar kan leren en waar er gestreefd wordt naar een gedeeld en gemeenschappelijk verhaal. Wat in deze manier van werken opvalt, is dat wanneer men elkaar als 'gelijke' benadert er een gemeenschap kan ontstaan die een gedeeld verhaal en een gemeenschappelijk belang ontwikkelt. Dit houdt onder meer in dat men in de groep op zoek gaat naar wie over welke kwaliteiten beschikt en hoe men deze op elkaar kan afstellen met het oog op het bereiken van een gemeenschappelijk doel. In ons geval was het een theatervoorstelling, maar het resultaat kan ook heel andere vormen aannemen.

### **Kanttekening bij sociaal-artistische projecten**

Een grote uitdaging in het opzetten en ontwikkelen van sociaal-artistische projecten is het streven naar een duurzame manier van werken. Een project als *'t Vuil Huishouden* legt zowel de sterktes als de zwaktes van projectwerk bloot. Terwijl de organisatoren – in casu: OCMW Gent en Victoria Deluxe – meestal denken in termen van 'een sterk project', vragen de participanten op heel veel manieren naar een meer duurzame en verankerde manier van werken. Ik verwijs graag naar wat er na de laatste voorstelling gebeurde: Ann, een van de participanten, had samen met haar vriend Werner enkele kleine geschenkjes gekocht om de medewerkers van Victoria Deluxe te bedanken. Toen ik m'n pakje opende, zag ik een vulpen met enkele tubes inkt. "Om ons tweede stuk te schrijven", riep Ann. In vertaling vertelde Ann dat ze graag verder wil werken, dat ze hoopt dat de groep waarmee we hebben gewerkt samen kan blijven en een tweede voorstelling kan maken.

De laatste voorstelling is al lang achter de rug. Bijna iedere dag komen spelers van *'t Vuil Huishouden* langs bij Victoria Deluxe... of ze sturen sms'jes... of ze bellen op: meestal met moeilijk of slecht nieuws. Velen onder hen hebben het maatschappelijk heel lastig. Het zijn en blijven sterke en moedige mensen, maar hun voorgeschiedenis en levensloop maakt dat velen onder hen maatschappelijk lijden. De problemen waarmee ze worstelen, situeren zich op diverse levensdo-  
meinen: van gezondheidsproblemen over slechte tot haast onbewoonbare huis-

vesting, een te laag inkomen, een hoge schuldenlast, weinig tot geen sociale contacten en middelenmisbruik tot een gemis aan hoopvolle levensperspectieven.

Opvallend is dat er tijdens het werkproces een zeer hoge aanwezigheidsgraad was en een zeer grote werkdiscipline. Om het met een boutade te stellen: de participanten waren vaak vroeger aanwezig dan de begeleiders. Er vond iets opvallends plaats: een groep mensen verenigde zich tot een kleine gemeenschap. Ze werden hierin begeleid en ondersteund en stelden een maatschappelijk doel voorop, met name “tonen dat we ook iets kunnen en vertellen wat ons bezighoudt en hoe we naar het leven kijken”. Dit laatste is niet toevallig. De voorbije jaren heeft er zich een serieuze maatschappelijke omslag voltrokken. Vroeger bestond er vanuit een ideologische visie en maatschappelijke vorming meer begrip en betrokkenheid ten aanzien van mensen die zich in een situatie van armoede of uitsluiting bevonden. Vandaag is er duidelijk sprake van een ‘activeringsdiscours’. Alleen al in de term ‘activering’ schuilt er een achterliggende redenering die bewust en onbewust veronderstelt dat mensen die het maatschappelijk lastig hebben het voor een groot deel aan zichzelf te danken hebben... of dat ze lui zijn en maatschappelijk geactiveerd moeten worden. Men zal het zelden zo expliciet stellen, maar het is voelbaar en vaststelbaar dat de maatschappelijke druk ten aanzien van die mensen die zich onderaan de maatschappelijke ladder bevinden aanzienlijk is toegenomen. Impliciet wordt er verondersteld dat deze mensen terug economisch actief en rendabel kunnen worden, en pas na heel wat pogingen en omzwervingen wordt er maatschappelijk aanvaard dat een deel van deze mensen niet meer economisch actief kan worden.

Nochtans bewijst de sociaal-artistieke praktijk dat mensen te mobiliseren zijn wanneer hen een zingevend kader wordt aangeboden waarin ze zelf mee kunnen beslissen hoe het parcours er kan en zal uitzien. Zowaar een emancipatorisch resultaat. Sommige mensen kruipen op tijd uit hun bed en slagen er zelfs in om te stoppen met drinken om zich in te schrijven in een voor hen betekenisvol en zinvol project. Het grootste succes van een project als *’t Vuil Huishouden* was niet de artistieke uitwerking, maar wel het feit dat de participanten een verhaal hebben kunnen vertellen dat hun verhaal is en waar zij zich mee kunnen identificeren.

Enkele dagen voor de première vertelde een van de spelers dat zij voor het eerst in haar leven de kans kreeg om eindelijk eens in iets te lukken. Het ‘lukken’

betekende voor haar dat ze op een podium zou verschijnen, het publiek recht in de ogen zou kijken en hen zou vertellen wat ze wou vertellen. De theatertekst is namelijk niet ontsproten aan het geniale brein van een of andere kunstenaar, maar is een verhalentapijt van levenservaringen en getuigenissen van de participanten zelf. Met deze theaterproductie ontstond de kans op een gedeelde en communicatieve ervaring: het delen met een publiek van wat er in de hoofden van de participanten leeft, hoe zij aankijken tegen de kermis, de armoede, het leven op en rond het Van Beverenplein...

In het project *'t Vuil Huishouden* zijn we erin geslaagd om de tweedeling WIJ/ZIJ enigzins te doorbreken. Al te vaak bestaat onze samenleving uit professionelen (WIJ) die zich inzetten voor en legitimeren tegenover de mensen (ZIJ): de cliënten, de kansarmen. In deze moeten we de grote kloof die er gaapt tussen de 'haves' en de 'have-nots' benoemen, net als het nog steeds volledig ontbreken van structurele maatregelen met het oog op het dichten van deze diepe kloof. We moeten durven erkennen dat de zorg en steun die vroeger nog voor een groot stuk ingebed lag in het sociale netwerk van de buurt of de nabije omgeving nu in hoofdzaak in handen is komen te liggen van de 'professionelen', die over de middelen en de rechten beschikken om te bepalen wat er wel kan en niet kan. In dit verhaal schuilt een valkuil voor iedere werking. Op het moment dat men (deels) afhankelijk wordt van projectmiddelen ontstaat het risico dat men het ene na het andere project opzet, met telkens nieuwe middelen om telkens met een nieuwe groep mensen aan de slag te gaan. Terwijl we uit ervaring weten dat in de beleving van veel participanten een project niet stopt na de laatste voorstelling. Velen onder hen blijven langskomen, vanuit een verlangen naar nabijheid. Bij Victoria Deluxe trachten we met man en macht te zoeken naar hoe we deze mensen een plek kunnen geven. Er staan enkele stoelen en zetels, maar we voelen aan de mensen dat ze actief willen blijven, dat ze aan de slag willen blijven: sommige participanten zouden er willen in kunnen slagen om terug een plek te krijgen binnen de reguliere arbeidsmarkt. Je eigen boterham verdienen biedt niet alleen de kans op een inkomen en wat welvaart, maar ook op maatschappelijke erkenning en op nieuwe sociale relaties met collega's.

Andere participanten verlangen naar een vorm van sociale tewerkstelling. Dit komt erop neer dat men hoopt om overdag bezig te kunnen zijn en dat hetgeen men aan 'arbeid' of 'activiteit' verricht als maatschappelijk waardevol wordt ervaren. Het stuk erkenning dat hieruit kan voortvloeien, is aardig meegenomen.

men. Een derde groep tenslotte bestaat uit participanten die maatschappelijk zo kwetsbaar zijn, dat het van vele factoren afhangt of ze die dag in staat zijn om er te zijn, om er te geraken, om er even opnieuw in te geloven. Het zijn mensen die hopen dat ze niet voorgoed verstoten zullen worden en dat ze welkom blijven, ondanks het feit dat ze soms moeilijk doen, er even geen goesting in hebben. Voor hen betekent een context van 'er mogen zijn en welkom blijven' al heel veel. Wanneer ze dan nog de vraag blijven krijgen om 'deel te nemen' aan gelijk welk soort activiteit, krijgen ze het gevoel van 'erkend te worden', van te mogen bestaan.

We hopen dat er maatschappelijk wil en ruimte ontstaat om maatschappelijk waardevolle projecten meer en sterker te laten uitmonden in een meer duurzame manier van werken en samenwerken, telkens met het oog op het versterken van de levenspositie en de bestaansvoorwaarden van de mensen voor wie en met wie we werken. Deze doelstelling zullen we nooit realiseren wanneer we van het ene naar het andere project hollen. We moeten durven streven naar een consequent verder werken met eenzelfde groep mensen, tegen alle vernieuwingsdrang en economisch denken in.

*Dominique Willaert*

## **Noot**

1 Lakoff G. & Johnson M. (1980), *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press







# Van vroeger naar vroegers

*tapis plein*

Tapis plein vzw is een knooppunt voor praktijkontwikkeling en expertise-uitwisseling omtrent erfgoedparticipatie.

Erfgoed bezorgt de samenleving een gedeelde basis van identificatie, oriëntering en verbondenheid. Het biedt de bouwstenen voor een duurzame samenleving waarin continuïteit en zelfvernieuwing hand in hand gaan. Participatie vormt de toegang tot het deelnemen en deelhebben aan ons cultureel erfgoed. Participatie is daarmee de hefboom tot maatschappelijke verbreding en actualisering van ons cultureel erfgoed. Voor tapis plein betekent het organiseren, stimuleren, onderzoeken en samenwerken omtrent cultureel erfgoedparticipatie daarom een unieke en belangrijke maatschappelijke opdracht.

Tapis plein vzw zet zich sinds haar begindagen in 2003 gedreven en gedegen in om een gevarieerd publiek in heel Vlaanderen te bereiken met jonge en vernieuwende vormen van publieksparticipatie via een dynamische projectwerking. De organisatie bouwde zo in een vrij kort tijdsbestek een ruime bekendheid en breed netwerk in de Vlaamse socio-culturele en erfgoedsector op. De organisatie treedt dan ook steeds meer naar voren als een aanspreekpunt omtrent deze thema's. Gemeentebesturen, scholen, buurtverenigingen, jeugdwerkingen enzovoort nemen contact op voor informatie, feedback of samenwerking omtrent projectmethodieken, publieksbenadering, communicatievormen...

Tapis plein vzw stelt haar deuren open voor iedere persoon of organisatie die een publiekswerking of publieksproject omtrent erfgoed organiseert, maar evengoed voor het brede publiek.

## Over cultuur en participatie

De afgelopen jaren is er heel wat te doen rond 'cultuurparticipatie' in Vlaanderen. Het begrip werd als een parachute in de cultuursector gelanceerd en tot prioriteit uitgeroepen. Een terechte inzet, zelfs indien er nog wat kanttekeningen

te plaatsen zijn bij het hoe en wat van dit beleid omtrent cultuurparticipatie. Het participatiethema weekte vooral een resem publieke debatten los: vanuit de bekommernis om de artistieke autonomie van de kunstenaar, vanuit een argwaan voor cijferfetisjisme gefocust op publieksaantallen in cultuurhuizen en dies meer. Achter de vraag naar cultuurparticipatie schuilen dan ook even zoveel vragen of lagen, die elk een ander perspectief op kunst, cultuur en burgerschap openen. Van participatievergroting over participatieverbreding tot participatievernieuwing. Maar bovenal zou men in al de drukte rond het thema soms bijna **de waarom-vraag van culturele participatie** uit het oog verliezen.

Cultuurparticipatie is geen doel op zich (dat is misschien ook wel een van de verwarringen in het debat en het cruciale verschil met 'kunst' die wel een doel op zich mag/kan zijn). Participatie is uiteraard wél een doel en een opdracht voor culturele organisatoren en intermediairs. Maar laten we er vooral geen plicht voor onze medemensen van maken. Cultuurparticipatie is de opperste uiting van een recht. Het is een van de wegen naar maatschappelijke participatie, naast een reeks andere parcours waarlangs mensen etend, sportend, lerend, werkend, wonend, autorijdend... een beetje meer tot burger groeien. Een culturele burger met een rugzak gevuld met symbolisch kapitaal. De participatie van burgers aan cultuur kan dan gezien worden als een van de vele mogelijke uitdrukkingsvormen van het democratisch functioneren van onze samenleving. Hoe onze maatschappij een plek biedt voor iedere mens; hoe iedere mens zich binnen onze maatschappij kan bewegen en ontplooiën.

## Over erfgoed en participatie

*“Cultuurparticipatie wordt – hoe waardevol en belangrijk ook – steevast verengd tot wat men traditioneel onder ‘schone kunsten’ verstaat. (...) Cultuurparticipatie is ook participatie aan het verenigingsleven, deelname aan activiteiten van vormingsinstellingen of hobbyclubs. Cultuurparticipatie is deelnemen én deelhebben.”<sup>1</sup>*

Het participatievraagstuk woedt in alle intensiteit in de kunstensector. Maar ook in andere hoeken van het culturele veld is het thema sterk doorgedrongen. Al lijkt dat wezenlijke verschillen in het inhoudelijk debat mee te brengen. Buiten de kunstensector spelen andere soorten logica van culturele creatie. Waar bijvoorbeeld de (individuele) artistieke integriteit van de kunstenaar met recht verdedigd wordt in de kunsten, brengt het **in de erfgoedsector als hamvraag de**

**representativiteit van ons (collectieve) erfgoed** op het toneel. Wie is de maker van ons erfgoed? Wie beslist finaal of iets ‘erfgoed’ heten mag? Want is dat niet de **opperste invulling van erfgoedparticipatie: mee bepalen wat ons culturele erfgoed is?**

### **Voorbij het dogma van historische correctheid**

De hele geschiedenis lang werd de selectie van wat wij vandaag erfgoed noemen, de ‘collectiestukken’ die wij in onze musea, archieven en bibliotheken bewaren, bepaald door vele toevalligheden en omstandigheden: of iets ‘materieel’ de tijd kon doorstaan (denk bijvoorbeeld aan hout, papier...), of iets op dat moment (of in latere tijden) belangrijk genoeg bevonden werd om bij te houden, of iemand kennis, geld en macht bezat om de dingen vast te leggen en te bewaren op plekken waar ze de tijd zouden overleven, of iets gevonden en erkend wordt als ‘collectiestuk’ vandaag, en ga zo maar door.

### **Erfgoed van waardevol tot waardenvol**

Sinds de 20ste eeuw begon steeds sterker het besef te dagen dat er **onvermijdelijk selecties en inkleuringen** gebeuren in onze erfgoedcollecties en -voorstellingen. Het verleden wordt door ons bijeen gepuzzeld en ingekleurd, telkens opnieuw. Ons collectieve erfgoed kan op die manier nooit neutraal zijn. De notie ‘erfgoed’ is ook niet toevallig ontstaan in de 18<sup>de</sup> eeuw, toen de natiestaten werden opgericht en men de nood voelde aan collectieve verhalen en folklore. Gemeenschapsvorming stond hoog op de agenda, en erfgoed moest daarbij helpen.

Met het huidige inzicht dat onze blik op het verleden wordt gekleurd door tal van keuzes en toevalligheden, stelt zich ook de vraag of we aan ‘het lot’ overlaten wat van onze samenleving zal overblijven over pakweg duizend jaar. Of durven we het aan om wat wij **vandaag maatschappelijk waardevol vinden reeds naar voren te schuiven als erfgoed (sporen van manieren van kijken, leven en handelen) voor de toekomst?** Anders gezegd: steken we de geschiedenis een handje toe?

Dat zou betekenen dat we nu al zelf een deel gaan kiezen dat we ‘de moeite vinden’ om als erfgoed door te geven en te bewaren. Uiteraard is dat geen

neutraal standpunt. Het erfgoed van morgen hangt dan niet louter meer van toevalligheden en omstandigheden af, maar ook van overwogen keuzes eigen aan deze tijd, zij het wel mét tekst en uitleg erbij over de context en de motivatie van die bewuste keuzes. Bij die selectie wordt het met name belangrijk dat erfgoed ‘waarde(n)vol’ is en de mens van morgen er naar onze ervaring iets mee aankan; om het kijken, leven en handelen van morgen mee zin en invulling te geven.

*“(...) anders dan het geschiedenisbegrip is de erfgoednotie een moreel want waardegeladen uitdrukking. In die zin gaat het sociologisch gezien inderdaad figuurlijk én letterlijk om een cultureel goed. (...) Beleid noch erfgoedinstellingen moraliseren echter graag, want het huidige tijdsgewricht is sterk relativistisch. Maar is er niet juist nood aan een doordachte erfgoedmoraal?”<sup>2</sup>*

## Naar een maatschappelijke waarde?

Deze vragen rond participatie, waarde(n)geladenheid en ‘representativiteit’ van ons erfgoed zijn sinds het begin van deze 21<sup>ste</sup> eeuw onmiskenbaar uitgegroeid tot een zinvol publiek debat en een bron van zelfreflectie en bespiegeling binnen de erfgoedsector. Een participatievraag die nog een stap verder zet naar **de maatschappelijke waarde en inzetbaarheid van dat erfgoed in onze actuele samenleving** is dat dan weer in veel mindere mate. Net als in de kunstensector leeft in de erfgoedsector een zekere smetvrees voor de instrumentalisering van dit culturele goed. Projecten waar erfgoed wordt ingezet als hefboom om sociale uitsluiting tegen te gaan, methodes om sociaal en cultureel uitgesloten groepen en individuen te bereiken en actief te betrekken, om dwarsverbindingen te leggen tussen de sociale en de erfgoedsector, zoals sociaal-artistieke werkvormen met erfgoed als thema, leiden een leven in de marge.

## Everyday makers

Tapis plein vzw beweegt zich als vrij jonge culturele speler net op dit snijvlak van overwegingen tussen erfgoed en geschiedenis, tussen participatie en creatie, tussen erfgoedwaarde en maatschappelijke waarde... Het is geen toeval dat de organisatie vaak actief is rond het type erfgoed dat moeilijk vast te pakken valt,

dat zich in de handen en hoofden van mensen afspeelt: immaterieel cultureel erfgoed of volkscultuur. Het woord zegt het zelf: ‘volkscultuur’ staat voor de cultuur van het volk, het erfgoed van alledag, van ‘de Jannen met de pet en de man op de straat’. Niemand kan dat dagelijkse leven claimen. Het hoort bij uitstek toe aan de mensen zelf, aan elk van ons. Een groter democratisch principe lijkt moeilijk denkbaar. En net daarom leent dit type erfgoed zich buitengewoon voor projecten met (ook) een maatschappelijke doelstelling of betrokkenheid. Mét de mensen slaan we in de projecten aan het *kijken naar* ons alledaagse samenleven, vroeger en vandaag. Vanaf daar gaan we aan de slag. Als medemakers van het dagelijkse leven, ‘everyday makers’. Want erfgoed is wat je er zelf van maakt, net als ons samenleven. Under construction, telkens weer.

## SHOWROOM ZB

SHOWROOM ZB is een treffend voorbeeld van een recent initiatief dat op en tussen deze vragen en thema’s uit volkscultuur, buurt- en opbouwwerk en sociaal-artistieke methodieken balanceert<sup>3</sup>. We nemen je graag even mee op het traject.

SHOWROOM ZB in januari 2007 in de stationswijk van Zeebrugge. De kunstenaar Jacques Charlier nodigde de buurtbewoners uit om hun huisgevel om te vormen tot etalage. Tapis plein vzw en Brugge Plus vzw namen de rol van coach op zich en zochten tijdens het voorjaar van 2007 naar de passies van de bewoners. 130 buurtbewoners, zowel jong als oud, dachten en werkten mee. Via een resem straatacties, honderden individuele gesprekken en tientallen buurthappenings en workshops zetten we een dialoog op met de buurt. Op 9 juni werd het resultaat van het onderzoek zichtbaar in de wijk. 130 monumentale lichtkasten met foto’s van de buurtbewoners en hun passies werden aan evenveel huisgevels opgehangen, terwijl er gedanst werd op de top 30 van de buurt. Zo kregen de wandelaars in de straat (buren en wijkgenoten) een beeld van wat er achter de gevels schuilgaat en keek de voorbijganger eens door het venster naar de bewoner in plaats van omgekeerd! Toon Van Ishoven creëerde enkele maanden later een totaalresultaat vanuit de individuele creatieve realisaties van de buurtbewoners, in een artistieke installatie die vanaf het najaar 2007 van op het stationsplein van Zeebrugge de grenzen van de wijk overschreed en een rondreis kon starten door Vlaanderen.

Het bijzondere aan dit project lag niet zozeer in een plezant of origineel en creatief concept, maar zit als methodiek vrijwel onzichtbaar tussen al deze concrete initiatieven verweven.

Wat vooraf ging: Jacques Charlier was lang geen onbekende voor de buurt, want hij zette in 2003 reeds het fotoproject *Far West in Zeebrugge* op. Tapis plein vzw maakte in 2004 op vraag van de Brugse erfgoedcel in de buurt samen met de bevolking ook al een eerste inventaris van ‘het Zeebrugse erfgoed’, en sinds het culturele hoofdstadjaar 2002 gaat in Zeebrugge iedere zomer het sociaal-artistiek buurtenfestival Wijk-Up door. Vaste partner doorheen dit alles is het buurtwerk van Zeebrugge, al mag het gezegd dat de buurtwerkers zelf er veeleer een *wisselende* factor vormen – een problematiek die overigens zeker niet alleen een Brugs voorrecht is. Project na project groeide Zeebrugge zo sinds 2002 uit tot een vertrouwde basis voor sociaal-artistiek wijkwerk. In 2006 werd bekend dat het voormalige stationsgebouw van de Zeebrugse stationswijk kon aangekocht worden en omgebouwd tot nieuw buurtcentrum voor de Zeebruggenaaers. Een verademing voor de bewoners, die zich enkele jaren tevoren haast symbolisch van hun station beroofd zagen ten voordele van een nieuwe halte aan de zeedijk.

Ook in 2006-2007 werden, met steun van de Vlaamse Overheid en het Brugse lokaal cultuurbeleid, opnieuw plannen gemaakt voor een sociaal-artistiek project in deze complexe omgeving. Ditmaal sloegen diverse partners met een verleden en een band in de buurt echter de handen in elkaar voor een ander type traject dan de voorbije projecten. Er begon immers iets te dagen... Doorheen al dat projectwerk van de recente jaren vormden het buurtwerk en de sociaal-artistieke methodiek zowat de enige rode draad. De buurt zelf moest na iedere fijne projectervaring maar weer wachten ‘of er nog eens een project zou komen’. In 2006 startte een nieuwe stedelijke buurtwerker het nieuwe buurthuis op een zowaar symbolische plek. En er broeide iets bij de betrokkenen: **“Wordt het geen tijd om de projectdrang of projectdwang van de recente jaren aan te wenden voor een meer structurele werkvorm, iets wat kan blijven en ook duurzamer is voor de bewoners ter plaatse?”**

Deze zelfreflectie valt samen met een fascinerende lectuur van Ruth Soenens *Het kleine ontmoeten*<sup>4</sup>. Het lokale weefsel en het middenveld met haar traditionele structuren van levensbeschouwing, vakbonden, politieke zuilen... die destijds de samenleving in allerlei groepen en gemeenschapsvormen organiseerden,

zijn in volle overgang naar meer geïndividualiseerde en ‘verbeelde’ vormen van gemeenschap<sup>5</sup>. De mens wordt zo vandaag in de eerste plaats een individuele ‘wereldburger’ en geeft zijn identiteit en zijn relaties creatief en naar eigen inzicht vorm. Media en lifestyleproducenten spelen daar gretig op in en bieden de burger een waaier aan keuzes waaraan ze hun identiteit kunnen koppelen, met een boombende vrijetijdseconomie als metgezel. Er is echter een keerzijde aan de medaille. Hoe onverhoopt spannend en uitdagend de mogelijkheden ook zijn die een dergelijk open netwerkmodel biedt aan het individu, tegelijk laat het ons als mensen achter in een ‘world of strangers’, temidden de veelheid van netwerk-mogelijkheden en keuzes. In de dagelijkse realiteit betekent dat meer dan eens dat een grote groep mensen zich vandaag wat verloren weet in het zoeken naar sociaal contact, en in de uiterste vorm vertaalt dit zich in vereenzaming.

In deze context moeten we als samenleving **op zoek naar een nieuwe basis en nieuwe vormen van ontmoeting en gemeenschapsvorming**. Het buurtwerk vertrekt traditioneel van een lokale benadering van zijn doelgroep; het tracht mensen samen te brengen omdat ze in eenzelfde buurt leven. Maar stel jezelf eens de vraag: voel jij je eigenlijk zelf zo sterk aansluiten bij je eigen buurt? Is **een methodiek die vertrekt vanuit de thema’s of de dingen die mensen passioneren in plaats van vanuit een gedeelde woonplek** niet een veel duurzamer insteek, die ook sterker aansluit op de huidige ervaring van ons eigen individuele wereldburgerschap? Iemand houdt van voetbal, een ander van koken, en een derde besteedt zijn tijd liefst aan houtbewerking. Elk van ons heeft zijn eigen passies en stokpaardjes waarin we als het ware de specialist ter zake zijn en waar anderen misschien wel heel wat kunnen van leren.

Vanuit deze vertrekbasis werkt SHOWROOM ZB een project uit dat voortbouwt op de interesses en krachten die mensen *zélf* bezitten. Het enige wat wij doen is die passies gaan opzoeken en samenbrengen, mensen in contact brengen en verknopen vanuit hun gelijke interesses. We ontwikkelen programma’s en wijkwerk op maat van de interesses die leven in de buurt. We zetten allerlei initiatieven op die hiermee aan de slag kunnen: van vriendenblaadjes waarop de bewoners al hun favoriete ditjes en datjes invullen tot workshopavonden waar buurtbewoners elkaar iets leren of waar een specialist rond hun favoriete hobby een avond komt opzetten, van vissoep koken tot hoeden naaien. Daarnaast wordt er vanuit een sociaal-artistische dynamiek met kunstenaars, projectmedewerkers en buurtbewo-

ners een parallel creatief traject afgelegd rond diezelfde passies uit de buurt, met een toonmoment als apotheose.

Zo kunnen we enkele maanden later bijna ongemerkt uit de buurt verdwijnen. De intussen al niet meer zo nieuwe buurtwerker heeft na dit project SHOWROOM ZB alle passies die in de buurt leven letterlijk in kaart gebracht, en er werd een toekomstgezinnd ritme en programma voor het nieuwe buurthuis opgebouwd. Een basis voor een duurzame werking en versterkt cultureel burgerschap van de buurtbewoners is gelegd. Vanaf nu is er de tijd voor die dingen die langer duren dan een project. Of hoe elk van ons vandaag een stukje vroeger maakt voor later, en alle vroegers samen het erfgoed voor de toekomst vormen.

*Jorijn Neyrinck*

## Noten

- 1 Uit *BELEIDSBRIEF 2008*, minister Anciaux, p.16, hoofdstuk erfgoed, doelstelling verbreding van het cultuurbegrip zelf!
- 2 P. Gielen & R. Laermans, *Cultureel goed. Over het (nieuwe) erfgoedregiem*. (Tielt: Lannoo, 2005), 214.
- 3 Een samenwerking tussen de buurtbewoners van de stationswijk Zeebrugge, tapis plein vzw, Fotohuis Brugge, het Stedelijke buurtwerk Zeebrugge, de NMBS en Brugge Plus vzw.
- 4 Ruth Soenen, *Het kleine ontmoeten. Over het sociale karakter van de stad*. (Antwerpen: Garant, 2006).
- 5 'Imagined communities' zijn gemeenschappen waarin men de leden van de groep niet kent en dus niet zozeer deel uitmaakt van een concreet sociaal netwerk, maar zich wel verbonden voelt met een bepaalde groep of gemeenschap.



# Het maatschappelijk debat niet uit de weg gaan

*Eric Corijn*

Cultuur en cultuurbeleid bevinden zich nooit in een vacuüm. Het is duidelijk dat het beleid het laatste decennium vooral begaan was met de sociale effecten van artistieke bedrijvigheid. De kwaliteit van het artistieke veld wordt bevestigd, maar het sociale engagement wordt bevraagd. In de regelgeving voor de cultuursector duikt in toenemende mate de opdracht tot gemeenschapsvorming op. De sector wordt daardoor niet alleen meer afgerekend op vraag en aanbod. Het volstaat niet meer dat men cultuur produceert, zorgt dat daar genoeg mensen naartoe komen en dat men eventueel een aantal moeilijker bereikbare doelgroepen aantrekt. Er is de bijkomende vraag dat de culturele werking moet zorgen voor meer sociale samenhang. Het afbakenen van het aparte werkveld van de sociaal-artistieke projecten maakt deel uit van die oriëntatie.<sup>1</sup>

Die maatschappelijke opdracht, een resultaatsverbintenis bijna, verwekt – en de bijdragen in dit boek getuigen daarvan – steeds een spanningsveld tussen de creatieve vrijheid en de sociale verantwoordelijkheid. Een spanningsveld dat bij uitstek in de sociaal-artistieke werking voelbaar is. Cultuurwerkers zijn de laatste twintig, vijftig jaar niet meer expliciet bezig met hun sociale positie. Sinds de jaren tachtig is er vooral een interne esthetische omwenteling bewerkstelligd, en die wordt hoofdzakelijk binnen het ‘veld’ bewaakt. Bovendien valt uit de beleidsvoering ook niet altijd eenduidig af te leiden wat er precies met gemeenschapsvorming, of sociale mix, of sociale cohesie wordt bedoeld. In een heel rudimentaire lezing wordt gemeenschapsvorming geïnterpreteerd als ‘zorgen voor meer gemeenschappelijkheid’. Het cultuurbeleid wordt vandaag geconfronteerd met een totaal andere maatschappelijke context dan pakweg vijftig jaar geleden, met een maatschappij die gekenmerkt wordt door een toenemende segmentering en fragmentering. Vandaar dat het beleid zich tot doel stelt door middel van cultuur iets te doen aan dat uiteenvallen van de maatschappelijke verbanden. Wat cru gezegd: cultuur moet het draagvlak voor de verplichte solidariteit versterken.

Voor het beleid gaat het er om dat er een soort evidente cultuur van gemeenschappelijkheid ontstaat, met een gevoelsmatige bereidheid tot de verzekerings- en herverdelingsmechanismen die in onze samenleving worden georganiseerd. Dat heeft inderdaad een prozaïsche kant. Anderzijds heeft een dergelijke bereidheid ook met veel verbeelding te maken, met een wervende visie. Als mensen willen dat de andere mensen het ook goed hebben, dan kan daar heel veel emotie en verbondenheid mee gepaard gaan. Eigenlijk gaat het hier om het culturele luik van de actieve welvaartsstaat. De cultuur krijgt de opdracht de mensen actief bij dat maatschappelijk project te betrekken.

Hier gebruiken we natuurlijk een breed cultuurbegrip. Cultuur is meer dan kunst alleen. Cultuur is het geheel van betekenisgevende kaders. Maar in dat grote culturele veld zijn bepaalde instellingen, werkvormen, uitdrukkingsvormen in verhouding belangrijker dan andere. Kerken en scholen zijn in verhouding minder belangrijk geworden dan bijvoorbeeld media en reclame. In die zin zouden we wat we vroeger aan de kerk vroegen nu eerder aan de media vragen. Door die verschuivingen in het culturele veld is het dan ook zaak de sociaal-artistieke praktijk niet alleen te bekijken als een specifieke 'artistieke' praktijk, maar ze ook af te bakenen tegenover de sociaal-culturele werking en de volwassenvorming, en – breder – ook in te bedden in het gehele ideologische veld.

### **Van klassieke naar actieve welvaartsstaat**

Laten we allereerst pogen het algemeen maatschappelijke kader nogmaals te duiden. Het sleutelwoord vandaag is: activeren, de individuele verantwoordelijkheid onderstrepen. Dat spoort met een gelijktijdig afbouwen van de solidariteit, van de herverdeling, van de collectieve verzekeringsmechanismen, kortom: van de sociale rechten. Naarmate de regulering via de markt toeneemt, zoekt men individuen te helpen om hun marktpositie te optimaliseren, en dat gaat veelal ten koste van de collectieve maatschappelijke verantwoordelijkheid.

Na de Tweede Wereldoorlog – die niet alleen een strijd tussen landen was, maar vooral een strijd tussen maatschappelijke visies, bijvoorbeeld het fascisme en het communisme – is er vooral in West-Europa, in contrast met het Oosten, een nieuw maatschappelijk model ontstaan. Als reactie op de hoogoplopende sociale

conflicten in het interbellum wordt in West-Europa de naoorlogse wederopbouw gebaseerd op een sociaal contract tussen de sociale partners. Concreet betekent dit dat de ondernemerswereld enerzijds en de georganiseerde arbeidersbeweging anderzijds er samen, in overleg, zullen voor zorgen dat de economie goed draait. Beide partijen gaan ermee akkoord om de arbeidsproductiviteit centraal te stellen. Dat is een nieuw gegeven. De prijs die de ondernemers betalen voor deze medewerking aan de nieuwe economische orde, is dat de geproduceerde rijkdom niet alleen in handen komt van de eigenaars van de economie, maar dat die gedeeltelijk herverdeeld wordt. De overheid krijgt in deze welvaartsstaat een heel regulerende rol. Ze moet ervoor zorgen dat het economische groeimodel en het overlegmodel blijven werken. We stappen in de grote naoorlogse periode van de massaproductie en de massaconsumptie.

Dat sociale overlegmodel betekent ook dat de arbeidersbeweging, en zeker de socialistische arbeidersbeweging, zich op haar beurt inschrijft in de markteconomie. In plaats van structurele economische hervormingen na te streven, richt ze zich vooral op twee grote eisen: verhoging van de levensstandaard en verkorting van de arbeidsduur. We zien in die naoorlogse periode beide eisen inderdaad ingewilligd worden. Zo komen we uiteindelijk in de Golden Sixties terecht, die bij uitstek de welvaartsstaat symboliseren. Die welvaartsstaat heeft een aantal belangrijke ingrediënten. Je hebt het sociaal contract. Je hebt een algemene tewerkstelling: de maatschappelijke integratie gebeurt via het werk. En je hebt een geprogrammeerde sociale vooruitgang. In die periode heb je loonsverhogingen van bijna vijf procent per jaar, vastgelegd in tweejaarlijkse cao's. Je hebt een stelselmatige verkorting van de arbeidsduur, van een 48-urenweek naar een 40-urenweek, een verlenging van het betaald verlof tot gemiddeld zeven weken vandaag... Kortom: je krijgt wat sommigen het sociaal gecorrigeerde kapitalisme noemen, met aan de ene kant een pure markteconomie, gericht op winstmaximalisatie en op kapitaalsaccumulatie, en aan de andere kant een opbrengstherverdeling die sociaal onderhandeld wordt naar loonsverhoging en een goed uitgebouwd sociaal zekerheidsstelsel. Ook diegenen die om een aantal redenen niet aan het werk zijn, krijgen zo toch een inkomen, en kunnen daardoor deel uitmaken van onze maatschappij van massaconsumptie.

Men dacht toen dat die cyclus niet meer kon stoppen: dat model van verhoogde productiviteit, verhoogd inkomen, verhoogde vraag, economische groei, kapi-

taalsaccumulatie, nieuwe investeringen, nieuwe productiviteitsverhoging... Het einde van de klassenstrijd leek een feit, het einde ook van de economische crisissen, die in de jaren dertig toch een aantal keer voorkwamen. En met de voortdurende arbeidsduurvermindering voorspelde men de vrijetijdsbeschaving.

Wie zal vandaag nog ontkennen dat een markteconomie niet zonder crisissen is? In 1974 kwam de eerste grote naoorlogse crisis, die men een beetje ten onrechte de oliecrisis noemt. Je hebt de zesdaagse oorlog, en als reactie op het feit dat Israël een aantal Arabische gebieden bezet, verhogen de OPEC-landen de olieprijs. Het Westen krijgt op dat moment de rekening gepresenteerd van zijn olieafhankelijkheid. Dat is de periode van de autoloze zondagen, van grote bezuinigingen op het vlak van energie. Het is de start van wat economen 'de internalisering van de kosten' noemen. Steeds meer wegen de maatschappelijke effecten en milieueffecten door.

In feite zitten we al in het begin van een gemonialiseerde economie. Nationale economieën konden voorheen hun recessies enigszins exporteren. Ging het wat slechter in België, dan kon je de overproductie uitvoeren naar Duitsland, als er daar voldoende vraag was. Midden de jaren zeventig krijg je voor het eerst een algemene recessie in alle geïndustrialiseerde landen. Gedurende vier, vijf jaar heeft men geprobeerd de crisis met de klassieke middelen op te vangen – zware staatsinvesteringen, openbaar industrieel initiatief enzovoort. Zo werd de staatschuld opgebouwd. De 'sociale' markteconomie belandde in een crisis. Men moest steeds meer investeren om dezelfde winsten te genereren. Er kwam een omslagmoment toen kapitaalbezitters met muntspeculatie en beleggingen meer konden verdienen dan met investeren in ondernemingen. In de tweede helft van de jaren zeventig vragen ondernemers een nieuw investeringsklimaat. Men gaat de voortdurend stijgende kostprijs van arbeidskracht in vraag stellen. Private investeerders beginnen zich net te verzetten tegen die internalisering van de kosten en eisen winstgarantie door een deel van de risico's blijvend bij de gemeenschap te leggen. Als in 1979 en 1980 Thatcher en Reagan worden verkozen, krijg je in twee grote industrielanden neoliberale regeringen die het naoorlogse herverdelingsmodel in vraag stellen en zeggen: je moet de markt haar werk laten doen. Als een bedrijf niet meer rendabel produceert, dan moet je het niet met kunstmatige vraag of expansiesubsidies in leven houden. Dan moet dat maar verdwijnen. En de sociale prijs daarvan moet dan maar betaald worden. Zo installeert

zich dus een vrij doorgedreven marktdenken en een ideologie van afbouw van de staat en de openbare dienst.

### Het neoliberalisme is geboren

De jaren tachtig zijn de jaren van ombouw. Men zoekt een nieuwsoortige maatschappelijke regulatie. De grote werkloosheid zet de lonen onder druk en de markteconomie kan daardoor een vrij grondige reorganisatie van de arbeid doorvoeren. Er worden nieuwe arbeidsbesparende technologieën ingevoerd, er komen nieuwe arbeidsverhoudingen, met een deregulering en een sterke flexibilisering, waardoor de productiemethoden aangepast kunnen worden en just-in-timeproductie en nicheproductie mogelijk worden. De economie kan zich daardoor heel flexibel aanpassen aan een veranderende vraag, kan op modes en levensstijlontwikkelingen inspelen en die zelfs stimuleren. Er ontstaat wat naderhand ‘de nieuwe middenklasse’ werd genoemd. Het zijn loontrekkers die zich gaan identificeren met de competitieve omgeving van bedrijf en samenleving. Media- en reclamemensen worden voorbeelden, creatieve jonge professionals – de yuppies – die ervoor zorgen dat hun bedrijf winst kan maken. Ze aanvaarden maatschappelijke ongelijkheid en uitsluiting. Kijk maar naar de huidige TV-formats die voordien ondenkbaar waren. In *De Mol*, *Big Brother*, *Expeditie Robinson*, ja zelfs in *Temptation Island* duurt samenwerking en solidariteit zolang tot er iemand uit de groep moet worden gestoten.

Dat duidt op een diepe mentaliteitsverandering die in de jaren tachtig is ingezet, een ware ideologische verschuiving. Die maakt dat mensen de competitieve marktsfeer aanvaarden, dat ze beginnen te aanvaarden dat er geen plaats is voor iedereen, dat het normaal is dat er *wINNERS* en *losers* zijn. Je krijgt op dat moment een aanvaarding van de uitstoting en een enorme dualisering van de samenleving. Die min of meer gelaten aanvaarden sijpelt binnen in het gehele sociale en artistieke werk. En daarbovenop krijg je een sterke culturalisering van de maatschappelijke ongelijkheid: want de langdurig werklozen, de uitgeslotenen, zijn ook altijd een bepaald soort mensen. Het zijn bijvoorbeeld de allochtonen, de mensen die als gastarbeiders naar hier gekomen waren tijdens de economische bloeiperiode, en voor wiens kinderen en kleinkinderen nu geen plaats meer is. Zo krijg je trouwens ook op het einde van de jaren tachtig de opkomst van uiterst

rechts en racisme, die de oorzaak van de werkloosheid zoeken in de identiteit van de ander en niet in het feit dat het systeem geen plaats biedt aan iedereen.

Naast die dualisering van de samenleving krijg je tegelijkertijd een geweldige verandering van de consumptiepatronen. Omdat de koopkracht niet voor iedereen op een min of meer gelijke manier verdeeld wordt, hangt de economische groei af van het intensifiëren van het consumptiegedrag van degenen die koopkracht hebben. De consumptiecultuur richt zich op de nieuwe middenklasse.

### **Lifestyle en multicultuur**

Die ontwikkelingen leiden tot een sterke segmentering en fragmentering van het samenleven. In de jaren zestig heb je een soort leefstijlontwikkeling die gericht is op gelijkvormigheid. Een zodanige gelijkheid trouwens, dat het soms vervelend wordt. De jeugdrevoltes kan je interpreteren als onder andere een verzet tegen dat soort geregelde vooruitgang. Het ging effectief om sociale programmatie: je wist dat je binnen twee jaar tien procent meer loon had. In de arbeidersbuurten ging Marie na haar huishoudelijk werk op de koffie bij de buurvrouw, en 's avonds wanneer haar man van de fabriek kwam zei ze: "Zeg, onze buurvrouw giet haar koffie niet meer op in een filter, zij heeft een koffiezet. Zoiets zouden wij toch ook moeten hebben." Je krijgt wat in de Engelse literatuur 'keeping up with the Joneses' genoemd wordt. De massaconsumptie zorgt dat steeds nieuwe golven massaproductie bij de mensen terechtkomen. Op een paar jaar tijd gaat het van enkele mensen met een televisie naar veel mensen met een televisie, van enkele mensen met een auto naar veel mensen met een auto. En al die massaproductie moet de levensstandaard verhogen. Het is de periode van de elektrische grasmaaier, van de keukenprinses die geen werk meer hoeft te doen, want haar keukenkasten staan vol apparaten die het werk voor haar doen. Cultureel gezien verwekt dat gemeenschappelijkheid – al is het een raar soort van gemeenschap, waarin iedereen op zaterdagochtend zijn Volkswagen staat te wassen...

De eerste generatie jongeren die voldoende zakgeld had om interessant te worden voor de markt, verzet zich daartegen en introduceert zo al de notie van 'anders is beter'. En die notie van distinctie wordt in de jaren tachtig dominant. Consumptie dient dan om je te onderscheiden van de ander, om in een compe-

titieve omgeving in de voorhoede te zitten, om door je leefstijl te laten zien dat je ‘bij’ bent, dat je nog altijd met de jeugd kan concurreren.

Aan de ene kant heb je een aantal ‘global brands’ die wereldwijd producten verspreiden. Coca-Cola en McDonald’s... Dat werkt homogeniserend, zou je kunnen zeggen. Dat ontwricht ook nationale identiteiten. De jeugd internationaliseert, of beter: ‘transnationaliseert’. Anderzijds heb je ook nichemarketing, doelgroepenstijlen en lokalisering. In hun gedrag zelf, in hun consumptiepatroon, bricoleren mensen een stijl bij mekaar, en komt het erop aan om al dan niet te doen zoals de anderen. Wat zeker het geval is vanaf de jaren tachtig is dat mensen een bepaalde combinatie of stijl ontwikkelen en dat de economie daarop reageert. Je koopt niet meer de grijze volkswagen die iedereen had. Die wordt vervangen, niet alleen door verschillende kleuren, niet alleen door verschillende gadgets, maar zelfs door bepaalde reeksen. Je hebt geen gewone Clio meer, je hebt dit jaar de Clio Campus en daar worden er maar twintigduizend over de hele wereld van gemaakt en als je die hebt dan behoort je tot een uitgelezen groep. Alles wordt levensstijl. En levensstijl dient voor distinctie, zei Bourdieu, de grote Franse socioloog die aantoonde dat smaken en kleuren wel degelijk een sociale structuur hebben. Je krijgt daardoor wel een ‘boom’ in de consumptiecultuur. De markt wordt bepalend, en de markt beantwoordt alleen de vraag voor zover het om een koopkrachtige vraag gaat. De niet-koopkrachtige vragen worden door de markt niet behandeld. Daarvoor diende vroeger juist dat overheidsbeleid en die herverdeling. In de maatschappij van vandaag krijg je bij gebrek daaraan een grote dualisering enerzijds en anderzijds segmentering en fragmentering.

### **Van uitsluiting naar activering**

Die maatschappelijke evolutie van de voorbije vijftig jaar wordt versterkt door de mondialisering, met zijn verbreding van de concurrentie, de delokalisering naar lageloonlanden enzovoort. Je krijgt een context waarin economische groei niet meer automatisch verbonden is met een groei van de tewerkstelling. Integendeel, soms: meer opbrengst voor de aandeelhouders betekent veelal bezuinigingen en afvloeiingen. Je krijgt eigenlijk vijftig jaar structurele werkloosheid van ongeveer tien procent van de bevolking, en

voor bepaalde buurten of bepaalde bevolkingsgroepen betekent dat dertig tot veertig procent. Dat zorgt ook voor een geweldige toename van het grijswerk en het zwartwerk, van de informele economie dus. Een echte dualisering. Ook cultureel krijg je een geweldige verandering: die versnelling van de expressieve consumptie.

Wie in dat neoliberale verhaal de welvaartsstaat nog wil redden, zoekt de oplossing in de activering van de rechthebbenden van de herverdeling en de solidariteit. Voordien was de sociale zekerheid een recht: als je ziek was had je recht op een vergoeding, als je werkloos was had je recht op een uitkering. Daar viel niet over te onderhandelen, net zoals over de mensenrechten niet te negotiëren valt. Nu worden die sociale rechten meer en meer verbonden aan een rechtenplichttendenken: je krijgt je rechten pas als je je plichten vervult. Die plicht bestaat er dan in dat je je moet aanpassen aan de maatschappelijke verandering, aan de nieuwe maatschappelijke context. Je moet jezelf inschakelen in de formats van de arbeidsmarkt. Dat is wat men activering noemt, de derde weg, het Blairisme, bij ons ingevoerd via de paarse regeringen en nu de leidraad in het gehele Vlaamse beleid. Je krijgt te maken met een bijna verplichte participatie. Hierin past die notie van gemeenschapsvorming: iedereen moet mee in dat verhaal stappen. En cultuur, of tenminste het gesubsidieerde cultuurbeleid, zo vindt de overheid, maakt deel uit van dat verhaal. In dat raam worden ook de sociaal-artiestieke projecten beleidsmatig ingepast. Cultuur krijgt een sterk utilitair karakter.

Aan de ene kant wordt cultuur belangrijker dan ooit tevoren. De cultuurproductie is in de laatste vijftientig jaar geweldig toegenomen. In de artistieke sfeer maar ook in de hele vormgevingssfeer. Alles wordt nu vormgegeven, alles is design. Dat heeft een zekere esthetisering van het dagelijks leven met zich meegebracht, maar aan de andere kant zijn de criteria waaraan de culturele selectie wordt onderworpen steeds meer de marktcriteria. Ook in de klassieke cultuursector. Cultuur, of het cultuurbeheer, ontsnapt steeds meer aan de staat. Daar waar cultuur en kunst – de schone kunsten – eigenlijk overheidsopdrachten waren, opdrachten van conservatie, van productie en reproductie, van creatie en vervolgens van distributie, is cultuur nu een waar, een product voor de markt. Om een goede museumdirecteur te zijn, moet je niet meer de beste conservator zijn, maar moet je een goede manager zijn, moet je evenementen creëren, een



goede museumwinkel hebben. Alles functioneert meer en meer volgens een bedrijfslogica. Cultuur wordt economie.

Vanaf de jaren tachtig werd in het cultuurdebat vanuit neoliberale hoek de vraag gesteld naar de legitimatie van overheidssteun aan cultuurproductie. Neoliberale economen, zoals professor De Grauwe van de KULeuven, pleitten ervoor om niet het aanbod te subsidiëren, maar de vraag. Alle producten, zo stelden zij, moeten overleven dankzij hun publiek, wat geen publiek heeft moet verdwijnen. Als een deel van het publiek geen geld heeft om te komen, geef dan tickets, subsidieer de vraag. Het resultaat daarvan is natuurlijk wel dat voor de kunstenaars de druk groot wordt om populaire kunst te maken, dat alleen die kunst overleeft die een breed of een rijk publiek kan aanspreken.

Tegelijkertijd had je vooral in de podiumkunsten ook een postmoderne omslag. Er werd opnieuw een sterk accent gelegd op deconstructie en op vormexperimenten. Het sociaal engagement van de kunst uit de jaren zestig en zeventig was voorbijgestreefd. Mensen als Jan Decorte maakten een sterk zelfreferentiële theater. Dat voedde natuurlijk extra het debat: moeten we belastinggeld geven aan mensen die elitaire producties maken? En uiteindelijk wordt ook het debat over het cultuurbeleid opgenomen in het activeringsverhaal. Cultuurgeld wordt steeds meer gekoppeld aan vragen over publieksbereik en publiekssamenstelling. En onderliggend wordt verondersteld dat een bredere deelname aan de heersende kunsten zal zorgen voor een zekere inburgering en voor gemeenschapsvorming.

Bij zijn aantreden als minister van Cultuur heeft Bert Anciaux als eerste het participatiedebat gelanceerd. Hij stelde dat het bereiken van een publiek, en meer bepaald het bereiken van een gemengd publiek, de verantwoordelijkheid van de cultuur- of kunstproducent was. Hij ging daarmee in tegen diegenen die kunstproductie vanuit zichzelf legitimeerden, kunst maakten voor een eigen publiek of soms zelfs voor helemaal geen publiek. Dat participatiedebat evolueerde vervolgens naar een debat over de sociale mix. Het is niet voldoende dat het Toneelhuis voor volle zalen speelt, het publiek in die zaal moet ook een dwarsdoorsnede zijn van de maatschappij. Op die wijze zou cultuur ook automatisch verschillende sociale groepen verenigen.

Nu zijn een aantal elementen uit dit debat problematischer dan op het eerste gezicht lijkt. Waar komt die idee vandaan dat cultuurparticipatie naar gemeenschapsvorming leidt? Hoe wordt het culturele aanbod juist bepaald? Wat moeten we denken van individuen of groepen die niet participeren? En hoe ga je dan om met die specifieke doelgroepen?

### **Is cultuur wel gemeenschapsvormend?**

De idee dat cultuur en cultuurparticipatie integrerend moeten werken, hangt eigenlijk samen met de idee van de natiestaat. En dat blijft de belangrijkste achtergrond in het Vlaamse cultuur- en kunstenbeleid.

In de negentiende eeuw wordt de wereld georganiseerd in nationale staten. Het zijn democratische staten, wat wil zeggen dat de politieke macht steunt op en gelegitimeerd wordt door het volk en niet, zoals voordien in het Ancien Regime, voortkwam uit een goddelijke missie of uit een stamboom. Het probleem is echter: hoe definieer je dan dat volk? Wie behoort daartoe en wie niet? In de traditie van de Franse revolutie staat het volk voor het Universele Volk, voor de mensheid. Al wie zich wil onderwerpen aan de Franse wetten en de Franse republiek kan Fransman worden. Die 'bevrijding' wil Napoleon met zijn leger uitdragen naar de rest van Europa. Natuurlijk komt daar verzet tegen. Dat verzet is veelal een reactionair, romantisch verzet. Zo reageert de Duitse romantiek: neen, je wordt niet zomaar geboren als universele mens, je wordt geboren in een cultuur. Je wordt geworpen in een taal, in een bijzondere heimat, en daar ben je automatisch lid van. Het volk is niet iedereen, het volk dat is Ons Volk, dat zijn Wij, het Duitse Volk, en dat Duitse Volk heeft zijn eigen folklore, zijn eigen taal, zijn eigen cultuur, zijn 'Volksgeist'.

Dus aan de ene kant heb je het universalisme en rationalisme van de Franse verlichting, die een universeel mensbeeld naar voor schuift zonder onderscheid van taal, ras, gender... Aan de andere kant heb je de achttiende-eeuwse, Duitse romantische notie van Volksgeist, het belang dat gehecht wordt aan de afkomst van mensen en particuliere cultuurkenmerken. Bij het ene hoort een *droit du sol*, een rechtsstaat gericht op iedereen op het grondgebied, zonder onderscheid. Bij het andere hoort een *droit du sang*, een volksstaat die opkomt voor de volksgenoten overal ter wereld, en niet voor de anderen. In de praktijk hanteren de

meeste naties uiteindelijk een mengvorm van beide visies, maar in alle gevallen krijg je een soort culturele definitie van het volk. De manier, in beide visies, om ervoor te zorgen dat individuen deel gaan uitmaken van de natie, is te zorgen voor algemene volksopvoeding. Zorg voor veralgemeend onderwijs, voor een algemene taal, voor een pers die werkt met persvrijheid, die een publieke opinie creëert, zorg voor allerlei mechanismen waardoor mensen kunnen toetreden tot en deelnemen aan cultuur en zo tot burgerschap geleid worden.

Vlaanderen doet dat honderd jaar na de anderen. Na het mislukte project van de Belgische natiestaat krijg je de Vlaamse beweging, de taalstrijd die een cultuurstrijd wordt en tenslotte een politieke beweging. De culturele autonomie van 1971 zit in die lijn. Het beleid van de eerste Vlaamse minister van Cultuur, Frans Van Mechelen, zelf een nogal overtuigde volksnationalist, bestond erin cultuur, de Vlaamse cultuur, naar de mensen te brengen. Hij zorgde ervoor dat er overal cultuurcentra kwamen, zorgde voor een beleid van cultuurverspreiding, van toeleiding en publiekswerving. De inhoud van dat aanbod leek vanzelfsprekend. De grote theaters dienden om het repertoire te spelen. Mensen werden ingeleid en toegeleid naar een gedeelde cultuur. Volksopvoeding diende tot natievorming. De notie dat participatie aan cultuur gemeenschapsvorming verwekt, stamt dus eigenlijk uit die natie-idee. Het uitgangspunt daarbij is dat de cultuur die verspreid wordt en waaraan mensen participeren tot op zekere hoogte een homogene cultuur is, de cultuur van het eigen volk.

Hier kom je bij de vraag hoe je non-participatie aan cultuur kan interpreteren. Non-participatie is niet altijd een teken van passiviteit. Non-participatie kan ook wijzen op weerstand ten opzichte van die heersende cultuur. Het kan wijzen op het feit dat het culturele aanbod onaangepast is als referentiekader voor het dagelijks leven dat mensen leiden. Cultuurparticipatie is veelal een zaak van hoger opgeleide mensen met een zeker inkomen, met andere woorden van de nieuwe middenklasse. Dat zijn effectieve cultuurparticipanten. Cultuurparticipatie maakt deel uit van hun *modus vivendi*. Maar zoals vroeger geprobeerd werd om de arbeiders naar de opera te krijgen, zo probeert men nu om allochtonen voor het gangbare cultuuraanbod te interesseren. Hier komen we bij de grote problematiek van het culturele veld: Vlaanderen is misschien wel een territorium, heeft misschien wel een aantal instellingen, maar is cultureel gesegmenteerd en gefragmenteerd. De Vlaamse identiteit en de Vlaamse cultuur zijn moeilijk te duiden: we leven

immers in een multiculturele samenleving. En dan gaat het niet alleen over de verschillende cultuurgemeenschappen van allochtonen, maar ook over de sterk culturele diversiteit binnen 'het eigen volk'.

### **Van gemeenschap tot gemeenschappen**

De overheid gaat er bij haar opdracht tot gemeenschapsvorming van uit dat er één gemeenschap is die gevormd moet worden. Maar mensen nemen deel aan verschillende culturen. Die verschillende culturen werken in de eerste plaats *gemeenschappen*-vorming in de hand. De Marokkaanse gemeenschap, bijvoorbeeld, maar ook de gemeenschap van de homo's en lesbiennes, of het 'folkwereldje', de 'Donnaluisteraars', de Second Life-gemeenschap... In de praktijk van het sociaal-artistieke werk is het belangrijk dat onderscheid te maken tussen gemeenschap enerzijds, en samenleving anderzijds. Culturele gemeenschappen versterken de identiteit, het groepsgevoel. Ze zorgen voor wat de Amerikaanse socioloog Robert Putnam *bonding* noemt, ze versterken de interne band tussen mensen. Maar in een multiculturele omgeving levert dat nog geen samenleving op. En dus stelt de vraag zich naar verbindende elementen, naar wat Putnam *bridging* noemt: interculturele, transculturele elementen, algemeen menselijke verbanden die de 'verplichte solidariteit' kunnen gronden. Omdat er niet meer één cultuur is, moet de verplichte solidariteit de vorm krijgen van een interculturele solidariteit.

En dan heb je in Vlaanderen natuurlijk verschillende standpunten. Je hebt één miljoen mensen die stemmen voor een puur nationalistisch project: assimileren of oprotten, onze cultuur of geen cultuur. Dat zijn mensen die de multiculturele realiteit niet aanvaarden. Daarnaast heb je het beleid dat in feite op twee sporen zit. Aan de ene kant wil men Vlaanderen uitbouwen als een eentalig gebied, met een zekere culturele eigenheid enzovoort, en tegelijk erkent men de culturele diversiteit en het feit dat men rekening moet houden met een multiculturele omgeving.

Men blijft cultuur nog altijd zien als iets met een zekere wezenlijkheid, een zekere essentie, een identitaire kern. Je hebt dan de Vlaamse cultuur en de Marokkaanse cultuur of de Turkse cultuur. Merk op dat dit allemaal namen van landen

zijn, en dat men dus in die oude nationalistische traditie blijft. De multiculturele samenleving zou dan inhouden dat men zich afvraagt: “Welke interessante stukjes van de andere cultuur kunnen we in de nationale cultuur overnemen?” Zoals we vroeger van de Italianen de spaghetti hebben overgenomen en dat nu deel van de Vlaamse cultuur is geworden, kunnen we ons nu afvragen of we ook de couscous in de Vlaamse cultuur gaan opnemen of niet. Dat is die grote interculturele dialoog waar men het over heeft. Maar dan gaat het over interculturele uitwisseling tussen gevestigde nationale culturen.

### **Esperantocultuur**

Ik denk echter dat zich momenteel een veel grondiger probleem stelt: in feite zijn er geen wezenlijke culturen meer. We zitten in die postmoderne orde, in een context van segmentatie en fragmentatie, van individualisering. We zitten in een proces van voortdurende vernieuwing en versnelling. Je zou kunnen zeggen dat we momenteel in een soort culturele werf leven, waar een aantal bouwstenen aanwezig zijn uit verschillende oude culturen, waar nog een paar dingen rechtop staan, maar waar vele elementen verbrokken zijn. In die werf moeten we met zijn allen een maatschappelijk verband bij elkaar knutselen. Vandaag kan je niet meer zeggen: dit is de heersende traditie, dit is ons erfgoed en in dat erfgoed integreren we elementen van de ander en uiteindelijk de ander zelf. Integendeel, we zitten in een situatie van culturele pluraliteit, waarin geen enkele cultuur prevaleert. Wat we moeten doen, is op zoek gaan naar de gemeenschappelijkheid daarin, naar een gedeelde cultuur. De Nederlandse filosoof Cliteur noemt dat de ‘esperantocultuur’. Elke cultuur zal dan zijn eigenheid moeten opgeven, zich moeten openen naar de ander, en er zal een hybride cultuur, een mengvorm, geconstrueerd moeten worden, die kan spreken over de verschillen heen. Die hybride cultuur zal allicht niet gebaseerd zijn op gedeelde tradities, want er zijn meerdere culturele tradities en er is niet één die het primaat kan opeisen. Die cultuur zal gebaseerd moeten worden op een gedeeld toekomstbeeld, op een project, op een lotsverbondenheid. Dat samenleven op basis van het verschil is bij uitstek de stedelijke uitdaging.

Hoe kan dan een doelgroepenbeleid leiden tot meer maatschappelijkheid? Doelgroepen worden meestal gestigmatiseerd vanuit hun tekort: dé armen, dé al-

lochtonen, dé ongeschoolden... Armen zijn nooit alleen maar arm. En wat de allochtonen betreft: we bestempelen de vierde generatie nakomelingen van gastarbeiders nog altijd als ‘van ergens anders’. Doelgroepen zijn per definitie anders dan de ‘mainstream’, maar het is gevaarlijk als je dat anders zijn alleen maar definieert als een deficit, als een tekort dat weggewerkt moet worden. En het is nog erger als in dat proces de ‘mainstream’ zelf niet zou moeten veranderen, geen deficit zou vertonen. De uitdaging bestaat erin de mensen te betrekken vanuit een gedeelde ervaring, zonder dat hen een identificatie met een andere groep wordt opgedrongen. De uitdaging voor cultuur bestaat erin te tonen dat elke gemeenschap dingen heeft die de andere niet heeft, dat elke gemeenschap zowel deficits als eigen competenties heeft en vooral dat de gedeelde cultuur alleen een samengestelde cultuur kan zijn.

### **Naar een andere cultuur**

In het gehele participatiedebat is men tot de vaststelling gekomen dat het culturele aanbod, vooral door professionele cultuurproducenten/artiesten uit de middenklasse gemaakt, zelf zware tekortkomingen heeft. Het cultuurproducerende milieu is zelf helemaal niet zo multicultureel als de reële samenleving. Het aanbod is daardoor niet voor alle doelgroepen gepast. Je kunt geen integratie in een gedeelde cultuur vragen als de cultuurproductie zelf niet wordt gedeeld. Want wat vraag je van de Ander wanneer je zelf niet voldoende bereid bent je te openen en zelf te veranderen om iedereen een plaats te geven? Vanuit het participatiedebat is dan de idee van de sociaal-artistieke projecten gekomen, projecten waarbij het al dan niet moeilijk te bereiken toekomstige publiek al betrokken wordt bij het maken van het culturele product zelf – het weze een spektakel, beeldende kunst, film of wat dan ook. En je ziet dat dit veel beter werkt. Terwijl de dominante cultuur – de kunstenaar die ergens in een atelier zijn ding doet en daarna ziet of er mensen op af komen – slecht aangepast is voor cultuur-distributie. Je hebt bijvoorbeeld cultuurcentra met een goede programmatie, waar voldoende volk op afkomt om het budget rond te krijgen, maar de impact daarvan op het vlak van participatie en gemeenschapsvorming is laag, want het is een programmatie voor de liefhebbers – ze heeft niet noodzakelijk effect op het dagelijks leven van mensen die echt samen moeten leven en die daar eventueel moeilijkheden mee hebben.

Met sociaal-artistieke projecten worden ontbrekende artistieke vormen aangesproken, waarbij de betrokkenen mee de culturele referentiepatronen vormgeven. Je kan ervan uitgaan dat sociaal-artistieke projecten en processen de betrokkenen aanspreken. Bijvoorbeeld: in de media of in het theater wordt er zelden gewerkt vanuit de conditie van de armen. Mensen die professioneel met kunst bezig zijn, hebben een loon. Die weten niet wat het is om arm te zijn. Wil je armen laten meespreken, dan dien je die conditie te betrekken in de artistieke productie. In een sociaal-artistiek project zal het theaterstuk bijvoorbeeld samen met de betrokkenen gemaakt worden. Zo'n project schept de mogelijkheid om niet-participanten aan de culturele scène ertoe te brengen om cultuur als stem, als expressiemiddel mee te produceren. Als de cultuurwerking gemeenschapsvormend wil zijn, moet ze een culturele diagnose maken van de maatschappij en daar culturele producten van ten dienste stellen. Dat betekent ook dat je een bepaald soort cultuurproducenten, een bepaald soort artiesten of intellectuelen nodig hebt die in context willen werken, die hun werking willen confronteren met de complexe sociale realiteit. Maar uiteindelijk spreken grote kunstenaars altijd in hun tijd. Hun eigen agenda is altijd een reflectie op de maatschappelijke context. In die zin is goede kunst ook altijd gemeenschapsvormend.

Elk mens is een cultuurwezen, heeft een betekenis kader nodig. Samenleven en vooral samenwerken met andere mensen gebeurt ook via gedeelde inzichten. Dat zijn de culturele eigenschappen van groepen, van gemeenschappen, van samenlevingsverbanden. Verschillende culturele lagen krijgen zo ook samenhang. Dageijkse cultuur, omgangsvormen en leefstijlen worden bewerkt en weergegeven in de culturele productie. Die levert een basis voor culturele selectie, voor cultuurbeleid en uiteindelijk voor het vormen van een gedeelde traditie. En die 'identiteit' dient dan weer om de inhoud en het programma van scholen, media, kerken en andere cultuurspreiding te voeden. Sinds de negentiende eeuw wordt die cultuurcyclus opgebouwd als deel van de vorming van nationale gemeenschappen. En dat is nu net vandaag niet langer evident. Zoals ik al zei: de schalen van samenleven veranderen, de veelheid van interacties en sociale verbanden neemt toe, de inhoud van de betekenis kaders is wisselend... Kortom, we leven in tijden van grondige verbouwing van het samenleven. Alle routines, alle praktijken, alle sectoren en alle vakgebieden worden in vraag gesteld. Niets is nog vanzelfsprekend. En dan moeten we goed nadenken, goed beslissen, goed heroriënteren en goed legitimeren. We moeten dus afstand nemen van de geplogenheden, we moeten effecten van

werkingen controleren, we moeten beoogde resultaten uitdrukkelijk formuleren. Dat we een solidaire samenleving willen, lijkt een gedeelde doelstelling. Dat cultuur daarin een rol te spelen heeft, betwist niemand. Hoe dat in de nieuwe wereld dan in zijn werk moet gaan, is onderwerp van veel onderzoek en discussie. Een belangrijk maatschappelijk debat.

Hoe de sociaal-artistieke praktijk in dat debat moet worden geplaatst, maakt ten volle deel uit van die discussie. Het succes van deze werkvorm staat in contrast met de identiteitscrisis van het sociaal-culturele werk en de gehele educatieve sector. Educatie veronderstelt duidelijkheid over de eindtermen, terwijl kunst juist mee helpt die te ontwerpen. De maatschappelijke ombouw is vandaag zo diepgaand dat de agenda om nieuwe ontwerpen en om creativiteit en innovatie vraagt, en dat verhoogt het maatschappelijk belang van kunst. Elke kunst is 'sociaal', elke artistieke praktijk is ook 'sociaal-artistiek'. Want telkens werkt kunst in een referentiekader, dat zowel maatschappelijk als sociologisch is. Bij de als dusdanig erkende artistieke praktijken is het sociale draagvlak voldoende sterk om de erkenning als puur artistiek af te doen (hoewel vele andere 'publieken' daar een andere mening over hebben). Worden sociaal-artistiek genoemd: die praktijken die een andere band tussen het artistieke en het sociale draagvlak creëren. Die band kan verschillend zijn en verschillend beoordeeld worden. Zie verder in dit boek.

Maar daarmee is het maatschappelijke debat niet uitgeput. Eén zaak is het de sociaal-artistieke praktijk te positioneren binnen het artistieke veld, of breder binnen het sociaal-culturele veld. Een andere zaak is het uitdrukkelijk stelling te nemen inzake de maatschappelijke, zeg maar politieke criteria. Dient de sociaal-artistieke praktijk om uitgesloten sociale groepen te activeren tot deelname aan de bestaande samenleving? Of dient ze ook om dat maatschappelijk model zelf kritisch te bevragen, de gevolgen van een systeem te duiden, alternatieve mogelijkheden aan te boren? Kortom, dient de sociaal-artistieke praktijk ook om de maatschappij zélf te activeren tot meer inclusieve vormgeving? En dan gaat het ook om de schaal. De wereld? Het land? Het gewest? De stad? Dan gaat het ook om politiek, en om de verhouding tussen kunst en politiek. En laat dat in deze tijden van crisis en verval wat meer aandacht krijgen. 'Business as usual' is geen optie.



## Noot

- 1 Deze tekst herneemt bevindingen uit vorig onderzoek. Zie: Corijn, E. & S. Lemmens (2007): *Het sociale van cultuur. Lokaal cultuurbeleid en gemeenschapsvorming. Een werkboek*, CultuurLokaal/Kunst en democratie/VCOB, Brussel: 155 p. Zie ook onze stellingnames: (2001): *Sociaal-artistieke projecten zijn artistieke projecten en vice versa*, in: *Etcetera*, vol. 19, nr 79, Brussel, Theaterpublicaties vzw: 27-29; 2003: *Cultuur als zeggenschap, dan pas als participatie!* In: Vos, I. (ed): *Cultuurparticipatie en maatschappelijk kwetsbare groepen*, Cultuur en Democratie/CultuurNet Vlaanderen, Brussel : 46-61; (2005). *Sociaal en Artistiek! Artistiek of Sociaal? Over de grondslagen van sociaal-artistieke projecten*, in: *Samenlevingsopbouw. Community Art*. Vol 24, nr 206: Landelijk Centrum Opbouwwerk, Den Haag: 37-42 en (2006.) *Culturele participatie en maatschappelijke integratie sporen niet noodzakelijk samen*, in: M. Leye (ed.): *Over (Cultuur)Participatie*, Kunst & Democratie/EPO, Brussel: 177-212



## **De kameleonstrategieën van de Brusselse verhalenverteller BBOT-BNA**

**Omgaan met stedelijke gemeenschap, institutionele politiek en participatie**

*Maaika Santana en Nico Carpentier*

### **Inleiding**

Participatieve mediaorganisaties spelen een belangrijke rol in democratisch-communicatieve stedelijke netwerken. Deze tekst bestudeert een van deze organisaties: de digitale verhalenverteller BBOT-BNA, wiens naam een combinatie is van de afkortingen van het Nederlandse<sup>1</sup> ‘Brussel Behoort Ons Toe’ en het Franse ‘Bruxelles Nous Appartient’. Sinds 2000 geeft BBOT-BNA aan de inwoners van Brussel de mogelijkheid om hun gesprekken op te nemen en ze te uploaden in een online databank, die toegankelijk is voor iedereen.

De politiek-ideologische context waarbinnen BBOT-BNA dient te functioneren is echter niet eenvoudig. Brussel – als stad – is een stedelijke gemeenschap, maar dit wordt niet evenredig vertaald in een politiek-institutionele realiteit. Brussel wordt bestuurd door een collage van instellingen en wordt geconfronteerd met een hele reeks aan besluitvormingsniveaus, die niet altijd het Brusselse belang dienen. Bovendien is Brussel een van de plaatsen bij uitstek waar de taal- en identiteitspolitiek (en de bijbehorende culturele strijd) door deze politieke instellingen veruitwendigd wordt. Hierdoor komt een organisatie zoals BBOT-BNA in een moeilijk spanningsveld terecht. De tweetalige BBOT-BNA richt zich op de burgers van Brussel en hun stedelijke identiteiten, waarbij de operationele focus van BBOT-BNA op het leven in de stad ligt en niet vertrekt van aparte taalgebonden identiteiten. Tegelijk is de financiële stabiliteit van BBOT-BNA afhankelijk van de politieke instellingen wier beleid wel gericht is op het versterken van deze aparte identiteiten.

Dit artikel heeft tot doel te analyseren hoe BBOT-BNA omgaat met het spanningsveld tussen haar participatief-democratische doelstellingen en haar focus op de

Brusselse stedelijke gemeenschap aan de ene kant, en de vereisten opgelegd door de subsidiërende instellingen die bepaalde taalgroepen willen aanspreken aan de andere kant. Via de analyse van enkele subsidieaanvragen beoogt dit artikel de strategieën bloot te leggen die deze participatieve organisatie ontwikkeld heeft om haar overleven te waarborgen en er tegelijkertijd voor te zorgen dat ze toch haar organisationele doelstellingen kan bereiken.

### **Democratische stedelijke ruimtes en de democratisch-communicatieve stad**

In de huidige wereld zijn steden belangrijke knooppunten in een globaal netwerk geworden, terwijl ze tegelijk hun inwoners een lokale woon- en leefruimte bieden. De economische, culturele, demografische en politiek-ideologische processen op het globale niveau worden met andere woorden gecombineerd met een reeks van parallelle processen die zich op het lokale vlak afspelen, waarbij deze lokale sociaal-culturele karakteristieken alleen maar aan belang winnen (Boudry et al., 2003: 48-49). Structureel ingebed in deze globaal-lokaal paradox is een stad meer dan ooit een ruimte van betekenisproductie, identiteitsconstructie, contestatie en strijd geworden. Het is een cruciale plaats waar het politieke georganiseerd wordt (waarbij het politieke niet beperkt is tot de geïnstitutionaliseerde politiek – zie Mouffe (2000: 101)). Het is een plaats geworden waar burgers kunnen participeren in de vele sociale sferen die hun alledaagse leven aanbelangen.

De fluïde stad met haar vele gezichten biedt vele mogelijkheden, onder andere op het vlak van burgerparticipatie. Het zijn juist deze participatieve processen die toelaten om de stad als een democratisch-communicatieve stad te zien. Dit concept van de democratisch-communicatieve stad steunt op de theoretische onderbouw die Kunzmann (1997: 27-28) (vanuit de stedelijke geografie) voor de communicatieve stad voorzien heeft. Hij beschrijft deze communicatieve stad als volgt: "New information and communication technologies could and should be used more skillfully to meet local and regional information needs, and to supply regional residents with the kind of civic information they require to live comfortably in an active community. Both access to information and opportunities to use various communication technologies are required to initiate and maintain critical discussions on the future of a city region, to create local identity and civic

pride, and to enhance participation in and commitment to urban development.” (Kunzmann, 1997: 28)

Hoewel deze beschrijving sterk vertrekt vanuit een urbane planningslogica, laat Kunzmann's omschrijving toch toe om een aantal dimensies van de communicatieve stad expliciet te maken. Een eerste aspect verwijst naar de sociale dimensie van communicatie, waar de inwoners van de stad met elkaar in “discussions”, interacties en dialogen treden, vergemakkelijkt door “various communication technologies”. Het is een proces dat de sociale cohesie en de “active community” verstevigt. Ten tweede omvat Kunzmann's beschrijving van de communicatieve stad ook een politieke dimensie. De nadruk op “critical discussions” laat natuurlijk reeds toe om de communicatieve stad als politiek te zien. Maar de politieke dimensie is in Kunzmann's definitie ook aanwezig door zijn verwijzing naar de informatievoorziening voor burgers en de noodzaak om deze informatie te baseren op hun behoeften. Ook zijn klemtoon op de processen van toegang en deelname (“access to information and opportunities to use”) voegt een politieke dimensie aan de communicatieve stad toe.

Aan de andere kant is Kunzmann's aanpak van het politieke ook restrictief omdat participatie in zijn beschrijving sterk ingeperkt wordt, door namelijk alleen naar participatieve processen in de context van stadsontwikkeling te kijken. Een uitbreiding van zijn benadering van de communicatieve stad is dus nodig, waarvoor we de term democratisch-communicatieve stad reserveren. Deze noodzakelijke definitieve uitbreiding heeft eerst en vooral betrekking op de uitbreiding van het werkingsgebied van participatie. In een democratisch-communicatieve stad wordt een participatief netwerk van publieke ruimtes gecombineerd met een participatieve en gedecentraliseerde besluitvormingsstructuur. Ten tweede moet de georganiseerde aard van de ‘actieve gemeenschap’, waarbij de neoliberale burger-staat dichotomie vermeden wordt, expliciet gemaakt worden en dient het gewicht van de civiele samenleving (oftewel het maatschappelijk middenveld) dus vergroot worden. Ten derde moet de politieke dimensie van Kunzmann's communicatieve stad aangevuld worden met twee andere (gerelateerde) dimensies: de ethische en de ruimtelijke. De ethisch-politieke dimensie verwijst naar een van de andere mogelijksvoorwaarden van de democratisch-communicatieve stad. Zij dient namelijk tolerant, open en respectvol te zijn tegenover de urbane diversiteit. De democratisch-communicatieve stad heeft immers een stedelijke gemeenschap die niet langer gekenmerkt wordt door het oude

gemeenschap-als-‘Gemeinschaft’-principe – een romantisch begrip dat ooit door Tönnies werd geïntroduceerd. De democratisch-communicatieve stad is samengesteld uit een chaotische en fluïde collage van sociale groepen die vaak nog steeds een gevoel van behoren ervaren, maar die tegelijk over hun conflicten onderhandelen vanuit een agonistische ingesteldheid (Mouffe, 2005). De ruimtelijk-politieke dimensie verwijst naar de ruimtelijke component van deze openheid en naar de verbondenheid met de niet-stedelijke ruimtes. De muren van de democratisch-communicatieve stad moeten namelijk poreus zijn omdat de democratisch-communicatieve focus de stad overstijgt. Op deze manier kunnen (communicatieve) verbindingen tot stand gebracht worden met haar buitenkant, zonder dat haar stedelijke identiteit verloren gaat. Het is een manier van denken die gecaptureerd wordt door Appadurai’s (1995) concept van het translokale (zie Carpentier, 2008).

### **Participatieve mediapraktijken**

Het concept van de democratisch-communicatieve stad met zijn sociale, politieke, ethische en ruimtelijke dimensies biedt een uitstekende ondersteuning om over lokale participatieve media-initiatieven te denken. Er zijn natuurlijke vele mogelijkheden voor democratisch-communicatieve interventies – Libois, Hustache, en Versaen (2005: 134) verwijzen bijvoorbeeld naar de rol van de straat en hoe inwoners met hun alledaagse leefomgeving omgaan – maar in dit artikel willen we focussen op participatieve mediaorganisaties. In de context van deze analyse zien we deze participatieve mediaorganisaties als gelokaliseerde en alternatieve plaatsen van mediaproductie, en als een uitingsvorm van de democratisch-communicatieve stad.

De lokaliteit van deze mediaorganisaties kan op verschillende niveaus gesitueerd worden. Participatieve mediaorganisaties kunnen focussen op lokale thema’s en de wereld interpreteren door een lokale bril of een lokale taal (Girard, 2000: 1). Zij kunnen ook lokale behoeften en belangen hebben, uitdragen of verdedigen. Maar ook de lokale productie van de media-inhoud, wat Simpson een vorm van ‘artisanale productie’ noemt (geciteerd in Beltran, 2005: 21), kan gezien worden als een deel van de lokale media-identiteit. Hoewel niet alle lokale mediaorganisaties participatieve of alternatieve media zijn, vergemakkelijken de meer

participatieve lokale mediaorganisaties ook de toegang, interactie en deelname van lokale burgers en middenveldorganisaties.

Het tweede kenmerk, hun alternatieve aard, verwijst in sterke mate naar hun participatieve doeleinden, die hen (samen met de productie van tegenhegemonische discours) een alternatief voor de mainstream maakt (Bailey et al., 2007). Zoals Downing (1984: 35) opmerkt, bloeien deze (participatieve, lokale en alternatieve) media in de ruimtes die door de mainstream media opengelaten werden. Zelfs al schreef Downing zijn boek (over wat hij ‘radicale media’ noemt) in de specifieke context van de jaren ’80, deze alternatieve mediaorganisaties vullen nog steeds een belangrijk democratisch hiaat op in veel medialandschappen over de hele wereld<sup>2</sup>. Het alternatieve mediaconcept omvat tegelijk een uitgebreide verscheidenheid aan participatieve praktijken, waarbij het concept zowel verwijst naar een horizontale organisatievorm, een alternatieve productie van discours en een oriëntatie op een gemeenschap (die lokaal kan zijn of een zogenaamde belangengemeenschap (een “community of interest”)).

Vanuit dit perspectief spelen alternatieve media een cruciale rol in de democratisering *van en door* de media (Wasko and Mosco, 1992: 7; Lindblad in Hagen, 1992: 23). De meer ‘open’ mediastructuur (Berrigan, 1977: 17) van alternatieve media laat mensen toe in de mediaorganisaties te participeren. Het laat een vorm van microparticipatie toe, waarbij burgers de mogelijkheid geboden wordt om actief te zijn in een van de vele (micro-)gebieden die relevant zijn voor hun dagelijks leven. Het laat hen met andere woorden toe om hun recht op communiceren in de praktijk om te zetten. Deze vormen van microparticipatie zijn ook belangrijk omdat ze mensen toelaten een democratische en/of civiele houding aan te leren en aan te nemen. Participatie *door* de media heeft te maken met de mogelijkheden die alternatieve media voor burgers creëren om te participeren in publieke debatten en controle te verwerven over hun (eigen) representatie in publieke ruimtes. Alternatieve media bieden burgers de mogelijkheid om een ruimte te betreden die macroparticipatie mogelijk maakt en vergemakkelijkt. Rodriguez (2001: 158) verwijst in haar boek over burgermedia naar de empowerment van gemeenschappen, waarbij een radicaal-democratische variant van burgerschap vormgegeven wordt. In deze radicaal-democratische benadering eisen burgers ruimte op om hun standpunten publiek bekend te maken, en interveniëren ze vastberaden in publieke debatten.

Als we deze participatieve mediaorganisaties in een stedelijke context bekijken, ontvouwt hun rol zich in het versterken van de democratisch-communicatieve stad (Carpentier, 2008). Ten eerste kunnen deze media (dankzij hun lokale inbedding en alternativiteit) een politieke ruimte creëren waardoor discussies, debatten en gesprekken tussen burgers mogelijk gemaakt worden. Ten tweede versterken de interacties die door de participatieve mediaorganisaties worden teweeggebracht, de sociale cohesie binnen de stad. Tot slot ondersteunen zij lokale identiteiten en tonen ze een hele reeks van lokale alledaagse levens, door de bewoners van de stad toegang te bieden en hun participatie te faciliteren.

### **Brussel als een betwiste stedelijke gemeenschap**

In dit artikel komt de klemtoon op Brussel te liggen en op hoe Brusselse participatieve mediaorganisaties bijdragen (of pogen bij te dragen) aan het opbouwen van een Brusselse democratisch-communicatieve stad binnen de moeilijke en complexe context die Brussel kenmerkt.

Sinds de 14de eeuw heeft Brussel twee stadsmuren. De eerste muur uit de 12<sup>e</sup> eeuw beschermde de oude binnenstad, terwijl de tweede muur het huidige stadscentrum omcirkelde. Grotendeels afgebroken in 1760 en 1780 (Doucet, 2008) overleefden slechts enkele delen van deze muren. De Hallepoort is een van deze overgebleven delen. Ook is het patroon van de tweede muur nog steeds zichtbaar in de vijfhoekige autoweg rond het stadscentrum. Oorspronkelijk symboliseerden de muren de ruimtelijke en politieke eenheid van een stad. Hun ontmanteling impliceerde vaak de integratie van deze steden in een grotere politieke eenheid, waarbij haar lokale autonomie echter tegelijkertijd (op zijn minst gedeeltelijk) gevrijwaard bleef. Interessant genoeg heeft Brussel, ooit de stad met twee muren, geen muren meer, maar is ook nog weinig politieke eenheid of lokale autonomie overgebleven.

De politiek-institutionele structuur van Brussel werd sterk bepaald door het nog steeds op gang zijnde Belgische regionaliseringproces. De status van de stad was en is nog steeds een van de meest gecontesteerde elementen van de opeenvolgende staatshervormingen. Het feit dat Brussel de hoofdstad van het land is, geografisch gesitueerd is in (sommigen zouden zeggen 'omringd' door) Vlaande-



ren, maar een meerderheid van Franstaligen onder haar inwoners telt<sup>3</sup>, verklaart de gecontesteerde aard van de stad. Zonder al verder teveel uit te wijden over de Belgische staatshervormingen, moet hier wel een korte toelichting gegeven worden omdat deze hervormingen in sterke mate de structuur (en complexiteit) van het Brusselse beleid bepaalden.

Een van de hoofdprincipes van de staatshervormingen was de constructie van twee soorten politieke entiteiten: Gewesten (gebaseerd op de territoriale principes met bevoegdheden op het gebied van de landbouw, economie, energie en huisvesting) en Gemeenschappen<sup>4</sup> (gebaseerd op een linguïstiek-culturele logica met culturele en persoonsgebonden bevoegdheden, zoals educatie, jeugd en ook media). Hoewel het voor Brussel 10 jaar langer duurde dan voor de andere twee Gewesten, werden er uiteindelijk drie Gewesten gecreëerd: het Vlaamse Gewest, het Waalse Gewest en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Voor elk van deze Gewesten werden beleidsorganen opgericht, alhoewel aan het Hoofdstedelijk Gewest minder en verschillende bevoegdheden werd toebedeeld. Op het gebied van de tweede politieke entiteit (de Gemeenschappen) was (en is) de situatie zeer verschillend daar er geen politiek akkoord was om Brussel als een aparte gemeenschap te erkennen. Enkel drie op taal en cultuur gebaseerde Gemeenschappen werden gecreëerd, zonder dat Brussel in de lijst werd opgenomen: de Vlaamse Gemeenschap, de Franstalige Gemeenschap en de Duitstalige Gemeenschap, opnieuw ieder met eigen parlementen en regeringen<sup>5</sup>. In het geval van Brussel oefenen zowel de Vlaamse als de Franstalige Gemeenschap hun bevoegdheden inzake taal en cultuur uit op het grondgebied van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Een bicommunautaire overheid, de Gemeenschappelijke Gemeenschapscommissie, is bevoegd voor zaken die beide Gemeenschappen aangaan (zoals gezondheidszorg en bijstand aan personen) (zie Belgische staat, 2004: 70213). De politiek-institutionele complexiteit wordt verder vergroot door de afwezigheid van een gezamenlijk Brussels gemeentebestuur. Meer precies bestaat Brussel uit 19 gemeentes (die elk hun eigen burgemeester hebben) en zes intergemeentelijke politiezones. Daarenboven voegt de aanwezigheid van de Europese instellingen en de status van Brussel als hoofdstad van Europa nog een andere laag toe aan deze complexe institutionele realiteit.

Deze combinatie van Europese, Federale, Gewestelijke, Gemeenschaps- en Gemeentelijke instellingen, allemaal bevoegd voor een aantal zaken, creëert voor Brussel een aanzienlijke institutionele fragmentatie (Maskens, 2008: 1-2).

Vooral het gebrek aan een Brusselse Gemeenschap en de bevoegdheden van de Vlaamse en Franstalige Gemeenschappen inzake taal en cultuur in Brussel ondermijnen de Brusselse politieke autonomie en hebben er niet altijd voor gezorgd dat politieke beslissingen de belangen van de stad dienden, ondanks de inspanningen van een aantal individuele politici en administraties. De taal- en identiteitspolitiek van de Vlaamse en Franstalige Gemeenschappen heeft niet altijd de Brusselse belangen gediend, gedeeltelijk omdat de twee Gemeenschappen verschillende uitgangspunten voor hun beleid hadden. De Franstalige Gemeenschap beschouwt Brussel als een stedelijke setting met een overwegend Franstalige bevolking, terwijl de Vlaamse Gemeenschap Brussel definieert als het hoofdstedelijk gewest waar beide taalgemeenschappen op gelijke voet moeten behandeld worden, onafhankelijk van de numerieke (dis)proportie van Nederlandstalige Belgen (Detant, 2001: 351).

Het eindresultaat lijkt een Brussel te zijn dat verdeeld is in twee homogene taalgroepen, wat de interne verschillen en de taalverscheidenheid (inbegrepen de aanwezigheid van het Arabisch en het Engels) die de stad kenmerken, ontkent. Deze complexe institutionele constellatie contrasteert ook zeer sterk met het alledaagse leven in de stad, waar een uitgebreide verscheidenheid van verschillende mensen wel degelijk een stedelijke gemeenschap vormt en nog steeds in een translokale stad woont met zijn eigen (en nu poreuze en imaginaire) stadsmuren.

### **Een Brusselse dialoog: BBOT-BNA (Brussel behoort ons toe – Bruxelles Nous Appartient)**

De institutionele fragmentatie van Brussel, in combinatie met de taal- en identiteitspolitiek van de Vlaamse en de Franstalige Gemeenschappen, doet vragen rijzen over de bestaansmogelijkheden van een democratisch-communicatief Brussel. Een aantal organisaties tracht deze democratisch-communicatieve utopie te ondersteunen, maar moet desondanks ook functioneren binnen de hierboven beschreven complexe institutionele context. Een belangrijk moment voor deze organisaties was het jaar 2000, toen Brussel de Culturele Hoofdstad van Europa werd. Omdat het centrale thema van deze gebeurtenis ook verwees naar het samenbrengen van burgers en artiesten (interview met Declaire), kreeg het *Brussel 2000*-platform, met daarin een reeks (voornamelijk culturele) initi-

atieven waarvan er velen experimenteerden met participatieve methodes, een aanzienlijk bedrag aan financiële steun.

Een van de initiatieven die uit het tweetalige platform *Brussel 2000* groeide, is BBOT-BNA. Als een kleine non-profitorganisatie creëerde BBOT-BNA een tweetalige online databank om stedelijke gesprekken te verzamelen, opgenomen door gewone mensen die in Brussel wonen. In een folder stelt de organisatie haar objectieven als volgt voor: “Brussel behoort ons toe, zo eenvoudig als ‘goeiedag’ zeggen. (...) De tijd nemen voor een gesprek met een vertrouweling of een onbekende. In discussie gaan, gezichtspunten en gevoelens uitwisselen. Dat gesprek opnemen en laten horen. Deelnemen aan dat grote lappendeken van de stad, verteld door haar bewoners. Dezelfde straten, maar uiteenlopende trajecten. Dezelfde stad, maar verschillende levens.” (BBOT-BNA, 2006: 22).

Een van de centrale doelstellingen van BBOT-BNA is om de participatie van de inwoners van Brussel te vergemakkelijken, door hen te stimuleren om met elkaar te spreken en deze gesprekken op te nemen. Deelnemers bewerken de gesprekken ook zelf en uploaden ze vervolgens in de databank (samen met de nodige metadata). De audiobestanden worden anoniem gepost en iedereen kan vrij een login creëren om toegang te hebben tot deze audiobestanden. Participanten kunnen vrij het thema van het gesprek kiezen, maar BBOT-BNA vereist wel dat de deelnemers inwoners van Brussel zijn en dat ze Nederlands en/of Frans gebruiken. Vandaag zijn er bijna 2000 gedigitaliseerde gesprekken opgeslagen in de BBOT-BNA-databank (interview met Claes). Twee permanente medewerkers en een tijdelijke kracht beheren de databank, zetten samenwerkingsprojecten op met bijvoorbeeld lokale artiesten, organiseren workshops en organiseren nieuwe (sub)projecten. BBOT-BNA heeft een fysieke locatie, een zogenaamd ‘Magasin des histoires’ of ‘Verhalenwinkel’, waar het opnamemateriaal kan worden ontleend en waar de uploadfaciliteiten gelokaliseerd zijn. Indien nodig worden deelnemers ook getraind in het gebruik van de opnametechnologie die hen daar ter beschikking wordt gesteld.

BBOT-BNA focust niet alleen op individuele ‘gewone’ inwoners. Voornamelijk artiesten, maar ook de lokale organisaties, worden aangemoedigd en actief benaderd om het beschikbare audiomateriaal voor hun eigen werk te gebruiken. Omdat het oorspronkelijke BBOT-BNA project ontwikkeld werd door

twee theatergroepen, DitoDito en Transquiquennal (een Nederlandse en een Franstalige groep) (interview met Declaire), is er een sterke artistieke focus aanwezig. Een van de (ondertussen voormalige) permanente werknemers van BBOT-BNA, Van Wichelen, verklaart dit als volgt: “Wij zien in iedereen die hier bij ons binnenkomt een potentiële deelnemer en een potentiële kunstenaar. Eigenlijk het idee (...) mensen er zoveel mogelijk willen toe aanzetten om de Brusselse materie, met wat de mensen te vertellen, om daarmee iets mee te doen en artistiek daarmee om te gaan.” (Interview met Van Wichelen). In 2001 participeerde BBOT-BNA bijvoorbeeld in de installatie van *The ROOM* van artiest Alexandra Dementieva, die bestond uit een interactieve kamer gevuld met BBOT-BNA-gesprekken. In 2005 en 2006 werkte BBOT-BNA samen met het artiestenlaboratorium ‘Nadine’ aan het project *Kronik Brusseloise*. Dit project vond plaats in verschillende gemeenten en had tot doel inwoners en artiesten samen te brengen om te praten over het alledaagse leven in Brussel. En in 2007 werd *Walk the Walk*, een audiowandeling over hoe mensen wandelen en vallen in de stad, gecreëerd met artiest Ann Van De Vyvere. Er werden ook andere projecten georganiseerd door BBOT-BNA, bijvoorbeeld om de vijftigste verjaardag van de Wereldtentoonstelling van 1958 in Brussel te herdenken. Het Expo ’58-project was een blinddate-website om mensen in contact te brengen met personen die op Expo ’58 waren (en natuurlijk ook om hun gesprekken te registreren)<sup>6</sup>. Een doorlopend project is de samenwerking met de alternatieve (universiteits)radio Radio Campus, die een mengeling van Nederlandse en Franse gesprekken uitzendt, hoewel de zender alleen een licentie heeft van de Franstalige Gemeenschap.

Met de online databank en zijn projecten wil BBOT-BNA stedelijke verhalen mogelijk maken en verspreiden, om op die manier de diversiteit van de Brusselse stedelijke gemeenschap te representeren, en daarmee de linguïstische en politieke grenzen overschrijden. Ten tweede staan de participatieve vertelpraktijken van BBOT-BNA ook voor een bottom-up aanpak, die de inwoners toelaat hun eigen verhalen en gesprekken op te nemen, te bewerken en te uploaden. Dit betekent niet dat de werking van BBOT-BNA probleemloos verloopt: de databank zou gebruiksvriendelijker gemaakt kunnen worden, de reikwijdte van de organisatie is redelijk beperkt en het evenwicht tussen de BBOT-BNA-staf en de deelnemers vereist permanente zorg. Maar haar kernprincipes maken van BBOT-BNA nog steeds een alternatieve mediaorganisatie, die de inwoners de kracht geeft om hun

eigen media-inhoud te produceren en die een tegenhegemonische representatie van Brussel als een stedelijke gemeenschap (en niet als een door taal verdeelde stad) verspreidt.

Beide kernprincipes zijn echter (vanuit een institutioneel-politiek perspectief) niet vanzelfsprekend. Dit doet vragen rijzen over hoe BBOT-BNA, dat van overheidssubsidies afhankelijk is, zijn bestaan legitimeert in een politieke context die potentieel vijandig is tegenover (of op zijn minst ongevoelig voor) BBOT-BNA's kerndoelstellingen. Dit is geen evidente situatie, als zelfs de naam van de organisatie niet als neutraal beschouwd wordt en interpretatiemoeilijkheden creëert: "Je mag niet ontkennen dat de titel een ongelofelijk statement is, een statement dat al te vaak fout begrepen wordt. Ons, wij, jullie...? (...) Terwijl we eigenlijk zeggen: 'ons, iedereen'. Dat moet je dan wel iedere keer uitleggen." (Interview met Claeys)

### **Onderhandelen voor subsidies**

Vanuit een beleidsperspectief werkt BBOT-BNA binnen het domein van de 'persoonsgebonden bevoegdheden', gebieden waarvoor de Vlaamse en de Franstalige Gemeenschappen bevoegd zijn. Beide Gemeenschappen stellen subsidies ter beschikking opdat middenveldorganisaties (bepaalde van) hun beleidsdoelstellingen zouden kunnen verwezenlijken. Vele van deze subsidies zijn projectgebonden, en BBOT-BNA is daar een voorbeeld van. Toen Brussel 2000 eindigde in 2001 (en met haar de financiële inkomsten met betrekking tot Brussel 2000) werd BBOT-BNA als organisatie afhankelijk van subsidies voor kleine projecten van zowel de Vlaamse als de Franstalige Gemeenschap. Dit is op zich al een oncomfortabele situatie (met bijna geen financiële zekerheid en een voortdurende zoektocht naar geld als resultaat), maar het potentiële conflict tussen de kernprincipes van BBOT-BNA en de politieke doelstellingen van de Gemeenschappen, maakt de situatie nog onzekerder. De organisatie heeft in zijn achtjarig bestaan pas in 2008 structurele (niet-projectgebonden) subsidies gekregen, voor vijf jaar, van de Franse Gemeenschap, vanuit Le service de L'Education Permanente. Alvorens de overlevingsstrategieën van BBOT-BNA van nabij te bekijken, moeten we eerst de institutionele context verduidelijken waarin BBOT-BNA moet opereren – deze keer specifiek met betrekking tot de subsidiepolitiek.

## De subsidiepolitiek van de Gemeenschappen in Brussel

Subsidies zijn een van de vele politieke instrumenten die de Gemeenschappen ter beschikking hebben. Dit impliceert ook dat de politieke doelstellingen van de instellingen van een Gemeenschap zullen vertaald worden naar deze subsidiepolitiek. In dit deel van het artikel willen we ons focussen op de Vlaamse Gemeenschap en niet ingaan op de overeenkomsten en verschillen met de Franstalige Gemeenschap. Twee belangrijke teksten die de subsidiepolitiek van de Vlaamse Gemeenschap in Brussel regelen, zullen hier gebruikt worden om de institutionele positie van de Vlaamse Gemeenschap te schetsen. Het eerste document is de *Subsidiiegids Vlaamse projecten voor Brussel* uit 2003 en de tweede is de *Beleidsbrief Brussel. Beleidsprioriteiten 2007-2008* van de Vlaamse minister bevoegd voor cultuur, jeugd en sport en Brussel.

Om in aanmerking te komen voor subsidies van de Vlaamse Gemeenschap moeten initiatieven in de eerste plaats de Vlaamse aanwezigheid in Brussel en ten tweede de erkenning van Brussel als de hoofdstad van Vlaanderen versterken (Anciaux, 2003: 3). Dat Brussel niet gezien wordt als een aparte entiteit, maar altijd in relatie tot Vlaanderen of de internationale gemeenschap, die het lokale overstijgt, wordt beleidsmatig uiterst belangrijk gevonden. Het stimuleren van de zichtbaarheid van Vlaanderen in Brussel en de betekenis van Brussel voor Vlaanderen zijn belangrijke politieke doelstellingen. Ze worden (deels) gelegitimeerd door de antagonismen tussen de verschillende regeringsniveaus. In *Beleidsbrief Brussel*, een document van de Vlaamse minister voor cultuur, jeugd, sport en Brussel, is een dergelijke legitimering terug te vinden: “In tegenstelling tot de rest van Vlaanderen, bevindt de Vlaamse overheid zich in de hoofdstad in een concurrentiële positie. Haar bevoegdheid is, hoewel geheel legitiem, toch niet vanzelfsprekend. Sommige andere overheden hebben er namelijk identieke bevoegdheden. De gewestelijke overheid in Brussel, in nauwe symbiose met de gemeentelijke overheid, begeeft zich niet zelden op gemeenschapsterrein. Bovendien wordt door de anderstalige media een sterk gekleurd beeld opgehangen over de Vlaamse Gemeenschap.” (Anciaux, 2007: 5) Niettemin vinden we in hetzelfde document ook de bedoeling van de minister om aandacht te schenken aan projecten die gericht zijn op tweetalige samenwerking. Maar voor dit soort projecten is de medefinanciering van de andere Gemeenschap een noodzakelijke voorwaarde (Anciaux, 2003: 4), wat

echter niet makkelijk te verkrijgen is gezien de beleidsmatige verschillen tussen beide Gemeenschappen.

### De strategieën van BBOT-BNA

BBOT-BNA heeft een aantal strategieën ontwikkeld om met de politiek-institutionele context (de politieke positie van de Vlaamse en de Franstalige Gemeenschap omtrent Brussel) om te gaan, zonder zijn kernprincipes (met betrekking tot participatie en de Brusselse stedelijke gemeenschap) op te geven. Hoe positioneert het zich tussen de utopie van een Brusselse democratisch-communicatieve stad als een stedelijke gemeenschap en de taal- (en media)politiek van beide Gemeenschappen?

#### Strategie 1: de organisatorische structuur van bbot-bna

Eerst en vooral heeft de BBOT-BNA een dubbele organisatiestructuur gecreëerd, net zoals enkele andere organisaties die met beide Gemeenschappen werken. Twee verschillende wettelijke entiteiten vormen samen BBOT-BNA, en zijn elk erkend door een van de Gemeenschappen. Omdat er twee non-profitorganisaties zijn, kunnen aanvragen voor subsidies bij beide subsidiërende Gemeenschappen ingediend worden. Door de afwezigheid van een duidelijke regeling voor de tweetalige en bicommunautaire organisaties bestaat er een vacuüm dat BBOT-BNA in zijn voordeel gebruikt: “Zot, want ja België is nog steeds een tweetalig land (...) Maar we hebben wel in bepaalde sectoren zo van die antwoorden gekregen: ‘Maar jullie zijn een tweetalige organisatie dus we mogen geen structurele subsidie geven.’ (...) We hebben dan gezegd: ‘Maar nee het is de vzw die het bij u aanvraagt.’ Dan krijg je soms wel zo smalend: ‘Ah ja de truc met de twee vzw’s.’ Ja als ik dan zeg: ‘We kunnen ook niet anders, we zijn een echte Brusselse organisatie. We zijn tweetalig, we hebben geen keus.’ Dan zeggen ze: ‘Ja ja ik weet dat wel, ik weet dat wel!’” (Interview met Van Wichelen).

Maar deze dubbele organisatorische structuur veroorzaakt ook moeilijkheden. Omdat het dezelfde mensen zijn die voor beide organisaties werken, wordt hun werkdruk verhoogd door het dubbele administratie- en boekhoudsysteem; een situatie die bemoeilijkt wordt door het bestaan van verschillende reguleringen (voor NGOs en voor projectaanvragen). Dit creëert frustratie omdat de tijd die aan de eigenlijke projecten besteed kan worden, verminderd wordt. Een eerder

paradoxaal gevolg van de keuze voor tweetaligheid is dat het ook onrechtstreeks de organisatie tot deze twee talen beperkt. Door een tekort aan financiële steun en permanente medewerkers (en de noodzaak om de gebruikte talen te kennen), zegt BBOT-BNA dat het te moeilijk is om meer talen in de databank te integreren.

**Strategie 2: Zoeken naar financiële bronnen op ongewone plaatsen en adaptief gedrag**

De tweede strategie die BBOT-BNA gebruikt, is het zoeken naar financiële bronnen op ongewone plaatsen, omdat er niet altijd specifieke fondsen voorhanden zijn. Zo wordt er bijvoorbeeld bij de Vlaamse Gemeenschap weinig aandacht (en steun) besteed aan participatieve (alternatieve of gemeenschaps) mediaorganisaties. Bovendien zijn fondsen die de ontwikkeling van de Brusselse stedelijke gemeenschap stimuleren afwezig (omwille van de redenen die hierboven besproken werden). De kameleonstrategie van BBOT-BNA bestaat erin subsidieaanvragen in te dienen voor projecten die passen in andere specifieke subsidiefondsen, die (met de nodige ‘verfijningen’) toch nog (op zijn minst gedeeltelijk) de doelstellingen van de organisatie kunnen helpen verwezenlijken. Doorheen de jaren heeft BBOT-BNA bij verschillende fondsen subsidies aangevraagd (en deze ook bij verschillende gelegenheden verkregen).

In het geval van de Vlaamse Gemeenschap waren deze fondsen het Fonds voor Sociaal-Artistisch Werk en (recenter) het Erfgoedfonds. In het geval van de Franstalige Gemeenschap waren dat het Fonds d’Aide à la Création Radiophonique (FACR) maar ook Le service de L’Education Permanente. Elk van deze aanvragen vereiste verschillende uitgangspunten en een vertaling van de organisatorische doelstellingen teneinde te voldoen aan de politieke doelstellingen waarin de specifieke fondsen zijn ingebed. Deze strategie werkte niet altijd, omdat de verschillende administraties die deze fondsen beheren (en de subsidiecommissies) de ontvankelijkheid van de aanvragen soms in vraag stelden en hen naar andere instellingen doorverwezen. In andere gevallen (zoals de aanvraag in 2006-2007 bij sociaal-artistische werking binnen het Kunstendecreet) werd de aanvraag geweigerd omdat ze niet voldoende binnen de voorwaarden paste (interview met Van Wichelen).

**Strategie 3: Kameleonstrategieën om de Gemeenschap te behagen**

Welk subsidiekanaal BBOT-BNA ook gebruikt, de organisatie moet steeds een manier vinden om zich (ogenschijnlijk) in te passen binnen de doelstellingen van de Gemeenschappen (zie hierboven). Omdat BBOT-BNA logischerwijze ook haar



eigen doelstellingen wenst te verwezenlijken, moet ze een manier vinden om aan dit spanningsveld te ontsnappen en een kader vinden dat aanvaardbaar is voor de administraties van de Gemeenschappen (en voor zichzelf). Zoals een kameleon moet de organisatie de juiste kleur aannemen om te overleven. Om dit te illustreren nemen we de laatste subsidieaanvraag van BBOT-BNA, voor het jaar 2008 bij het Erfgoedfonds (BBOT-BNA, 2007), als voorbeeld. Dit eerder technische voorstel is erop gericht om de verhalendatabank te verbeteren. Meer specifiek wil het voorstel de mogelijkheden voor metadata in de databank uitbreiden, wat zou toelaten om de informatie van de databank ruimtelijk te ordenen en het delen van de architectuur van de databank met anderen te vergemakkelijken.

Opmerkelijk is dat de kritiek van de administratie van de Vlaamse Gemeenschap op een vroeger (maar verworpen) voorstel is opgenomen in het voorstel. Deze kritiek stelde de relevantie van het vroegere project voor Vlaanderen in vraag. De kritiek verwijst ook naar de zeer sterke lokale focus van het project. In het nieuwe voorstel merkt BBOT-BNA eerst op dat deze vroegere kritieken niet zullen behandeld worden, maar argumenteert dan uitdrukkelijk waarom het nieuwe voorstel relevant is voor Vlaanderen (waarbij BBOT-BNA uitlegt dat de architectuur van de databank relevant is voor het volledige ‘erfgoedgebied’). Ook komen alle projectpartners (met uitzondering van een federale instelling en de twee tweetalige organisaties die de technische ondersteuning zullen leveren) uit het noorden van België of uit Nederland.

In het voorstel brengt BBOT-BNA strategische veranderingen aan in de voorstelling van haar identiteit. De focus van de tweetalige organisatie op de Brusselse stedelijke gemeenschap is minder sterk aanwezig. Binnen het subsidieonderhandelingsproces voegt de organisatie verschillende retorische elementen toe, noodzakelijk om in de institutionele logica van de Gemeenschappen te passen. Het voorstel van BBOT-BNA focust bijvoorbeeld op (de verdere ontwikkeling van) de ‘innovatieve’ databank als een instrument met internationale relevantie, door zowel naar internationale open source kaders en standaarden (Dublin Core system, Bricks, JeromeDL...) te verwijzen en door de toepasbaarheid en de exporteerbaarheid van de databank naar andere (internationale) organisaties te suggereren. Bovendien ontwikkelt het voorstel een economische argumentatie, door de nadruk te leggen op de beperkte kosten (en de velen die bij dit project belang zullen hebben) en de vroegere investeringen gedaan door de Vlaamse Ge-

meenschap. Daarentegen wordt de verhoging van het participatieve potentieel van de databank slechts kort besproken en bedekt door een focus op de technologieontwikkeling en –vernieuwing. Toch laat deze kameleonstrategie genoeg ruimte open voor de organisatie om zijn eigen doelstellingen te beschermen. Een subtiel detail dat de mogelijkheden van BBOT-BNA symboliseert, is dat zij haar tweetalige afkorting blijft gebruiken en niet haar officiële Nederlandse naam ‘Brussel Behoort Ons Toe vzw’.

## **Besluit**

De doelstellingen van mediaorganisaties als BBOT-BNA, die zich richten op de Brusselse stedelijke gemeenschap en de participatie van haar inwoners willen stimuleren, en de doelstellingen van de subsidiërende instellingen die actief zijn in Brussel, sluiten niet altijd goed bij mekaar aan. Het is uiterst ongelukkig dat de constructie van een democratisch-communicatieve stad wordt gehinderd door de institutionele structuur en logica van de stad (naast een reeks andere factoren). Niettegenstaande de culturele realiteit van een Brusselse stedelijke gemeenschap (met haar vele verschillen en conflicten), lijkt het werken over de taalculturele en politiek-ideologische grenzen heen nog steeds uiterst moeilijk in Brussel.

Dit doet strategische vragen rijzen voor participatieve tweetalige organisaties zoals BBOT-BNA. Deze mediaorganisaties blijven (ondanks de vele problemen die ze op een dagelijkse basis tegenkomen) cruciaal om het democratische potentieel van een stedelijke gemeenschap te versterken, maar vooral de Vlaamse Gemeenschap toont weinig interesse om de maatschappelijke rol van participatieve media-alternatieven te erkennen, zoals dat wel in andere Europese landen en door het Europees Parlement<sup>7</sup> gebeurt. Ten tweede vindt de positie van BBOT-BNA, dat beklemtoont dat Brussel een stedelijke gemeenschap is wier stemmen gehoord moeten worden, ook weinig gehoor op het institutionele vlak. In tegendeel, er zijn soms institutionele weerstanden tegen de ontwikkeling van deze eigen stedelijke identiteit.

Gegeven deze moeilijke politiek-institutionele context en het feit dat BBOT-BNA nog steeds afhankelijk is van overheidssubsidiëring, heeft deze organisatie een

aantal kameleonstrategieën ontwikkeld in het aanspreken van de subsidiërende instellingen. In de retoriek die ten opzichte van de subsidiërende Franstalige en Vlaamse Gemeenschappen wordt gehanteerd, wordt het engagement van BBOT-BNA voor de ontwikkeling van een Brusselse stedelijke gemeenschap niet expliciet gemaakt. Ten tweede: hoewel het bevorderen van burgerparticipatie een van de hoofddoelstellingen van de BBOT-BNA is, wordt deze doelstelling vaak aangepast om in de bestaande subsidiekanalen te (kunnen) passen. BBOT-BNA wordt achtereenvolgens een sociaal-artistiek project, een oraal erfgoedproject, een radioproject of een permanent vormingsproject. Haar formele doelstellingen moeten veranderd worden overeenkomstig het facet dat de subsidiërende instellingen benadrukken. Men kan zich afvragen waarom BBOT-BNA er niet in geslaagd is om andere financiële inkomsten (dan overheidssubsidies – zoals contributies van deelnemers) te genereren, of een combinatie van financiële inkomensstromen uit te bouwen, daar de kameleonstrategie een tijdrovende activiteit blijft. Tegelijk, en belangrijker, toont het (afgedwongen) bestaan van deze kameleonstrategieën vooral het gebrek aan (formele) waardering voor de kernprincipes en -doelstellingen van BBOT-BNA aan. Deze betreurenswaardige situatie maakt duidelijk dat de (verdere) uitbouw van de democratisch-communicatieve stad niet altijd uitgedragen wordt door de beleidsorganen die in Brussel opereren.

Tegelijk lijkt BBOT-BNA in staat te zijn om de institutionele complexiteit (die soms op chaos lijkt) in haar voordeel te gebruiken. De afwezigheid van een (duidelijke) definitie en afbakening van de Brusselse stedelijke gemeenschap laat ook de vrijheid om deze zelf in te vullen en om een democratisch-communicatieve stad in de stedelijke ondergrond uit te bouwen. Als grenzen niet duidelijk zijn afgebakend, wordt het natuurlijk ook mogelijk om ze vanuit de civiele samenleving te verplaatsen.

## Bronnen

- Anciaux, B. (2003) *Subsidiegids Vlaamse projecten voor Brussel*. Vlaamse Gemeenschap: Brussel. <http://brussel.vlaanderen.be/subsidiegids.html> (Geraadpleegd in Mei 2008).
- Anciaux, B. (2007) *Beleidsbrief Brussel. Beleidsprioriteiten 2007-2008*, 31 October 2007. Brussel: Vlaams Parlement. <http://brussel.vlaanderen.be/beleidsstukkenbrussel.html>. (Geraadpleegd op 9 Juni 2008).

- Appadurai, A. (1995) *The Production of Locality*, in: R. Fardon (Ed.) *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*. London: Routledge, pp. 204-25.
- Baeten, G. (2001) *Clichés of Urban Doom: The Dystopian Politics of Metaphors for the Unequal City – A view from Brussels*, *International Journal of Urban and Regional Research*, 25 (1): 55-69.
- Bailey, O., Cammaerts, B., Carpentier, N. (2007) *Understanding Alternative Media*. Maidstone: Open University Press.
- BBOT-BNA (2006) *Brussel Behoort Ons Toe. Bruxelles Nous appartient*. Druco: Halle.
- Belgische staat (2004) *Gemeenschappelijke Gemeenschapscommissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest*, 5 October 2004, *Belgisch staatsblad*, 70212- 70213.
- Beltran, L. R. (2005) *La comunicación para el desarrollo en Latinoamérica : un recuento de medio siglo. Documento presentado al III Congreso Panamericano de la Comunicación*. Buenos Aires. 12-16 July 2005. <http://www.portalcomunicacion.com/both/temas/lramiro.pdf> (Geraadpleegd op 27 Juni 2007).
- Boudry, L. et. al. (2003) *Witboek, over stadsrepublieken en rastersteden*. Brugge: Project Stedenbeleid/Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.
- Carpentier, N. (2008) *The belly of the city*, *The International Communication Gazette*, 70 (3-4): 237-255.
- Detant, A. (2001) *Language policy in Brussels: balancing between linguistic freedom and official bilingualism*, in: E. Witte and A. Mares (Eds.) *19 times Brussels*. Brussel: VUBPress, pp. 337-354.
- Doucet, I. (2008) *[Centrality] and/or Cent[rality]. A Matter of Placing the Boundaries*, in: G. Maciocco (Ed.) *Urban Landscape Perspectives*. Heidelberg: Springer Berlin, pp. 93-121.
- Dahlgren, P., Sparks, C. (1991) *Communication and citizenship*. London/New York: Routledge.
- Danckaert, L. (1989) *Brussel: vijf eeuwen cartografie*. Knokke: Mappamundi.
- Downing, J. D. H. (1984) *Radical media. The political experience of alternative communication*. Boston, MA: South End Press.
- Deuze, M. (2006) *Ethnic media, community media and participatory culture*, *Journalism*, 7: 262-280.
- Europees Parlement (2008) *European Parliament resolution of 25 September 2008 on Community Media in Europe*. (Ref. INI/2008/2011). <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P6-TA-2008-0456&language=EN> (Geraadpleegd op 7 Februari 2009)

- Girard, B. (2000) *La radio no esta amenazada por Internet*, Chasqui, 70: 1-5. <http://www.comunica.org/chasqui/girard70.htm> (Geraadpleegd op 15 Juni 2008).
- Hagen, I. (1992) *Democratic Communication: Media and social participation*, in: J. Wasko and V. Mosco (Eds.) *Democratic communications in the information age*. Norwood, NJ: Ablex, pp. 16-27.
- Kunzmann, K. R. (1997) *De toekomst van de stedelijke regio in Europa*, in: K. Bosma and H. Hellinga (Eds.) *De regio van de stad. Noord-Europese stedenbouw 1900-2000*. Rotterdam: NAI Publishers, pp. 16-29.
- Maskens, A. (2008) *Het Brussels Manifest. Nieuwe kanttekeningen*, in: A. Maskens, N. Lagasse, J. Van Nieuwenhove and H. Dumont (Eds.) *De institutionele toekomst van Brussel. Debat op basis van 'het Brussels Manifest'*, Brussels Studies 16, pp. 1-6.
- Mouffe, C. (2000) *The Democratic Paradox*. London, New York: Verso.
- Mouffe, C. (2005) *On the Political*. Londen: Routledge.
- Libois, B., Hustache, S., Versaen, F. (2005) *À l'articulation des médias et des cultures urbaines*, in: S. Hustache (Ed.) *L'Éducation populaire*. Les cahiers de L'Éducation populaire. Nr 25. Bruxelles: Labor, pp. 123- 137.
- Rodriguez, C. (2001) *Fissures in the Mediascape: An International Study of Citizen's Media*. Cresskill: Hampton Press.
- Van Parijs, P. (2007) *Brussel hoofdstad van Europa: de nieuwe taalkundige uitdagingen*, Brussels Studies, 6 (3): 1-10.
- Wasko, J., Mosco, V. (Eds.) (1992) *Democratic Communications in the Information Age*. Toronto and Norwood, NJ: Garamond Press & Ablex.

### **BBOT-BNA data materiaal**

- Interview met Van Wichelen, A., 6 Februari 2008, Brussels.
- Interview met Claeys, M., 27 Maart 2008, Brussels.
- Interview met Declaire, P., 27 Maart 2008, Brussels.
- BBOT-BNA (2007) *Levend geheugen in de virtuele realiteit: ontsluiting van (meta) verhalen*.
- Subsidieaanvraag Vlaamse Gemeenschap 2008.

## Noten

- 1 Het woord Nederlands verwijst in deze tekst naar de taal. Het woord Vlaams (een woord dat soms ook gebruikt wordt om de taal die in het noorden van België gesproken wordt, aan te duiden) wordt in dit artikel gereserveerd voor de officiële naam van twee Belgische politieke instellingen, namelijk de Vlaamse Gemeenschap en het Vlaamse Gewest.
- 2 Gemeenschapsgeoriënteerde en participatieve media-inhoud kan ook ontstaan vanuit mainstream en commerciële mediaorganisaties (Deuze, 2006: 272), hoewel de participatieve intensiteit van dit proces vaak beperkt blijft.
- 3 Recent onderzoek toont aan dat 95% van de inwoners van de stad Frans spreekt. Engels komt op de tweede plaats met 35% en Nederlands slechts op de derde plaats met 30% (Van Parijs, 2007: 6-7).
- 4 Wanneer we verwijzen naar de politieke entiteit wordt 'Gemeenschap' (met een hoofdletter) gebruikt. Wanneer we naar het sociologische begrip gemeenschap verwijzen, wordt er geen hoofdletter gebruikt.
- 5 In de praktijk worden de instellingen van het Vlaamse Gewest en van de Vlaamse Gemeenschap gegroepeerd in een enkel parlementair en een enkel regeringslichaam.
- 6 <http://www.blinddate58.be/Public/blinddate/>
- 7 Resolutie van het Europese Parlement van 25 September 2008 over 'Community Media in Europe'.

# Feiten, levensverhalen en verbeelding

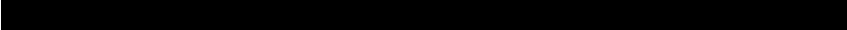
*Initia vzw*

Initia vzw ontwikkelt projecten (tentoonstellingen en publicaties) op het terrein van de hedendaagse beeldende kunst. Zij plaatst haar artistiek-filosofische werking binnen een maatschappelijke context. Initia vzw maakt enerzijds deel uit van die context, maar tracht zich er anderzijds van te bevrijden. Zij stelt zich de opdracht de kunstmatigheid van het maatschappelijke open te breken. Initia wil vanzelfsprekendheden en reposities ten opzichte van de werkelijkheid artistiek en filosofisch in vraag stellen.

In de afgelopen negen jaar hebben wij vanuit de beeldende kunst de grenzen afgetast van de sociaal-artistieke praktijk. Vele dilemma's hebben onze weg gekruist, zoals het dilemma van empathie of confrontatie, van in- of uitsluiten en van herkenning of vervreemding.

Onderstaande tekst is gebaseerd op het laatste dilemma en is een neerslag van ervaringen opgedaan bij de realisatie van het project *Home, reflecties over ouderdom*. Levensverhalen van vier bejaarden vormen het uitgangspunt van een plan dat werd uitgevoerd door kunstenaar Marc De Blicq, in opdracht van en in samenwerking met Initia vzw. Het project werd in de periode januari – februari 2008 tentoongesteld in De Markten in Brussel.

Diverse gesprekken met de kunstenaar en andere betrokkenen liggen ten grondslag aan dit artikel. Wij hebben de indruk dat het dilemma van 'herkenning of vervreemding' of anders, in vraagvorm, geformuleerd: "Hoe verhouden feiten, levensverhalen en verbeelding tot elkaar?", sterk leeft in de sector.



In de sociaal-artistieke praktijk worden maatschappelijke feiten meestal als uitgangspunt genomen van een project. De feiten worden opgevat als een weerspiegeling van een werkelijkheid van een bepaalde doelgroep. Een werkelijkheid die

zowel de sociale, de economische als de culturele dimensies van de betreffende doelgroep omvat. De feiten geven concreet uitdrukking aan de wijze waarop mensen hebben geleefd, wat zij hebben meegemaakt en wat zij hebben kunnen realiseren. Levensverhalen van mensen hebben voornamelijk betrekking op die feiten. Zij representeren de individuele beleving ervan.

Levensverhalen worden in een project voornamelijk aangedragen door vertegenwoordigers van doelgroepen die meestal ook participeren. In het project wordt hen de mogelijkheid geboden om uitdrukking te geven aan hun maatschappelijke staat van zijn. Zij krijgen als het ware een forum aangeboden. Doordat hen het woord wordt gegeven, kunnen zij ook beschikken over de regie. Zij leveren immers niet alleen de feiten en de levensverhalen, zij behouden er ook de controle over.

De vraag is nu hoe de participanten en vooral de kunstenaar zich verhouden tot die feiten en levensverhalen.

Voor participanten is de herkenbaarheid van hun eigen levensverhalen van belang. Hoe subjectiever de invalshoek in het project, hoe meer zij zich zullen herkennen. Dit verlangen naar herkenbaarheid dwingt maar al te vaak een laagdrempelige artistieke vertaling van feiten en levensverhalen af. In een poging om tegemoet te komen aan dat verlangen hebben wij de neiging om ons te beperken tot documentair (beeld)materiaal of de afgeleide daarvan, de docusoap. Daarmee maken wij gebruik van een artistieke vertaling die het anekdotische niveau nauwelijks overstijgt, die sterk overeenkomt met de werkelijkheid van de participanten en die vooral een bevestiging is van het leven dat ze tot dan hebben geleid.

We kunnen ons de vraag stellen of een artistiek werk dat (subjectieve) belang van de bevestiging van feiten en levensverhalen moet dienen. Dat geldt zowel voor de participanten die de feiten en levensverhalen hebben aangereikt als voor de toeschouwers die over de verbeelding ervan reflecteren.

Voor de kunstenaar is research een belangrijk onderdeel van het project. In deze fase formuleert de kunstenaar zijn uitgangspunten en verzamelt hij de feiten. Hij voert interviews met participanten en bekijkt en registreert verschillende andere bronnen, zoals bijvoorbeeld foto's of filmmateriaal. Hij bestudeert literatuur over het onderwerp en toetst zijn ideeën bij zijn collega-kunstenaars.



Langzaamaan maakt hij plaats voor de verbeelding. Feiten en levensverhalen worden naar het tweede plan gedrukt. Of, beter gezegd, zij worden getransformeerd. Door de werkelijkheid (feiten en levensverhalen) te transformeren, creëert de kunstenaar een nieuwe werkelijkheid. In die nieuwe werkelijkheid controleert de kunstenaar de feiten en de levensverhalen, niet de participanten. Hij bepaalt de mate van vervreemding. Hij herschikt, interpreteert en bewerkt het materiaal zodanig dat het aan herkenbaarheid zal inboeten en aan fascinatie, confrontatie en reflectie zal winnen. Hij dient daarbij geen enkel belang behalve dat van het kunstwerk zelf.

De vraag dringt zich op hoever de kunstenaar hierin kan gaan. Moet hij binnen de sociaal-artistieke praktijk niet een bepaald evenwicht nastreven tussen feit, levensverhaal en verbeelding?

In de verbeelding zal de kunstenaar een zekere mate van 'abstractie van de feiten' aanbrenge. Mogelijk laat hij het abstracte een dialoog aangaan met het concrete, met de feiten. In ieder geval zal hij het kunstwerk verbreden, minder particulier maken. Zijn transformatie van de werkelijkheid zal de toeschouwer uitnodigen om te communiceren. Hij zal een sacralisering van het beeld vermijden, omdat dat geen inbreng toestaat van participant of toeschouwer.

Maar het evenwicht zal eveneens verstoord worden wanneer de inbreng van feit en levensverhaal onbegrensd zijn. Dan wordt de kunstenaar de buikspreker van de doelgroep. En daar doet hij niemand een plezier mee, noch de participant die aan het einde van het project opnieuw toeschouwer wordt, noch de toeschouwer van het kunstwerk. Omdat zij dan door het kunstwerk gevangen worden gehouden in hun eigen herkenbaarheid, in hun eigen bevestiging van de feiten en de levensverhalen. Zij hoeven geen inspanning meer te doen om over het kunstwerk te reflecteren en zichzelf in vraag te stellen.

Alles is dan onder controle.

*Jan Knops*



## Daar en dan

### Gedachten rond sociaal-artistiek werk en het kunstencentrum

*Joan Bilcke*

#### **Veranderende speelkaders**

Na een golf van sterk politiek getint theater (Internationale Nieuwe Scène, Mong Rosseel, Dario Fo...) evolueerde de kunstcreatie in de jaren tachtig op nieuw weg van het maatschappelijke en politieke debat. Bij ons zou het werk van Jan Decorte, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en kompanen de toon gaan zetten. Maar op de drempel van de jaren negentig stelden een aantal gebeurtenissen en tendensen de verhouding weer op de proef.

De kennismaking met het artistieke werk en de dramaturgische schema's van voornamelijk Angelsaksische groepen als Forced Entertainment en Wooster Group of makers als Peter Sellars zetten onze artistieke modellen onder druk. Van hun praktijken ging een belangrijk appel uit aan de artistieke milities die te ver van de samenleving aan het opereren waren. De doorbraak van extreemrechts, met in België als ijkpunt de Zwarte Zondag van 24 november 1991, was een kantelmoment dat iedereen, ook kunstenaars, voor zijn of haar verantwoordelijkheid stelde. In de daaropvolgende jaren werd Kunst en Democratie in het leven geroepen en daarmee de vraag naar de rol van de kunstenaar in de maatschappij, manoeuvreerde De Beursschouwburg zich met de bezetting van Hotel Central terug in het stedelijke debat en werd de complexiteit van Brussel Dito Dito's nieuwe potgrond. In Gent zag het stadsfestival Time het levenslicht, kreeg het Wijkpaleis vorm en ondernam Nieuwpoorttheater met het Openbaar Onderzoek Kuiperskaai pionierswerk binnen de ontwikkeling van de stadskroniek. Antwerpen '93 en Brussel 2000 weken uit. In 1994 legde de conferentie City of Cultures met de nieuwe globale en multiculturele (grootstedelijke) realiteit als hefboom de vinger op de sclerose van het artistieke landschap door klaar en helder de politisering van de (artistieke) ruimte en het (artistieke) discours te problematiseren, meer bepaald de verwevenheid ervan met een westerse en

daarbinnen nogal burgerlijke kunstopvatting. Jaren later zou de vraagstelling opnieuw worden herhaald, uitgebreid tot voorbij de grenzen van het multiculturele debat en dit keer specifiek gericht op de kunstencentra, in de briefwisseling tussen Klaas Tindemans en Geert Opsomer in *De verloren eer van de kunstencentra*. De radicaliteit van de vraagstelling heeft tot nu geen evenredig radicaal antwoord opgeleverd.

Een andere ontwikkeling werd aangezet met het Algemeen Verslag over de Armoede van de Koning Boudewijnstichting uit 1994. De vaststelling dat het ontbreken van toegang tot kunst en cultuur één van de ergste vormen van sociale uitsluiting is, haakte het armoededebat vast aan de wereld van kunst en cultuur. Niet toevallig was ook in het armoededebat het fenomeen van de verstedelijkte globaliteit, haar problemen en opportuniteiten intussen op de voorgrond getreden. Uit de daarop volgende projectoproepen, zoals Art23\* (1996, 1998) en het ter beschikking stellen van middelen uit ondermeer het Sociaal Impulsfonds, ontstonden verschillende, vaak buurtgerichte projecten waarvoor de ministers van Cultuur in de Vlaamse Regering een subsidielijijn zouden gaan uitzetten en die vanaf 2004 als een veld 'sociaal-artistiek' binnen het Kunstendecreet zouden worden opgenomen.

Deze ontwikkelingen – de uitdaging die uitgaat van een nieuwsoortig artistiek paradigma en de verknoping van een maatschappelijke problematiek van uitsluiting met het veld van kunst en cultuur – hebben zodoende samen de parameters uitgezet voor een praktijk die *beide* ter harte neemt en in elkaar verweeft en zich daardoor onderscheidt van de artistieke praktijk *as we know it* en het sociaal-cultureel werk *as we know it*.

### **Het kunstencentrum en het sociaal-artistieke**

Vanaf 2000 werkte Nieuwpoorttheater een programma uit rond de vraag naar de betekenis, relevantie en bestaansreden van het kunstencentrum (als structuur waar de kunsten tot een publiek komen) in deze tijd. Er werd een artistiek en openbaar onderzoek gevoerd naar de relatie tussen kunst, leefgemeenschap, culturele identiteit, populaire cultuur, macht en de maatschappelijke context. De sociaal-artistieke praktijk werd mee in dit bad genomen, omdat ze zich be-

geeft in de plooiën van die zoektocht. Er werden structurele samenwerkingsverbanden opgezet met de groep rond Zouzou en Chokri Ben Chikha en het Brusselse collectief Les Glandeurs (nu samen Union Suspecte) en met de Unie der Zorgelozen. Met deze beweging en ‘gezelschap-in-wording’ werkte Nieuwpoorttheater samen voor projecten in Gent (*Gevallen voor de Muide, Ménage, Prothese, Tram 40*) en Kortrijk (*WAR ofnie WAR, Opengekapt!, Offside, Tijn, Reflux*). Telkens werd een artistieke met een sociaal-artistieke knowhow verbonden in een gezamenlijke zoektocht naar een nieuwe, eigentijdse praktijk en discours. Op dezelfde manier werd met Union Suspecte de handen in elkaar geslagen voor onder andere de jongerenprojecten *VIVEALDI* en *Hotel Ahmed* en de verschillende Festivals Suspecte. In 2007 koppelden we deze samenwerkingsverbanden aan John Malpede en het Los Angeles Poverty Department voor het project *Legal.Illegal*. Na de verzelfstandiging van beide gezelschappen ontwikkelde Nieuwpoorttheater ook eigen sociaal-artistieke initiatieven, zoals *Het Huis van Verhalen, Flatscreen* en *Hondstucht*. Deze projecten groeiden uit de potgrond van de Buurtkeukens die sinds 2005 in de theaterzaal worden opgezet en waar buurtbewoners, spelers en makers elkaar maandelijks treffen.

Met het binnenbrengen van de sociaal-artistieke praktijk in het kunstencentrum opent zich een boeiend spanningsveld. Wanneer de woorden ‘spanning’ en ‘sociaal-artistiek’ in één zin worden gebruikt, dan gebeurt dat vaak als ‘de spanning tussen het sociale en het artistieke’, *binnen* het sociaal-artistieke. Niet minder zinvol is het om de spanning te situeren tussen het sociaal-artistieke – als een experimenteel veld waar wordt gezocht naar de verbinding van de ontwikkelingen waar eerder aan werd gerefereerd – en de geplogenheden van een geijkte artistieke praktijk. De nervositeit manifesteert zich op een aantal terreinen.

### De kwaliteitsvraag

“Het is een goed sociaal-artistiek project maar het mist artistieke kwaliteit”, horen we vaak. Meestal gaat het over een beoordeling geformuleerd vanuit een opvatting over kwaliteit binnen het heersend artistiek discours. Het sociaal-artistieke stelt dergelijk autoritair spreken over kwaliteit in vraag. Het vraagt ons op een tweede lijn te gaan staan en de discensus te bemiddelen – “Ik vind dat niet ‘goed’, maar het geeft een andere stem weer, wat kunnen we er mee aan, wat betekent het?” Het kwaliteitsbegrip wordt weggeleid uit een gangbaar

smaakregister, er wordt gezocht het ook te bevatten in termen van energie en kracht, van overtuiging en noodzaak, het vormt opnieuw het voorwerp van een onderhandeling waar het wordt geconfronteerd met andere, oneigen referentiekaders. Deze zoektocht naar een herformulering van het kwaliteitsbegrip is een noodzakelijke component binnen de ontwikkeling van het sociaal-artistische als autonoom veld. Van daaruit kan het fungeren als *trigger* voor het artistieke landschap in zijn totaliteit.

### De organisatie

Het sociaal-artistische houdt niet op na de repetitie, het werk, de voorstelling. Er moet een plek zijn waar iedereen terecht kan voor een koffie en de gazet. Er moet tijd zijn die kan worden geïnvesteerd in het sociale aspect van de relatie tussen alle betrokkenen, tijd om te praten en te luisteren, om samen te zoeken naar de oplossing voor een probleem, om plannen te maken, om te dollen. Er moet ruimte zijn om een beweging vorm te geven. Zonder deze beweging wordt er niet gecreëerd. De sociaal-artistische praktijk is arbeidsintensief, eist tijd en mankracht, en die is er vaak te kort in het kunstencentrum waar na de repetitie of de voorstelling alweer een ander gezelschap klaarstaat om het huis en de zaal te bezetten. Ook is zelden de *expertise* aanwezig die nodig is om op een adequate manier het hoofd te kunnen bieden aan zaken die buiten de overhead van het artistieke werk vallen. Het maakt dat het steeds weer een beetje behelpen is, tenzij het organigram wordt omgegooid, maar dat lijkt net een brug te ver.

### De continuïteit

Daarmee verbonden is er de kwestie van de artistieke continuïteit. Spelers en deelnemers worden meegenomen op een traject waar ze gaandeweg hun biografie verbinden met de beweging en de omgeving, in een artistieke taal. Het is een spelend leertraject, een dramaturgisch en pedagogisch parcours, dat niet voltrokken kan worden binnen het kader van één voorstelling of project. Het verlangt een regelmatige en continue, individuele en collectieve artistieke uitdaging. Het emancipatorische traject heeft geen artistiek plafond. In de werking van het kunstencentrum is een sociaal-artistiek project echter slechts een van de vele projecten die worden opgezet, een van de vele creaties die worden gerealiseerd, dit nog los van de receptieve opdracht die het kunstencentrum heeft. Tussen de verschillende

sociaal-artistieke projecten gaapt steeds een tijdspanne die het artistieke leertraject ophoudt en vertraagt.

### **Over confrontatie, integratie, recuperatie**

Het sociaal-artistieke is meer dan kunst met niet-professionelen, of meer dan werken met materialen uit de stad. Het is meer dan een bepaalde vorm van theater, van kunst. Het is een andere manier van denken over mens, maatschappij en het artistieke, die zich uit in een andere manier van werken. Het zoekt een nieuw kader om met kunst om te gaan, het zoekt nieuwe speelkaders *tout court*.

We zegden al dat sinds de jaren negentig de kunsten in het algemeen terug politieker en meer maatschappelijk zijn geworden. Maar daar waar de nieuwe uitdagingen botsen op de rekbaarheid van het regime van de kunsten en de verwachtingen ten aanzien van het kunstencentrum, daar waar ze aan het fundament beginnen te knagen van een bestaande artistieke praktijk – ook al heeft die zijn relatie met het maatschappelijke geherdefinieerd – heeft het sociaal-artistieke momenteel de vrijheid om de oefening verder door te denken. Het is immers volop in ontwikkeling, het worstelt niet met een discours dat het moeilijk kan verlaten, het sleept geen geijkte verwachtingen met zich mee, het wordt nog niet geconfronteerd met het feit dat het een instituut zou zijn geworden, een administratieve entiteit die moet worden bestendigd.

Het sociaal-artistieke beweegt zich onwennig en zoekend door een braakland waar het, net als de kunsten, flirt met het artistieke paradigma dat het voorbije decennium opgeld maakte maar waar het iets aan wil toevoegen: een visie op waar het met de samenleving heen kan, een verzet tegen onrechtvaardigheid, een verlangen naar een meer solidaire, open en creatieve samenleving en een basisdemocratische upgrade, een boeiende en productieve interculturaliteit, een ecologisch engagement, een praktijk die uitnodigt tot bewust burgerschap, die beweging boven verstarring zet en de kracht van gedeelde creativiteit boven de romantische mythe van de individuele kunstenaar, een praktijk die zoekt naar een herformulering van het artistieke en maatschappelijke werkkader.

De genoemde spanningsvelden staan een wezenlijke opname van het sociaal-artistieke werk in de bestaande kunstencentrumpraktijk in de weg, zolang die niet fundamenteel wordt herdacht. Tot dan moet het sociaal-artistieke zich hoe-

den voor recuperatie en een autonome ontwikkeling voorstaan. Het moet de nieuwe artistieke paradigma's verknopen met een engagement naar mensen en de samenleving en daarin de kant kiezen van de stemloze (en die is niet steeds reduceerbaar tot de kansarme). Deze legitieme zoektocht moet aanwezig kunnen zijn binnen het kunstencentrum en daar het artistieke uitdagen omdat ze het de juiste vragen voorlegt wat haar verhouding tot de maatschappelijke omgeving betreft. Tegelijk moet het sociaal-artistieke zich er ook blijvend door laten uitdagen in de zoektocht naar een eigen en krachtige taal – zonder te imiteren. En ook moet sociaal-artistiek werk het sociaal-cultureel werk blijven uitdagen met zijn speelsheid, zijn creatieve vrijheid en zijn artistieke autonomie.

*In De Visserij slingerde een briefrond van Thomas Hirschhorn aan een zekere Coralie. Een passage is onderstreept. "Nee, het creatieve proces dat uiteindelijk kunst oplevert die Kunst is – dat is het Kapitaal. En het is dus duidelijk dat Kapitaal niets te maken heeft met Geld. [...] Hoe moeten we Beuys nu begrijpen met zijn uitspraak dat elke mens een kunstenaar is? Juist vanuit dat woord Kapitaal, dat dus energie, creativiteit, het vermogen van elke mens inhoudt. En niet talent. En niet deskundigheid. En niet geld. En niet opleiding. En niet het geboren zijn in dit of dat milieu. Alleen dus die energie, die creativiteit, dat vermogen dat iedereen heeft, misschien, zeker niet in gelijke mate, min of meer, eerder dit dan dat, eerder laat dan vroeg, eerder weinig dan veel. Die krachten zijn ieders vermogen en we moeten beseffen dat die het ware kapitaal zijn, en als iemand zich dat realiseert is dat een zo creatieve en artistieke daad dat diegene een kunstenaar is. Hij kan loketbediende, wetenschapper, chauffeur, ontwerper of musicus van beroep zijn, maar hij is een kunstenaar. Concreet: het zelfbesef als Kunstenaar die eigen capaciteiten heeft en zich daarvan bewust is, en die dus weet dat hij een kapitaal bezit en dat dat Kapitaal niet het geld is waarover hij al dan niet beschikt. Dit besef van een eigen kapitaal is heel belangrijk, omdat het de verhoudingen verandert. Niemand heeft dus meer macht over een ander vanwege een kapitalistisch, een institutioneel of een moraal kapitaal. Het enige Kapitaal dat telt is zijn eigen kapitaal en zijn besef daarvan. Dat maakt de mensen natuurlijk gelijk."*



# Recensent zkt nieuwe bril

## Berichten over sociaal-artistieke producten

*Wouter Hillaert*

En wat gebeurde er intussen op de scène? Tussen de emancipatie van lange creatieprocessen en de creatie van lange emancipatiediscours verschijnt telkens weer de voorstelling, het toonmoment, de presentatie. Het is de zoen tussen spelers en kijkers, de eigenlijke motivatie van alle werk. Maar wie documenteert en evalueert die sleutelmomenten voor al wie er niet bij was? Vrijwel alleen de recensent. Zijn blik is een deel van het probleem, maar ook een mogelijk begin van een nieuw verhaal. Hoe kijken naar sociaal-artistiek?

“De dag dat in de krant sterren boven onze projecten komen te staan, stop ik.” Ik hoor het een regisseur met het hart op de tong nog steeds uitroepen, een paar jaar geleden op een ontmoeting tussen het sociaal-artistieke werkveld en het theaterjournalistiek van de Vlaamse media. En even later, opnieuw met de vuist op tafel: “De kritiek mag best eens wat strenger zijn voor wat wij doen.” Het zijn de twee uitersten waartussen de mediaberichtgeving over de sociaal-artistieke praktijk willens nillens laveert. Aan de ene kant is er het vaste, consumptiegerichte beoordelingsschema dat de kwaliteitsmedia steeds meer hanteren voor kunst- en cultuurproducten. Ze zetten ze in de uitverkoop, terwijl de etalage die de organisaties zelf voor ogen hebben, juist draait om maatschappelijke verrijking. Aan de andere kant is er het klassieke schouderklopje van de journalist, het enige gebaar waar elke witte middenklasse toe in staat is tegenover een exotische buitenwereld. Van gecharmeerde voorbeschouwingen luidt de onzichtbare kop vrijwel altijd: ‘deze geschonden mensen zijn dan wel geen artiesten, maar tussen de koffiepauzes door doen ze toch hun best’. Is er een derde weg? Ik zie er twee. Of toch voor theaterproducties van structureel erkende sociaal-artistieke organisaties, het beperkte deel van de sociaal-artistieke praktijk dat ik als journalist nu een jaar of zeven frequenteer.

## De waarde van waardigheid

Over de termen 'sociaal' en 'artistiek' zijn al liters inkt gevloeid, daarom hier gewoon wat pennenstreken. Het probleem is niet hun samenplaatsing, maar de eigentijdse connotatie van elk woord apart. 'Sociaal' heeft in onze verdrongen klassenmaatschappij niet langer een inclusieve betekenis ("het gezamenlijke leven", Van Dale), maar werd een onderscheidende term voor al wat buiten het gewone, het goeode valt. Voor 'sociale gevallen'. Volgens de eerste betekenis van 'sociaal' zouden ook creaties van 'gewone artiesten' perfect te evalueren vallen vanuit hun intermenselijke samenwerking of hun sociale status, maar dat gebeurt dus niet. Die producties zijn immers de vanzelfsprekende norm. Ook 'artistiek': een term die vandaag nog slechts een kleine minderheid positief gebruikt. Alleen is het wel die minderheid die in de kunsten kwaliteit definieert. Iets heeft 'artistieke waarde' als het eigenzinnig, onverwacht, doordacht, schurend, esthetisch of net gewild bruut overkomt. 'Artistiek' is een vormkenmerk geworden, meer dan een inhoudelijke, laat staan maatschappelijke kwestie. Logisch dat 'politiek' op papier niet meer met 'artistiek' van doen heeft. Sinds de 'nieuwe esthetiek' van de jaren tachtig hoort 'het artistieke' in een autonome, hogere werkelijkheid. Ziedaar het dubbele probleem: 'sociaal' kreeg een lagere, 'artistiek' een hogere betekenis.

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de recensent, handelaar in waarde, lichtjes schizofreen reageert op sociaal-artistieke projecten. Zijn hoge artistieke criteria gaan automatisch bekvechten met zijn persoonlijke idee over het belang van kunst voor en door 'lagere' doelgroepen. Beide waardeschalen zijn niet meer compatibel. Tussen een geïsoleerde bergtop en een moeras laat zich nu eenmaal moeilijk een gefundeerde brug spannen. Dus wat doet de recensent? Veelal kiest hij. Ofwel kiest hij voor een voorbeschouwende reportage over het moeras, waarin deelnemers van projecten hun praatje doen over het proces en hun eigen waarde-aanvoelen. Alleen vraagt het tijd en kunde om daarbij niet mee te vervallen in de groeiende 'human interest' voor de abnormaliteit van 'de kleine man'. Ofwel kiest hij voor een recensie van het geïsoleerde artistieke product, volgens zijn vaste gids voor bergtoppen en binnen de perken die zijn medium daarvoor oplegt. Soms met een goedmoedig oogje toe, soms in een subtiële promoargumentatie, soms blind en botweg met de bijl. Het blijft behelpen. Hoe vallen sociaal-artistieke projecten meer en ernstiger op hun waarde te beoordelen?

Om de sociale en de artistieke waarde, alsook het proces en het product, terug met elkaar in het reine te brengen, geloof ik voor beoordelende mediaberichtgeving in het criterium 'waardigheid'. De hamvraag is niet zozeer: is deze productie artistiek geslaagd? De hamvraag zou moeten luiden: komen alle spelers, met elk hun eigen sterkte, waardig naar voren? Dat is een sociale, maar ook een vormkwestie. Dom voorbeeld: een monoloog door een speler die niet uit zijn woorden raakt, is niet alleen een artistieke misser, maar vooral een menselijke fout. Hij wordt voor de hele goegemeente bevestigd in zijn onwaardigheid. Dat lijkt nogal wies, maar vooral in eenmalige sociaal-artistieke omgevingen zie je het nog vaak gebeuren: dat reikhalzen naar het medium theater, terwijl dat vooral de gebrekkigheden van de spelers voor het voetlicht brengt, en een documentaire film of een gezamenlijke fototentoonstelling een veel waardiger, menselijker product had opgeleverd. Welzeker, een sociaal-artistiek product kan ook *niet* goed zijn. Er *mogen* strenge maatstaven gehanteerd worden. De ware kunst van sociaal-artistiek creëren is immers van sociale eigenaardigheden een artistieke kracht maken. De stotteraar in de rol van koning. Of als stille pierrot. Er bestaan geen formules voor hoe je elkeen inzet op zijn sterkte. Sociaal-artistiek creëren is als elk creatieproces: vanuit het beschikbare materiaal zoeken naar de juiste vorm. En die juiste vorm herken je dus aan de waardigheid van de spelers: als toeschouwer ga je naar hen opkijken, in plaats van erover neer te buigen. Je voelt geen gêne, maar fascinatie. Bij de spelers zelf wordt dat trots, zelfwaarde, overtuigingskracht. Net die overtuigingskracht moet het eerste, want sociale én artistieke criterium van de recensent zijn. Maakt niet uit of er een doodsimpele of een compleet vernieuwende constructie op scène staat. Als de constructie zelf maar juist overkomt. Zo vond ik de 'beste' voorstelling van Victoria Deluxe in al die jaren de erg sobere muzikale vertelvoorstelling *Back & Forth* (2008), met getuigenissen van vrouwen over migratie. Hun verhaal dwong respect af, door hoe het gebracht werd. Vier sterren, zeg maar.

Nee, in een sterrenslag geloof ik niet. Wel in recenseren, kunstkritiek op zich. Voor sociaal-artistiek werk wordt zo'n visie snel geïnterpreteerd als te productgericht, ten koste van het proces. Maar welke participant vindt de uiteindelijke presentatie niet de sleutel van zijn betrokkenheid bij een sociaal-artistiek project? En hoeveel publiek heeft toegang tot dat voorafgaande proces, en neemt die kennis mee in zijn ervaring van de voorstelling? Waarom zou een recensent dan wel van die kennis moeten vertrekken? Zeker van structureel erkende en dus professionele organisaties mag je verwachten dat de waarde en de bijzonder-

heden van het proces te zien zijn in het eindproduct zelf. Ze maken de *feel*. Een recensent hoeft dus niet noodzakelijk te weten ‘van hoever deze of gene speler komt’. Als dat ingezet kan worden als een verontschuldiging, ligt dat aan de minder juiste vorm van het product, niet aan de beperkte inzage van de recensent in het traject. Natuurlijk kan hij zich informeren, maar de mooiste inkijk levert dan een eventuele procesdocumentering door de makers zelf, in de vorm van getuigenissen, foto’s, tekeningen, ontsloten werkmateriaal. Parallel met de voorstelling, voor alle toeschouwers. En zeker zijn over sociaal-artistieke werkprocessen meer reportages of verslagen van *embedded journalism* nodig, om in de publieke opinie meer ruchtbaarheid te geven aan de stem van de stemlozen. Maar die formats, willen ze kwaliteitsvol zijn, vragen tijd en ruimte, twee vereisten die de media vandaag niet langer genereus toekennen aan hun veldwerkers. Gefundeerde kritiek daarentegen, al staat ook zij onder druk, kan komaf maken met de exotische uitzonderingspositie die de sociaal-artistieke praktijk binnen de kunsten nog steeds heeft. Omdat die praktijk het waard is om bekeken te worden op gelijke voet, zij het volgens eigen kijkkaders: als een even-’waardige’ vorm van theater, film, fotografie.

### **Het verhaal van onderop**

Een mogelijk meerwaarde-effect van zo’n evaluerende functie gericht op concrete producten, is een meer dramaturgische kijk op sociaal-artistiek werk. Binnen het bestaande discours ontbreekt die totaal. Welk gezamenlijk verhaal vertellen voorstellingen juist? Welke terugkerende vormen gebruiken ze? Waarom? Wat is hun specifieke aard, hun historische potgrond? Hieronder opper ik zelf graag een paar eerste antwoorden. Zoals gezegd zijn ze vooral gevoed door mijn kijk op het theater van structureel gesubsidieerde organisaties als Sering, de Unie der Zorgelozen, De Vieze Gasten, Victoria Deluxe en De Figuranten, alsook van ander-soortige initiatieven als Tutti Fratelli of de wijkwerking van Theater Antigone. Bij vrijwel al die organisaties was er een tijd, onder het experimentele reglement van Bert Anciaux, dat je op scène vooral directe wijkverhalen kreeg: over strubbelingen in het onderlinge samenleven, dromen van ontsnapping, klachten over pakweg de vuilnisophaling. Vaak werden die wel metaforisch vertaald, maar de rechtstreekse invloed van individuele verhalen uit het repetitieproces bleef duidelijk voelbaar. De klemtoon lag op vertellen, stem geven aan wie zelden werd

gehoord. Ik denk aan de kleine productie *Kill your darlings* (2005) van De Figuranten: een wijksoap over een gevonden baby, waar geen van de vijf personages voor wil zorgen. Twee rode draden door alle losse scènetjes: buurtgeroedel en elke weigering om voor een medemens de nek uit te steken. Autokritiek dus, maar vanuit een moralistische reflex. Die zelfbespiegeling van en voor de lokale omgeving viel toen in wel meer projecten op, als dé eerste stap in de emancipatie van participanten. Tegelijk merkte je in producties als *Kill your darlings*, bijvoorbeeld door de barokke pruiken, een zoektocht naar meer abstractie, meer vormelijk overstijgen. Volgens regisseur Hein Mortier wijdde dat een nieuw stadium voor de sociaal-artistieke praktijk in. “We hebben tien jaar geteerd op de verwondering van het publiek à la ‘wauw, dat je dat kunt bereiken met mensen van de vierde wereld’. Nu begint het eigenlijk pas. We moeten volop gaan experimenteren, om straffe verhalen te vertellen. Deze voorstelling zit net in die tussenfase, denk ik.” (in *De Morgen*, 18-1-2005)

Met de opname van de sociaal-artistieke praktijk in het Kunstendecreet, vanaf 2006, brak dat nieuwe elan finaal door. Ook al was het nieuwe geïntegreerde decreet mee bedoeld om het sociaal-artistieke werkveld dichter (voor sommigen te dicht) te doen aansluiten bij de reguliere artistieke sector, op het podium toonde zich een andere boeiende beweging. Terwijl je vroeger wel eens het gevoel kreeg dat projecten zich verwoed probeerden te spiegelen aan de verwachtingen en de geplogenheden van ‘het echte theater’, leken in het seizoen 2005-2006 diverse producties een meer eigen taal en verhaal aan te boren. *Tijl* (2006) van de Unie der Zorgelozen was een mooi voorbeeld. Uit het collectieve volksgeheugen werd het Vlaamse prototype van de picaro opgevist: Tijl Uylenspiegel. Alleen legden protserige representanten van kerk, recht, politiek en kapitaal zijn oproep tot absolute anarchie meteen aan de ketting, en groeide ‘kleine mens’ Lamme Goedzak uit tot de ware hoofdrol van de voorstelling. Goed versus kwaad, hoog versus laag, en dat alles vertaald naar burleske typefiguren: het zijn duidelijke kenmerken van het historische volkstheater, van middeleeuwse sotternieën tot het antikerkelijke theater van Dario Fo. Deze theatertraditie schematiseert reële toestanden van ongelijkheid en uitbuiting steeds tot een parodie op de algemene machtsmaatschappij. Voor de prille sociaal-artistieke praktijk toonde *Tijl* een beslissende switch: weg van lokale en persoonlijke frustraties, op naar een universeel tegenverhaal van onderop, vanuit het volk zelf. Die vorm van theatraal carnaval heeft zich later bij de Unie doorgezet in *Baekelandt* (2007) en *Meneerke de Vos* (2008): deelnemers trokken het iconische kleedje van hogere machten aan

en keerden zo de verhoudingen simpelweg om. Van een nieuw soort emancipatie gesproken.

Vormelijk, 'artistiek' dus, zag je tegelijk een ontvoogding van het héle werkveld. Wat bij *Tijl* een stoet en een ondersteunende fanfare was, werd bij Victoria Deluxe in *Ik heb de hemel hier geboren zien worden* (2006) een rijkelijk circuskader, in een eigen tent op een grasveldje middenin de sociale woonwijk Serbos in Dendermonde. Verhalen van deelnemers en analyses van de wijk werden gespreid over aangeklede circusartiesten, hun tragiek met bijpassende hoempapa gelijmd. Bij de Vieze Gasten was het kader voor hun traditionele revue dat jaar een bruiloft, van Sering werd *Fanfaresoep!* (2007) een familiaal jubileumfeest voor de vijfentwintigste huwelijksverjaardag van een ongelukkig getrouwd koppel. Wat hier steeds terugkeert? De keuze voor feestelijke formats uit de populaire margecultuur, traditioneel ontstaan als meer volkseigen uitingen tegenover de officiële kunstbeleving van hoogburgerij en adel. Breughel, Ensor, Permeke! Wat zulke vormen als carnaval, circus, revue, cabaret, commedia dell'arte, kermis en dies meer onderscheidt van het meer burgerlijke theater is hun meer episodische opbouw. Zo bieden ze een oplossing voor dé cruciale vraag binnen de sociaal-artistieke praktijk: hoe met zo'n massa spelers toch iedereen een eigen stem geven? Ze scheppen een kader waarbinnen 'nummertjes' toch niet als los zand uiteenvallen. Ze hebben bovendien een heel eigen manier om (scabreuze, burleske) humor te linken aan trieste melancholie, en vaak zijn ze ook hét kanaal voor sociale kritiek. Ze werken ten slotte meer met herkenbare stereotypen dan met de psychologisch ingeleefde complexiteit van Griekse of naturalistische drama's, maar tonen zich net daarom veel explicieter, directer en meer publiek. Binnen de reguliere kunsten zijn precies die eigenschappen sinds de vernieuwing van de jaren tachtig altijd wat taboe gebleven. 'Artistiek' betekent tot op vandaag meergelaagd, indirect en in elk geval niet al te populair. Zo er al met musical of soap geflirt wordt, dan nooit zonder een ironische knipoog. De sociaal-artistieke praktijk daarentegen, eens verzekerd van zijn verdiende plekje onder de subsidiezon, omhelsde die vormen vrijwel spontaan. Meer nog, ze zette hun lage aard als een pluim op haar hoed. Hebben de organisaties zo hun eigen taal gevonden, wars van al wat onder de rest van de kunstenparaplu als 'goed' wordt ingeschat? Een verhelderend antwoord bieden producties als *Just of Faust* (2005) van Antigone en *De Luizenopera* (2008) van Tutti Fratelli. De eerste voorstelling volgde het perspectief van Justus, de zoon van Faust die in de volkslegenden slechts kort vermeld wordt. Dat is trouwens een vaker voorkomende greep in sociaal-

artistiek werk: de keuze voor de blik van een minder heroïsche nevenfiguur à la Lamme Goedzak, of zus Ismene in *Antigone, geen seute* (2008) van De Figuranten. Ook Justus is een vergeten stem, het tegenbeeld van zijn glorieuze, verlichte en vooruitgangsbeluste vader. Als rechtgeaarde volksmens vindt hij na het desastreuze bezoek van een deurwaarder dan wel het fictieve wonderdingetje 'Faustus' uit, maar binnen de kortste keren wordt hij daarvoor leeggezogen door een heel circus van bedrijfsbaaien en mediatieke talkshows. Het zijn de raderen van het kapitalistische systeem die hem vermorzelen. Zo toont *Just of Faust* dat de sociaal-artistieke praktijk wel degelijk diepere wortels heeft in de Vlaamse theatergeschiedenis, en onder het Kunstendecreet zeker geen compleet nieuw verhaal heeft aangeboord. Zowel qua thema's, feestelijk aanschijn, volkse aard, schematische figuratie als sociale kritiek herinnert dat verhaal sterk aan de traditie van het politieke vormingstheater, dat in de jaren zeventig het Vlaamse theater revolutioneerde met collectieven als de Internationale Nieuwe Scène, Het Trojaanse Paard, Vuile Mong en de Vieze Gasten. Ook zij putten voor hun stripachtige scènes en cabaretseke samenzang voortdurend uit het marginale volks-theater. *De Luizenopera* van Tutti Fratelli (naar de befaamde *Driestuiversopera*) refereert zelfs rechtstreeks aan die tijd, toen 'sociaal' en 'artistiek' nog gewoon één geïntegreerde betekenis hadden en Bertolt Brecht samen met Dario Fo als grote voorbeeld gold. Ook *De Luizenopera* biedt een dramaturgisch kaderverhaal van onderop, van uit de marge. Niet langer aparte ongehoorde stemmen, maar dé stem van een 'onderklasse' zingt hier zijn eigenzinnige kijk uit. Als de sociaal-artistieke praktijk meer dan tien jaar heeft proberen weg te raken van individuele anekdotiek, lijkt ze sinds een paar jaar eindelijk een heel eigen, en toch historische oplossing gevonden te hebben. Onbewust knoopt haar actuele dramaturgie terug aan bij de in wezen 'sociaal-artistieke' theatertraditie van de jaren zeventig, de traditie waar de nieuwe, 'artistieke' esthetiek van de jaren tachtig zo beslissend mee afgerekend heeft.

Natuurlijk kan het theater van de *seventies* zeker niet als enige interpretatiekader gelden. Een groot verschil is dat zijn schematische goed-kwaad-tegenstelling tussen arm en rijk, alsook zijn marxistische kijkwijze, vandaag een stuk genuanceerder ingekleurd worden. In *Tijl* en *Meneerke de Vos*, bijvoorbeeld, richtte de kritiek zich niet zozeer tegen de macht, maar op het weinig gefundeerde verzet van het volk zelf. Dat verzet wisselde met het draaien van de wind. Het deed veeleer georkestreerd of egoïstisch dan werkelijk contrair aan. Precies dat dubbelzinnige verhaal vertelt ook *De Luizenopera*: zijn genegeerde klasse van

outsiders, onder leiding van bedelaarskoning Peachum, laat zich voortdurend kisten door onderlinge aftroggelarij uit eigenbelang. Er spreekt vandaag een meer bevragende dramaturgie, zonder moreel vingertje. En dat openbaart het eigenlijke grondverhaal van vele sociaal-artistieke creaties in de eenentwintigste eeuw: meer dan eenduidige afrekeningen met hogere machtstructuren zijn het oproepen tot basisgemeenschap, tot contact en samenhang. Een logische spiegel van de sociale processen die er telkens aan voorafgaan. Die zijn ook veel meer gevoed van onderuit, terwijl het vormingstheater in de grond ging om educatie door een jonge middenklassengeneratie van externe doelgroepen als arbeiders, scholieren, werklozen... Vandaag staan die groepen zelf op scène en kunnen ze ook kritisch in de spiegel kijken. Zelfs indien ze veel minder teren op die volkshistorische erfenis van feest en clownerie, zoals in het meer symbolische en existentiële *Het verhaal van twee werelden* (2005) van Sering, dan nog blijven ze vanuit hun zelfonderzoek speuren naar een eigen, autonome formulering van een nieuwe samenlevingsvorm tegenover de bestaande. Daarin ligt hun waardigheid, hun ultieme ontvoogding tegenover het reguliere theater. Sociaal-artistieke producties geven gewoon het goede voorbeeld. Ze brengen alle generaties samen en vieren een collectief en universeel verhaal van onderop, zonder de hogere fouten van het systeem te verdoezelen. Laten we – in de media en daarbuiten – eens wat vaker op die manier naar de sociaal-artistieke praktijk kijken. Naar hun concrete vertaling op scène, als naar een inhoudelijk, maatschappelijk voorstel met een eigen vormtaal en diepe historische wortels. Emancipatie moet van twee kanten komen.







## Een multimediale dialoog tussen blikken

*Ambrosia's tafel*

*Wanneer we in het oog kijken van iemand die voor ons zit, dan wordt ons gezicht weerspiegeld in zijn pupil. Wie kijkt ziet zijn eigen beeld (eidôlon).*

*Kortom, wie zijn blik richt op de kern van een ander oog, ziet zichzelf.*

Plato (*Alcibiade*, 133 a)

Ambrosia's tafel is een vzw die werkt rond multimediale geletterdheid. De vzw zet duurzame trajecten op in scholen of wijken, met telkens een artistiek toonmoment als kroon op het werk. De doelgroep varieert: voornamelijk jongeren en kinderen, maar ook senioren, groepen wijkbewoners, mensen met een beperking enzovoort. Ambrosia's tafel ontstond in 2005 als deelproject van een wijktelevisieproject tijdens het Gentse Timefestival. De coördinatie is in handen van Ann Langelet en Paul Bottelberghs, beiden voorheen ook werkzaam in de sociale en artistieke sector en in de media. Beleidsmatig wordt Ambrosia's tafel vanaf 2009 als kunsteducatief project ondersteund binnen het domein Jeugd. De werking situeert zich in werkelijkheid in het snijvlak van bestaande lijnen: media-educatie, sociaal-artistiek werk, erfgoed, diversiteit...

Centraal bij Ambrosia's tafel staat het principe van 'multimediale geletterdheid'. De vzw wil mensen hun mondigheid teruggeven door middel van nieuwe media, en kiest er bewust voor om het principe van de literaire geletterdheid achter zich te laten. De organisatie hanteert haar eigen filosofie van de 'blikken'. Ieders kijk op de wereld is telkens een andere blik, en iedere blik is waardevol en dient gevaloriseerd te worden. Door interactie met andere blikken kan iemands kijk op de wereld helemaal veranderen. Hoe meer diversiteit in een samenleving, hoe meer verschillende blikken en percepties er naast elkaar bestaan. Toch vinden we in onze huidige maatschappij ook 'gedeelde' blikken terug, die verschillen in cultuur en afkomst overstijgen. Het gebruik van nieuwe media kan mensen helpen om op een andere manier, vanuit een andere blik, naar de wereld te kijken, en om in dialoog mekaar's blik te delen.

Ambrosia's Tafel schreef voor S(O)AP een associatieve tekst rond de kernbegrippen uit haar praktijk: 'blikken', 'multimedia' en 'dialoog'.

## Blikken

Door onze straten en steden lopen duizenden mensen.

Duizenden mensen, elk met hun eigen blik. Hun eigen kijk op de wereld. Eigen opvattingen over hoe de wereld en de kosmos in elkaar steekt, over hoe ze hun kinderen moeten grootbrengen of over wat ze gaan doen wanneer ze later met pensioen zijn.

Ieder met zijn eigen geloof, zijn eigen wereldbeeld, zijn eigen liefdes en beslommeringen, ieder met zijn eigen dromen en zijn eigen hoop.

Ieder met zijn eigen blik.

Duizenden blikken.

Elk van die blikken op zich is heel complex en subtiel opgebouwd.

Elke blik bevat talloze kamers.

Kamers van liefde, en kamers van hoop. Kamers voor de goden, en kamers voor kinderen. Speelkamers en werkkamers. Eetkamers en slaapkamers.

De ene blik bevat een compleet uitgewerkte kapel waarin hij zijn God bezingt, terwijl diezelfde kamer bij een ander alleen meer volgestouwd ligt met oude, vergeten rommel. Sommigen wijden kamer na kamer aan culinaire genoegens, terwijl anderen alleen maar kamers bezitten gewijd aan hun sport.

Sommigen richten hun kamers strak cerebraal en rationeel in. Anderen louter instinctief. Er zijn kamers behangen met woorden, en kamers die helemaal gezongen of gedanst worden.

Elke blik is fascinerend. Elke blik is waardevol.

“Ieder mens die sterft, is een museum dat brandt”, dichtte van Ostajien.

Elke blik is een mens die probeert te overleven en er het beste van te maken.

Achter elke blik liggen de ogen en het hart van een mens verscholen.

Alle blikken zijn gelijkwaardig.

Dat betekent niet dat alle blikken gelijk zijn. Integendeel. Elke blik is anders, specifiek, verschillend.

Maar het is juist dat ‘anders-zijn’ dat een dialoog tussen blikken niet alleen mogelijk, maar zelfs noodzakelijk maakt.

De aanwezigheid van die duizenden verschillende blikken betekent een enorme rijkdom, zeker in deze periode waarin ieder van ons wel verplicht is om zijn eigen blik te bouwen.

De fundamentele uitdaging vandaag is hoe we die dialoog tussen blikken kunnen stimuleren opdat we van mekaars blikken zouden leren en genieten, opdat we van mekaars blikken – in al hun verscheidenheid – zouden houden.

## **Multimedia**

De uitdrukking op iemand zijn gezicht, het gebaar van een hand, de kracht van het gesproken woord, het ritme van de stam, de dans van de sjamaan, de tekening in een grot, de letters op het blad die je meenemen op een tocht die een ander voor je heeft uitgestippeld...

Altijd al heeft de mens naar manieren gezocht om wat hij voelt, denkt en gelooft aan anderen mee te delen: om zijn blik te delen met de Ander.

Om een dialoog tussen blikken tot stand te brengen.

Die manieren om wat we voelen, denken en geloven aan anderen mee te delen, noemen we *media*.

*Media*, dat betekent immers letterlijk: *poorten*. Poorten die de mentale kamers van onze blik voor de Ander ontsluiten.

De digitale revolutie heeft die mogelijkheid tot dialoog tussen blikken versterkt en gemakkelijker gemaakt – we zijn nu in staat om met één muisklik bijna alle beschikbare media op te roepen en te gebruiken.

Die mogelijkheid om alle beschikbare media te gebruiken om een dialoog tussen onze blikken tot stand te brengen, noemen we vandaag *multimedia*.

Waarbij ten aanzien van media hetzelfde geldt als ten aanzien van blikken: alle media zijn gelijkwaardig.

Dat betekent niet dat alle media gelijk zijn.

Integendeel zelfs: elk medium vormt een poort tot een heel specifieke mentale wereld.

En wie media wil gebruiken om tot een dialoog met de Ander te komen, heeft er belang bij om zich daar heel goed bewust van te zijn.

Maar media zijn gelijkwaardig in de zin dat iedereen het recht heeft om zelf het medium te kiezen dat hem het best ligt, waarin hij zich het makkelijkst en het liefst uitdrukt.

Iedereen heeft het recht om zelf de mentale poort te kiezen die hij voor de Ander wenst te ontsluiten.

Dat klinkt vanzelfsprekend, maar dat is het niet. We komen immers uit een periode van 500 jaar waarin één medium dominant was: met name het gedrukte woord.

Heel onze maatschappij, heel ons onderwijs, maar ook heel onze rechtspraak en ons politiek bestel is nog altijd grotendeels opgebouwd vanuit een louter literair denken.

Plato was de eerste schrijver in onze traditie: iemand die voelde en dacht door te schrijven en die daardoor de basis legde voor de literaire geletterdheid in het Westen. Dat is prachtig, want het schrift en het gedrukte woord hebben ons de filosofie opgeleverd, en het analytisch denken dat aan de grondslag ligt van de wetenschap. En een vermogen tot abstractie en afstandelijkheid, waardoor we er uiteindelijk toe gekomen zijn om een publieke ruimte te scheppen waarin plaats is voor rationele discussies en democratische beslissingen.

Maar Picasso voelt en denkt door te schilderen, Beethoven door te componeren en De Keersmaecker door te dansen.

In een multimediale cultuur is dat dan ook een van de meest fundamentele inzichten: media zijn gelijkwaardig, want elk medium is in staat om er blikken in weer te geven, zodat anderen ze kunnen ervaren.

## **Dialoog**

Maar dat betekent ook dat het accent verschuift van media naar dialoog.

De essentie is de dialoog tussen blikken.

Media zijn niet meer dan de middelen welke die dialoog mogelijk maken.

Telkens weer blijkt uit de praktijk dat de nood tot dialoog gegeven is: de mens is een sociaal wezen dat vanzelf geneigd is om met de Ander in dialoog te treden over wat hij mooi vindt, over waar hij van houdt of waarin hij gelooft.

De noodzaak tot dialoog is gegeven.

Maar wat niet altijd vanzelf gegeven is, is de mogelijkheid tot dialoog.

Heel dikwijls wordt die mogelijkheid tot dialoog juist ontnomen, doordat reeds op voorhand bepaald wordt aan de hand van welk medium de dialoog gevoerd moet worden.

Hierdoor wordt wie geen affiniteit heeft met dat opgelegde medium al bij voorbaat sprakeloos.

Dat is de reden waarom de gelijkwaardigheid van alle media zo'n fundamentele voorwaarde is om een dialoog mogelijk te maken.

Vandaar dat iedereen het recht heeft om de dialoog met de Ander aan te gaan vanuit zijn eigen sterkte. En dat betekent concreet: aan de hand van het medium dat hij zelf kiest, omdat hij zich aan de hand van dat medium het best kan uitdrukken.

Belangrijk is immers niet zozeer het gekozen medium, als wel het feit dat iedereen kan deelnemen aan die dialoog tussen blikken.

In een dialoog gaat het over de relatie tussen IK en de ANDER.

Ik – met mijn blik – en de Ander – met zijn blik.

Met andere woorden: een respectvolle dialoog is maar mogelijk vanuit mijzelf, vanuit een eigen identiteit, vanuit een eigen traditie, op grond van een eigen cultureel erfgoed.

Alleen als ik mijn eigen identiteit ken of kies, maar in elk geval aanvaard, ben ik in staat om het anders zijn van de Ander te aanvaarden, te respecteren en meer nog: ervan te houden.

In deze wereld die een dorp geworden is onder de maan, in deze tijden van globalisering en van digitale media, is mijn eigen zelf (zijn mijn 'tribe' en mijn 'roots', zijn mijn traditie en cultureel erfgoed, ook al kies ik die zelf) dikwijls nog het enige wat ik met me meedraag.

Zonder mijn eigen *zelf*, zonder mijn eigen blik, is elke dialoog met de blik van de Ander onmogelijk.

En tenslotte is een echte dialoog tussen blikken letterlijk enkel maar mogelijk op ooghoogte, oog in oog, in vol respect en liefde voor de Ander.

Onze blikken – die van ons en die van de Ander – zijn immers gelijkwaardig.

Met andere woorden: de laatste en meest fundamentele voorwaarde om tot een dialoog tussen blikken te komen, is dat ik in staat moet zijn tot liefde voor mezelf en voor de Ander.

### **De praktijk van Ambrosia's tafel**

Dit verhaal is geen theoretisch verhaal: het vertrekt vanuit de ervaring die we in de praktijk met Ambrosia's tafel hebben opgebouwd om zulk een dialoog tot stand te brengen.

Juist omdat alle media gelijkwaardig zijn, worden media voor iedereen toegankelijk.

Al te vaak staren we ons bij multimedia blind op de technische kant van die nieuwe media.

Techniek wordt dan een drempel.

Terwijl dat helemaal niet hoeft.

Ten eerste worden die nieuwe media alsmaar gebruiksvriendelijker, zeker voor jongeren die de *native speakers* zijn van deze nieuwe mediatalen.

Maar daarenboven gaat het in wezen niet om het medium, maar om de mogelijkheid tot dialoog.

“Creativiteit is respectvol zijn voor de taal die het dichtst aansluit bij je persoonlijkheid.

We leven in een tijd die verbale communicatie overvaloriseert. Wie vlot praat, is duidelijk in het voordeel. Je moet praten over je gevoelens, over je ideeën, je moet standpunten formuleren.

De realiteit is dat deze aanleg zeer ongelijk verdeeld is. Er zijn heel wat jongeren die zich het best voelen wanneer ze emoties mogen uitdrukken in dans, zang, muziek, beeldtaal enzovoort.



Al die talen verwijzen we in het dagelijkse leven naar de zijlijn. (...)

Daar ligt voor creatieve opvoeding een grote kans. Jonge mensen worden uitgenodigd om die taal te verkennen die hen het beste ligt, en zo vast te stellen dat er respect, en meer nog, interesse kan zijn voor die taal. Dat het belangrijk is werk te maken van de taal die je in je draagt..." schrijft kinderpsychiater Peter Adriaenssens in *Gedeeld/Verbeeld*, het eindrapport van de Commissie Onderwijs Cultuur.

Dat is de kern van de methode die we met Ambrosia's tafel ontwikkeld hebben om met mensen te werken rond media.

Waarbij we niet vertrekken vanuit media – vanuit een opgelegde taal. Maar vertrekken vanuit de ontmoeting tussen ik en de Ander.

Als die ontmoeting respectvol is – op ooghoogte en met waardering van de sterkte van de ander (in plaats van gefocust op wat de Ander niet kan, op zijn gemis), kortom, met respect voor de blik van de Ander – dan ontstaat er een situatie waarin wij ons veilig en thuis voelen.

En in zo'n situatie ontstaat telkens vanzelf de goesting tot dialoog.

De goesting om mezelf te vertellen, te tonen, te uiten.

En vermits alle media en alle talen gelijkwaardig zijn, mag ik vanzelfsprekend de taal, het medium kiezen dat me het beste ligt.

De praktijk leert telkens weer dat iedereen op dat moment in zichzelf ervaart dat hij perfect in staat is om zichzelf te uiten.

In *De Ware Gedachtenvertellers* – een project met 6 kinderen "waarvan men zegt dat ze autistisch zijn" – bouwt Reno, een jongetje van 10, dat tot dan toe altijd gezwegen heeft, 'out of the blue' een compleet theaterdecor: een "vriendenhuis" met daarin een plek die hij "de ware gedachtenverteller" noemt.

Op die plek moet je gaan zitten als je je ware gedachten wil vertellen. "Bijvoorbeeld: wat wil je later worden? Waar droom je van?"

Vervolgens vertelt Reno zijn ware gedachten ten aanzien van elk van zijn klasgenoten, om tenslotte helemaal op het einde van een theatrale spanningsboog die bijna twintig minuten duurt, eindelijk zijn eigen ware gedachte te vertellen. Dat wat hij altijd al wilde zeggen, maar nooit kon: dat hij zo graag nog eens op reis zou gaan met zijn overleden vader.

In een project met een beroepsklas maken de leerlingen een film over Breen-donk.

Ter voorbereiding hebben de leerlingen les gekregen over de Tweede Wereldoorlog.

Daarna moesten ze er een tekst over schrijven om te controleren of ze alles wel goed begrepen hadden.

Tawachai is een Thaise jongen die niet goed hoort en zich erg slecht verbaal kan uitdrukken. Schrijven kan hij al helemaal niet.

Zeven jaar lang heeft men over Tawachai gezegd dat hij nauwelijks begrijpt wat er in de klas verteld wordt.

Nu komt Tawachai lachend naar school, trots toont hij wat hij gemaakt heeft: een compleet stripverhaal over de Tweede Wereldoorlog.

Het belangrijkste is niet dat verhaal van Reno, of de tekeningen van Tawachai. Het belangrijkste is die plotse klik. Dat plotse besef: ik kan het!

“Ik heb geleerd dat ik veel meer kan dan alleen maar elektriciteit”, schrijft een leerling uit het beroeps.

De essentie van multimediale geletterdheid is geen technisch kunnen, maar het trotse inzicht dat je een taal hebt gevonden waarin je je zelf kunt uitdrukken.

Die ervaring maakt je sterk en zelfbewust.

In die zin vormt geletterdheid de kern zelf van emancipatie.

Je kunt niet iemand anders emanciperen.

Je kunt enkel jezelf emanciperen.

Aan jezelf werken, en net daardoor anderen inspireren om hetzelfde te doen.

Emancipatie is geen moeilijk woord, maar een heel simpel gevoel:

“Yes, we can!”

*Paul Bottelberghs*





# Sociaal-artistiek werk binnen een sociale paradigmawissel

*Vzw Morguen*

Een brainstorm tussen Luc Tuymans, Leen Derks en Marc Schepers, waarin de filosofie van Ernst Bloch ('Das Prinzip Hoffnung', 'Die Ästhetik des Vor-Scheins'), Hermann Broch en Pierre Bourdieu ('Un art moyen') een belangrijke rol speelde, vormde in 1982 de aanleiding tot de oprichting van Morguen vzw en van Ruimte Morguen. Morguen wil de betekenis, de functie en de rol van het beeld in de samenleving onderzoeken. Morguen heeft altijd gewerkt met fotografie ('Volksfoto') en volkskunst als een voor iedereen toegankelijk medium waarmee beelden en objecten gemaakt worden. Dit wordt verbonden met de sociale context, hier opgevat als de ruimte waarin het beeld ontstaat, de omgeving ('environment') waarin mensen met beelden leven en deze ontwikkelen en creëren. Dit resulteert in een pedagogische aanpak van verschillende ateliers, evenals de interactie met de omgeving en haar bewoners, het vorm geven aan sociale projecten en diverse tentoonstellingen.

Morguen vzw werkt sinds 2006 in de wijk Europark op Antwerpen-Linkeroever aan een sociaal-artistieke Venstergalerie en een bijhorende atelierwerking. Via het tentoonstellen van kunstwerken van wijkbewoners in het OCMW dienstencentrum Ter Welen werd er een venster geopend naar het Europark en zijn inwoners.

In maart 2008 brandde het dienstencentrum af. De werken en materialen uit de Venstergalerie en het aanpalende atelier konden gered worden, maar de ruimte werd onbruikbaar. vzw Morguen moest op zoek naar een oplossing om de ateliers en tentoonstellingen in de wijk te laten doorgaan. De openbare bibliotheek Elsschot van het Europark bood een uitweg. Helaas worden de 'atelieruren' beperkt door de openingsuren van de bibliotheek, en zijn er minder beschikbare vensters dan in de originele galerie. Voorlopig werkt het atelier op 1 moment per week, en worden de werken tentoongesteld in de bibliotheek zelf. Voor exposities biedt de Ruimte Morguen, op het Antwerpse Zuid, een oplossing. Door het verlies aan infrastructuur gaat Morguen met zijn deelnemers op zoek naar creatieve oplossingen. Minder werken die enkel voor 'binnen' gemaakt zijn, meer ingrepen 'buiten' in de wijk: muurkranten, vlaggetjes (in groep en tijdens een 'happening' ontworpen) hangen tussen twee bomen enzovoort. Zo worden nog zichtbaarder verbindingen gelegd met de buurt.

*Marc Schepers:* In het denken over hedendaagse sociale problematieken heeft een paradigmawissel plaatsgevonden. ‘Emancipatie’ wordt vervangen door ‘participatie’, vaak in een strikt kwantitatieve benadering. In bepaalde contracten kan je vinden dat je een project moet opstarten met ‘50 niet-Europeanen’. Maar zo wil je toch niet werken? Alsof je mensen uit Europark zo categoriaal en kwantitatief kan benaderen. Ook samenlevingsproblemen in een ‘probleemwijk’ worden categoriaal benaderd. Het probleem is echter niet ‘de wijk’, maar net de armoede in de wijk, en de individuele persoonlijke en eventueel psychische problemen van bewoners. Wanneer je een probleemwijk aanpakt, kan je spreken van een verbetering van het sociale kader op een plek, maar niet noodzakelijk van een sociaal engagement. Engagement zit juist in het willen veranderen van de wereld, niet in het draaglijk maken van een wereld waaraan zogenaamd niets meer te veranderen valt. Het beleid zoekt richtlijnen die bepaalde dingen accentueren, en andere dingen bedekken. Binnen het participatiediscours vindt er momenteel een vreemde benadering van omgaan met problemen plaats. De problemen zelf worden niet aangepakt en worden gelaten voor wat ze zijn, met cultuurparticipatie als doekje voor het bloeden. De tegenstellingen zelf worden zo toegedekt, de problemen en oorzaken die de tegenstellingen produceren, worden niet opgelost. Integendeel, soms wordt bij het niet optimaal slagen van een klassieke aanpak in de sociale begeleiding al te gauw sociaal-artistiek werk aangegrepen als zaligmakend alternatief en oplossing. Voor vzw Morguen is sociaal-artistiek werk net kritisch, emancipatorisch en soms ook dwars. Een goed sociaal-artistiek project moet mensen wakker schudden en vooral: gerust gelaten worden.

## **Individuele emancipatie**

*Marc Schepers:* In het participatiediscours – en bij uitbreiding ook het discours over sociaal-artistiek werk – heeft men het over criteria, visies, doelstellingen, en doelgroepen. Deze begrippen komen stuk voor stuk uit de sociologie. Binnen de sociologie vind je geen inhoudelijke uiteenzettingen over intenties, engagement en kwaliteit, maar wel over netwerken, doelgroepen, resultaten en cijfers. Het sociologisch jargon houdt geen rekening met het individu. In de coulissen krijg je dan de spanning tussen de sociale doelstellingen en de artistieke begeleiding, en tussen de sociale opgaven voor een groep en de ontplooiing van het individu. Het gevaar dreigt dat individuen enkel als delen van een gedetermineerde groep

worden verstaan, nooit als individuele subjecten die zich kunnen emanciperen. Idem bij buurtcomités; de individuele psychologie en problemen worden dikwijls volkomen genegeerd, het gaat enkel over de doelstellingen van het comité of over het ‘bewoner zijn’ in de wijk.

Het sociale aspect wordt dus sociologisch. Het begon toen men dit soort werk ‘sociaal-artistiek’ begon te noemen. Het ging plots niet meer over waar we mee bezig waren, maar over hoeveel mensen we bereiken en wie die mensen zijn. Het gaat dan niet meer om wat iemand maakt, maar over het feit dat die persoon betrokken wordt bij iets wat men ‘cultuurparticipatie’ noemt. Persoonlijke emancipatie wordt zo genegeerd en projecten worden geëvalueerd op basis van hun inherente spektakelwaarde. Van kleinschalige, individuele emancipatie ligt niemand nog wakker.

Daarom heb ik ook moeite met het woord ‘project’, dat iets tijdelijks impliceert. Emancipatie is een kwestie van tijd. Een kwestie van mensen leren kennen en samen dingen te doen. Voor beeldende kunst is emancipatie ook smaken leren veranderen. Dat vraagt tijd.

De woorden die voor Morguen het meest van tel blijven, zijn: emancipatie, individualiteit, dialoog en dialogisme, polyfonie en intertekstualiteit. Dit alles vanuit het geloof in een ‘pluralistische esthetica’: een beeld kan door iedereen op zijn eigen manier en vanuit zijn eigen creativiteit worden geapprecieerd, gecreëerd of gemanipuleerd.

In de ateliers van onze Venstergalerie werken de deelnemers vanuit verschillende psychologische, sociale en culturele achtergronden. Elkeen heeft zijn persoonlijke motivatie, intentie en gevoeligheden die ook zijn mogelijkheden bepalen. Zo ontstaat een polyfonie of meerstemmigheid, een diversiteit aan invalshoeken. Door het zich herkennen in de ander en zijn expressievorm ontstaat er een informatie-uitwisseling en een dialoog tussen de verschillende deelnemers. Het voeren van dialogen (dialogisme) is in feite een permanente informatie-uitwisseling. En informatie-uitwisseling heeft een educatief en bijgevolg emancipatorisch karakter. Wanneer er in het atelier wordt gesproken over wat kunst is, of wat kunst zou kunnen zijn, staat de kunst niet los van de maatschappelijke realiteit van de deelnemers.

Kunst *is* emancipatie. Leren praten is emancipatie. Met kunst leer je praten met beelden, en je leert beelden verstaan. Jezelf uitspreken via beelden is communi-

catie en is emancipatie. De Venstergalerie van vzw Morguen verwijst als dusdanig naar de mogelijkheid van kunst als ‘communicatie’ en naar een variëteit van verschillende invalshoeken. Het emancipatorische en educatieve van de ateliers heeft tot gevolg dat de deelnemers hun eigen mogelijkheden ontwikkelen, hun horizon verbreden en andere dingen gaan doen en proberen, en zo ontsnappen uit hun ‘misérie’, dit met de mogelijke consequentie dat ze hun wijk verlaten en hun eigen weg gaan.

## **Volkskunst**

*Marc Schepers:* De Venstergalerie werkt met inhoud die uit een ‘andere’ context komen dan de inhoud die binnen de reguliere beeldende kunst aan de orde zijn. De motivatie om iets mooi of lelijk te vinden, het een betekenis te geven binnen het ‘eigen’ leven of het af te keuren, wordt door de deelnemers totaal anders ingevuld dan in de reguliere beeldende kunst, terwijl ze tezelfdertijd ook vormen en beelden ontwikkelen en deze vormen en beelden als iets ‘eigens’ waarnemen en appreciëren. Vormen en beelden een context geven is inherent aan de beeldende kunst, hierin verschillen we op geen enkel punt van het 17<sup>de</sup> eeuwse ‘Cabinet d’ amateur’ en het ontstaan van de musea. Sommige van deze vormen en beelden stemmen tot nadenken en vinden ergens een opvolging, een verwerking en misschien een plek in ‘het museum’, andere blijven de uitdrukkingen en emoties van het leven van alledag.

Met Ruimte Morguen wilden we in 1982 al rebelleren tegen het kunstestablishment. We vonden het onaanvaardbaar dat de uitdrukkingwijzen als product van het alledaagse leven helemaal niet aan bod kwamen in de kunstwereld. We wilden de aandacht vestigen op de expressievormen uit het alledaagse leven, onder andere de volkscultuur en de sociaal geëngageerde kunst, en op diegenen in de samenleving waarvoor het kunstwereldje geen oog had. We wilden aantonen dat de gewone man zijn eigen esthetiek ontwikkelde als deel van zijn leven. Als beeldende kunstenaar stel ik mezelf steevast dezelfde vraag: “Hoe kan je ingrijpen in een sociale praktijk?” Die vraag houdt me ondertussen al ruim vijftientig jaar bezig. Hoe maak je kunst met uitdrukkingmiddelen en expressievormen gegrepen uit het leven en de cultuur van alle dag? En hoe geef je het ‘gegrepen’ terug, zodat het zich verder kan ontwikkelen?



In 2007 en 2008 stelde de Venstergalerie tentoon in Ruimte Morguen, op het Antwerpse Zuid. Zo kreeg deze tentoonstellingsruimte een ‘spilfunctie’ toebedeeld en werd de communicatie verduidelijkt tussen het reguliere kunstcircuit, met zijn eigen netwerken, en de sociaal-aristieke praktijk van Morguen vzw. We kregen in de Venstergalerie de bezoekers en de kunstenaars van de ‘reguliere’ tentoonstellingen op bezoek, en omgekeerd kwamen de deelnemers van de ateliers op Linkeroever naar de vernissages en naar de galerie-nocturnes in de Ruimte. Zo bevestigen we de gelijkwaardigheid tussen het ‘andere’, het perifere, en het instituut ‘kunst’. En zo ook de gelijkwaardigheid tussen ‘sociaal’ en ‘artistiek’.

*Verwerking interviews met Marc Schepers: Jana Kerremans en Sarah Goderis<sup>1</sup>*

## **Noot**

- 1 Sarah Goderis interviewde Marc Schepers op 27 maart 2008 voor haar eindwerk *Sociaal én artistiek: de sociaal-artistieke praktijk en maatschappelijk engagement bekeken vanuit kunstwetenschappelijk oogpunt*. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte Universiteit Gent. Vakgroep Kunstgeschiedenis. Promotor Prof.dr. C. Van Damme.



## De vlag, de lading en het speelveld daartussen

### Krachtlijnen van de werking van het beleidsdiscours rond sociaal-artistieke projecten in Vlaanderen

An De bisschop

Sociaal-artistieke projecten zijn in de eerste plaats *een praktijkveld*: het zijn projecten die men ‘doet’, en deze praktijklogica is voldoende legitiem op zichzelf om over de projecten te schrijven. De diversiteit aan ontstaansgronden, de diversiteit aan werkwijzen en methoden, de diversiteit aan zwaartepunten in visie enzovoort: een schatkist voor diepgaand praktijkonderzoek is hier voorhanden. Maar daarnaast, of beter daartussen, zijn sociaal-artistieke projecten in Vlaanderen ook reeds in belangrijke mate *een discours* geworden: een manier om over deze initiële praktijk te praten, een taal die we hanteren en waarvan we hopen dat de vlag de lading dekt.

De gedachte dat woorden enkel beschrijven wat alreeds bestaat, is echter onjuist, en werd door Barthes getypeerd als ‘de referentiële illusie’ (1968: 88). Hij bouwde hiermee voort op een kerninzicht van De Saussure, die stelde dat betekenis niet referentieel maar relationeel ontstaat: woorden krijgen niet zozeer betekenis door hun verwijzing naar een externe werkelijkheid, maar door hun relatie tot andere woorden, door hun ingebed zijn in de wereld van de taal zelf (1916). Deze gedachte verspreidde zich reeds in de vroege cultuurwetenschappen (Lévi-Strauss, 1963) en de vroege psychologie (Lacan, 1977), en vormde tevens de basis voor de latere discipline van discoursstudies.

In de discoursstheorie hecht men in het algemeen bijzondere aandacht aan de taal, omdat men ervan uitgaat dat we via taal niet enkel de werkelijkheid *beschrijven*, maar deze in eenzelfde beweging ook in sterke mate *beïnvloeden*. Deze idee dat taal *een praktijk* is, zit vervat in de term ‘discours’ op zich (Foucault, 1972 :49). Discoursstudies maken ons dan ook voornamelijk attent op het feit dat taal nooit neutraal is, maar steeds ideologiegebonden, machtsgebonden, en wezenlijk functioneel: taal is steeds verbonden met (al dan niet beoogde) effecten van taal, en omgekeerd kunnen ook omschrijvingen van de werkelijk-

heid in grote mate het resultaat zijn van maatschappelijke structuren die (al dan niet expliciet) dicteren wat gezegd kan worden en wat niet. Vertaald naar sociaal-artistieke projecten betekent de discoursgedachte enerzijds dat de taal die we hanteren om over de projecten te spreken en te schrijven ook potentieel een invloed uitoefent op de projecten zelf, en dat anderzijds deze taal zelf precies functie is van het maatschappelijk bestel waarin ze is ontstaan. Anders gezegd, sociaal-artistieke projecten zijn niet *zonder meer* wat we op een bepaalde plaats en op een bepaald tijdstip zeggen dat ze zijn. Want tussen vlag en lading bevindt zich het hoogst interessante speelveld van beïnvloeding en weerstand, het speelveld dat de focus vormt voor discoursstudies die discours opvatten als ‘taal-in-actie’ (Wetherell, 2001; Blommaert, 2005; Potter e.a., 1990).

In dit tekstgedeelte bespreken we summier enkele concluderende krachtlijnen van een discoursstudie rond sociaal-artistieke projecten (De bisschop, 2009). We beperken ons in dit artikel tot het Vlaamse beleidsdiscours, en focussen hierbij voornamelijk op (de impact van) één discouursmoment, namelijk de eerste subsidieronde na de opname van de projecten in het Kunstendecreet. Als data voor dit onderzoek werd gebruik gemaakt van algemene en meer specifieke beleidsteksten rond sociaal-artistieke projecten (beleidsbrieven, ministeriële nota’s, cultuurbeleidsnota’s, het Kunstendecreet), de landschapstekening en adviezen van de beoordelingscommissie sociaal-artistieke projecten (2006), en interviews met beleidsmakers en de betrokken commissieleden.

We vertrokken in dit deelonderzoek van de vraag “*Hoe* creëert men betekenis rond sociaal-artistieke projecten in het Vlaamse beleidsdomein?” Het beantwoorden van deze vraag leidde in de eerste plaats tot een beperkte set aan ‘interpretatieve repertoires’, die kunnen gezien worden als onderscheiden ‘frames’ waarbinnen betekenis logisch-consistent wordt samengebracht (Potter & Wetherell, 1988). We onderscheidde in dit discoursdomein de repertoires (1) de spiegel van de kunsten, (2) de andere kunst, (3) culturele rechten, (4) inclusiviteit en positieve diversiteit, (5) het andere sociaal werk, en (6) de maakbare samenleving. Concluderend en reflecterend over deze repertoires, stelden we vervolgens een aantal specifieke vragen om zicht te krijgen op de manier waarop het beleidsdiscours in Vlaanderen doorwerkt: (1) welke rol speelt het geheugen in dit discoursdomein?, (2) welke plaats nemen subjecten in en hoe positioneren ze zichzelf?, en (3) welke rol speelt retoriek? We formuleren in onderstaande

een beknopt antwoord op deze vragen, en putten hiertoe uit de beschreven databronnen, al staven we onze antwoorden wat dit gedeelte betreft voornamelijk met interviewfragmenten<sup>1</sup>. Uit onderzoeksethische overwegingen geven we deze anoniem weer.

### **Welke rol speelt het geheugen? De conformerende werking van het Kunstendecreet en de taal als onmacht**

De omslag die het Kunstendecreet creëerde in de argumentatie en constructie van betekenis rond sociaal-artistieke projecten, wordt perfect geïllustreerd door onderstaand citaat uit een adviestekst van de bevoegde beoordelingscommissie:

Vb1: In een rondetafelgesprek in het dossier (p64) stelt artiest Rik Debonne: “Het gaat hem toch om cultuur als meerwaarde in het sociaal-bezig zijn!” Deze visie impliceert dat het artistieke proces bijkomstig is en dat vindt de commissie ook terug in het dossier. De commissie echter is van mening dat dit een foute basis is om een kwalitatief hoogstaand sociaal-artistiek concept op te bouwen. (T, P9:Q5)

Ten tijde van de experimentele regelgeving was men over deze formulering nooit gevallen, laat staan ten tijde van de Art23-projecten. Integendeel, “cultuur als meerwaarde in het sociaal-bezig zijn” was misschien zelfs de kernidee waaruit de sociaal-artistieke projecten in Vlaanderen ontstaan zijn (Leye, 2004). De twee repertoires die aan die gedachte verwant zijn – culturele rechten en het andere sociaal werk – zijn dan ook veeleer interviewrepertoires dan toonaangevend in de beleidsteksten zelf. Als zelfs een commissievoorzitter over het verband tussen actieve cultuurparticipatie en sociaal-artistieke projecten zegt dat hij “het nog nooit op die manier gehoord had eigenlijk” (zie vb10, repertoire culturele rechten), dan blijkt dat het geheugen van een beleidsdiscours relatief kort is.

Maar geheugen en geheugen zijn twee in discours: er is het zichtbare (in de taal gerepresenteerde) en het onzichtbare (in ‘de geest’ aanwezige) geheugen (vb8). Voornamelijk op niveau van het zichtbare geheugen is men het verleden snel vergeten, en creëerde het Kunstendecreet zonder veel omkijken een nieuw argumentatieframe dat toegepast wordt op een praktijk. Tegenover vroeger, “toen alles mocht” (vb2) en “het veld gewoon was het beleid te bepalen” (vb3),

liggen de kaarten nu anders: het veld dient zich aan te passen aan het beleidskader, het kader van het Kunstendecreet, dat – logischerwijs – vooral artistieke criteria oplegt (vb3). Het “verwende” veld (vb3), volgens sommigen niet echt klaar voor deze ommezwaai (vb4), werd zo meegenomen in een nieuwe argumentatiesslogica.

Vb2: Ik denk, toen was er... alles mocht eigenlijk he (lacht). Enfin, omdat het juist ook nog experimenteel was. Ik denk, die sociale aspecten wogen, dat komt eigenlijk van artikel 23 en van participatie, democratisering van kunst... dat zit er nog altijd, denk ik in. Het sociale woog, denk ik, zwaarder door dan het artistieke. En door het feit dat men het ingeschreven heeft in het Kunstendecreet is het eigenlijk ook logisch dat het artistieke tenminste evenveel weegt. (I, P8:Q7)

Vb3: Het sociaal-artistiek veld is tot nu toe gewoon geweest om het beleid te bepalen, en niet om zich aan te passen aan het gevoerde beleid. (...) Het Kunstendecreet legt regels en normen op, men moet een dossier in elkaar kunnen steken en er zijn criteria, artikels. Die manier van werken is het sociaal-artistieke veld niet gewoon, we zijn verwend geweest. (I, P2:Q18)

Vb4: Neen, ik ben er van overtuigd geweest dat het veld daar niet klaar voor was. Maar het veld heeft op een gegeven moment gezegd: “Jaja, we zijn er klaar voor!” Want zij voelden natuurlijk ook wel dat daar geld aanwezig was. (I, P1:Q36)

Hoewel de opname van de projecten in het Kunstendecreet grotendeels pragmatische (en dus niet enkel inhoudelijke) motieven kende (vb5), is de inhoudelijke omslag in betekenisconstructie rond sociaal-artistieke projecten overduidelijk: het repertoire *spiegel van de kunst* domineert de taal van de beleidsadviezen nu in die mate dat diverse discoursstrategieën zelfs andere repertoires tot dit repertoire ombuigen – zie bijvoorbeeld het repertoire van het *ander sociaal werk*. Het repertoire van de *andere kunst* doorkruist deze taalaanpassing aan het reguliere kunstendiscours wel frequent, maar louter op basis van tekstanalyse konden we deze interpretatiestroming niet funderen. Artistieke merites (‘andere’ of niet) zijn dus zulke belangrijke criteria geworden dat sociaal-maatschappelijke doelstellingen gezien worden als *afhankelijk* van “artistieke kwaliteit” (vb6). Dat is nieuw, maar misschien wel logisch binnen een Kunstendecreet, of dat wil men

in elk geval doen geloven: in de Landschapstekening 2008-2009 leent men de stem van Bert Anciaux om deze argumentatielogica kracht bij te zetten (vb7).

Vb5:

I: Was het volgens u een logische stap om sociaal-artistieke projecten in het Kunstendecreet in te schrijven?

R: *Neen. Ja en neen. We hebben sociaal-artistieke projecten in het Kunstendecreet geplaatst om een puur pragmatische reden; omdat we na een experimenteerperiode verplicht waren om een decretaal kader te maken. (I, P6:Q20)*

Vb6: De sociaal-artistieke kwaliteit is essentieel. Een artistiek minderwaardig eindproduct zal immers nooit dezelfde maatschappelijke, sociale en individuele weerklink hebben als een kwalitatief hoogstaand product. Een kwalitatief artistiek product kan maar het resultaat zijn van een kwalitatief artistiek proces. Hiermee werkte de commissie in de lijn van het Kunstendecreet en van de visie van minister Anciaux die in zijn toespraak aan de voorzitters van de beoordelingscommissies het volgende hierover heeft gezegd: (T, P18,Q7)

Vb7 (vervolg vb6): “Wie zich aandient met een artistiek project, moet in eerste instantie op zijn artistieke merites worden beoordeeld. Natuurlijk kan dit niet de enige overweging zijn en uiteraard zullen er veel andere overwegingen meespelen in het beslissingsproces, maar zeker in hoofde van de beoordelingscommissies vormt de artistieke kwaliteit het uitgangspunt van elke evaluatie.” (T, P18:Q7)

Misschien was de eis tot een “meer artistieke taal” vaak ongelukkig geformuleerd – want inderdaad, ook de commissieadviezen zijn in een context geschreven (vb8). Maar over het algemeen had de commissie “gehoopt” dat projecten zich zouden “rehabiliteren” aan de nieuwe criteria (vb9), ondanks hun vaak expliciete weigering om in dit discours mee te stappen (vb10). Dit gebeurde niet echt, met als resultaat een sterke daling van projectaanvragen. Hoewel men die daling had kunnen zien als een indicatie van een ‘missing point’ in het discours – of zelfs van een “*missing-the-point van het hele discours*” (vb11) – zijn de nieuwe criteria intussen behoorlijk ingeburgerd: “*de experimenteertijd*” is voorbij, het gaat nu over het “*halen of niet halen*” van de criteria van het Kunstendecreet (vb12). Die criteria (en de interpretatie die de commissie ervan maakt) zijn vanzelfsprekend geworden.

- Vb8: 'Meer artistieke taal' ja....dat is eigenlijk ongelukkig geformuleerd. Maar het gaat over adviezen die in een context geschreven zijn (...). In de geest van de commissieleden denk ik niet dat er een verschuiving is, naar meer artistiek moeten gaan. Neen, ik heb dat niet ervaren zo. (I, P8:Q23)
- Vb9: De commissie hoopte toen dat afgewezen projecten zich zouden rehabiliteren aan de hand van de criteria en opnieuw een aanvraag zouden indienen, maar dat is niet gebeurd. (I, P18:Q21)
- Vb10 : Men is bang dat het artistieke gaat overwegen nu de projecten binnen het Kunstendecreet zitten. Ook sommige projecten die wel een dossier instuurden zetten zich daar uitdrukkelijk tegen af. (I, P2:Q21)
- Vb11: Ik ben eigenlijk niet zo gelukkig over die schriftuur (...) omdat euh, het is zo iets van men weet wel de klok hangen maar de klepel niet. Men snapt dat er iets anders aan de hand is, dat dat een andere taal is, dat het een andere soort van wereld is, maar de terminologie die dan gehanteerd wordt in het kunstendiscours – multidisciplinariteit enzovoort – die schiet daarvoor tekort, die klopt niet met de werkelijkheid. (...) (I, P6:Q51)
- Vb12: Dus de reden waarom heel wat projecten het niet gehaald hebben tijdens het Kunstendecreet is omdat ze voordien de kans hebben gekregen om te experimenteren, grenzen af te tasten, eerder naar welzijn te gaan of eerder aan te leunen bij het artistieke; terwijl binnen het Kunstendecreet gelden bepaalde criteria, bepaalde grenzen die ze niet hebben gehaald. (I, P3:Q42)

De framing van het Kunstendecreet heeft dus duidelijk 'gewerkt': niet enkel veranderde de taal waarin men over de projecten schrijft en spreekt, ook de contouren van het als 'sociaal-artistiek' erkende veld zijn mee gewijzigd. Dat illustreert de conformerende werking van een beleidskader en het eraan gekoppelde discours dat, gezien er geld mee gemoeid is, vanzelf een performatief karakter heeft.

Maar er is meer. Want ondanks duidelijke veranderingen in de gehanteerde taal, is de geest waaruit sociaal-artistieke projecten in Vlaanderen zijn ontstaan, niet uit het discours verdwenen. Dat blijkt uit de teksten zelf (zie metaforen als 'eigen taal' en 'een stem geven aan', het trio laagdrempeligheid, gelijkwaardigheid



en competentiebenadering enzovoort), maar nog meer uit de interviews: het onzichtbare discoursgeheugen. Dit illustreert dat men het Kunstendecreet wel evident is gaan vinden als subsidiekader (vb13 & 14), maar dat men er ook de beperkingen en moeilijkheden van inziet. Zo geeft men aan dat projecten misschien wel de juiste visie hebben, maar dat zij die niet op papier krijgen (vb15). En men problematiseert ook zélf de taal waarmee over projecten gesproken en geoordeeld wordt (vb13). Met een interviewquote: *“Het is zeer moeilijk om een taal te ontwikkelen hiervoor, dat is een soort van onmacht, maar waardoor je een soort van beoordelingsframe krijgt dat louter artistiek en kunstkunst is, en dat doet wel de projecten tekort.”* (vb16)

Vb13: Ik zie dit ook niet echt als een probleem, het feit dat men binnen het Kunstendecreet zit of dat de artistieke wereld andere klemtonen legt. Het probleem zit hem eerder in de manier waarop we dat dan moeten gaan beoordelen en hoe we erover moeten spreken. (I, P3:Q41)

Vb14: Het is natuurlijk jammer dat de beleidscontext waarin de projecten momenteel zitten nog weinig ruimte laat voor dit soort sociale experimenten. Ik zie niet goed in hoe je nog veel nieuwe doelgroepen kunt gaan benaderen want (...) je hebt bijna geen mogelijkheden. Je moet meteen op een zeker niveau presteren en je kan dat niet van iedereen verwachten. (I, P1:Q33)

Vb15: Het probleem in de dossiers momenteel is het overbrengen van een duidelijke artistieke visie. Veel projecten slagen daar niet in. En dan kunnen wij verder ook niks doen. Misschien hebben ze die visie niet, maar misschien echter hebben ze die wel maar krijgen ze die niet op papier! (I, P2:Q26)

Vb16: Ik ben een beetje ongerust dat de commissie, dat een aantal commissieleden niet goed weet waar het over gaat, of te weinig door heeft waar het over gaat. En dan, goed bedoeld een soort taal hanteren die naar de kunsten verwijst (...). En het is zeer moeilijk om een taal te ontwikkelen hiervoor, dat is een soort van onmacht, maar waardoor je een soort van beoordelingsframe krijgt dat louter artistiek en kunstkunst is, en dat doet wel de projecten tekort. (I, P6:21)

Er is dus een onderscheid tussen het discours dat *neergeschreven is* in beleids teksten en -adviezen, en het discours dat door dezelfde beleidsmakers *wordt ge-*

*sproken*. De geschreven vorm van discours wordt sterker gestroomlijnd door het frame van waaruit men spreekt, en zo zorgde de introductie van het Kunsten-decreet voor een *discontinuïteit* in het discours. Uit de vrijere interviews blijkt echter dat er ook een continuïteit en dus ‘een geheugen’ speelt, of toch in de hoofden van de beleidsmakers. Dat onderscheid houdt verband met hoe men zich *als subject* gedraagt en positioneert in het discoursveld.

### **Subjecten in het beleidsdiscours: van personen met een mening en expertise tot ‘uitvoerders’ van een beleid**

In de frequente fragmenten waarin beleidsmakers zich positioneren in en tegenover het beleidsdiscours, valt vooreerst op dat beleidsmakers vaak spreken vanuit hun persoonlijke/professionele achtergrond en niet zozeer als beleidsmaker: een agoog spreekt vanuit de agogiek (vb1), een kunstenaar spreekt als kunstenaar (vb2), een erfgoeddeskundige verwijst naar discussies in de erfgoedsector (vb3), enzovoort. Dat kan wijzen op een sterke identificatie met de beleidsrol die men speelt, maar de data wijzen op het tegenovergestelde: wanneer men als persoon spreekt of betekenis toekent aan sociaal-artistieke projecten, distantieert men zich vaak net van het beleidskader waarmee men werkt, en bij uitbreiding ook van de ruimere beleidslogica. Ondanks zijn scepsis over het beleidskader besliste een respondent tóch zijn persoonlijke verantwoordelijkheid op te nemen en in de commissie te gaan zetelen (vb4), een andere respondent geeft aan het voordeel te hebben “geen beleidsmens” te zijn (vb5), en nog een andere respondent zegt niet te kunnen spreken “in moeilijke termen”, maar te “drijven op zijn ervaring” (vb6).

Vb1: Ja, dat is natuurlijk een basisthema uit de agogiek: bestaat dat, gelijkwaardigheid? Kan je als agoog op basis van echte gelijkwaardigheid met mensen omgaan? Ik denk dat je daarnaar moet streven, ja. (I, P1:Q28)

Vb2: Voor mij wel ja, als maker is dat logisch. Voor mij is daar de magie totaal, als je met gewone mensen, mensen zonder kunstopleiding, gewoon door de energie van die groep ineens mag voelen dat een publiek ‘ja, waw, jehh!’ en er ontstaat een ongelofelijke ambiance. Ik ben net daar zo verliefd op geworden. (I, P4 :Q11)

- Vb3: Dat is ook de discussie die momenteel, of laat ons zeggen de laatste tien jaar, binnen de erfgoedsector gevoerd is hé (...) vandaar dat er momenteel veel meer aandacht is vanuit de erfgoedsector voor omgaan met het alledaagse leven. (I, P3 :Q22)
- Vb4: Ik heb er lang over getwijfeld, persoonlijk. Vindende dat het sociaal-artistieke daar totaal niet thuishoort, kan je dan uiteindelijk in die commissie gaan zitten? Maar ja, het alternatief is dat je het niet doet en zo ook eigenlijk je verantwoordelijkheden ontloopt. (I, P1:Q40)
- Vb5: Maar op 't moment dat ze belden met de vraag: "Ziet ge dat zitten om in de commissie te zitten?", dan had ik het gevoel van "Godverdomme, er kan daar nog zoveel mee gebeuren!" Wat ik gevoeld heb om als kunstenaar zo'n dingen te maken, ja ik moet dat kunnen delen met mensen. Maar dat zijn allemaal andere kabinetten en ja (...) maar 'k ben 'k ik daar aan 't (...) en dat is gewoon omdat ikzelf zo (...) Dat is 't voordeel van totaal geen beleidsmens te zijn: "Allez, dat is nu toch 't onnozel, klapt!" (I, P4:Q44)
- Vb6: Ik kan niet in die moeilijke termen spreken, ik ben geen politiker en ik drijf op mijn ervaring. Soms als [x] iets zegt in een vergadering denk ik: "Tis al goed [x], en zegt dat nu eens in mensentaal." (I, P2:Q29)

Deelnemen aan beleidsvoering zorgt, in het verlengde van die gespletenheid, vaak voor conflicten en spanningen: tussen de persoonlijke en de beleidsmatige mening die men geacht is te vertolken (vb7), tussen de disciplines van waaruit men spreekt (vb8), en ook intrapersoonlijk (vb9). Dit zorgt ervoor dat men zich slechts gedeeltelijk identificeert met de beleidsrol die men speelt, en dus ook met het discours dat men in die rol zelf voert. Eén respondent typeerde dat zeer treffend: men kan "de pet van commissielid" opzetten om x te vinden/zeggen, maar men kan die ook weer afzetten, en dan vindt/zegt men iets anders (vb10).

- Vb7: Ik ga er nog altijd vanuit dat sociaal-artistieke projecten gericht moeten zijn op mensen die leven in een situatie van armoede en/of sociale uitsluiting, ondanks het feit dat het - buiten in zeer kleine letters - bijna niet meer in het Kunstendecreet staat. (I, P1:Q8)

- Vb8: Maar ik ga die discussie niet voeren vanuit het sociaal-artistieke want ik zit ook midden in de gewone kunsten. (I, P4:Q2)
- Vb9: En ik heb het gedaan omdat het een deel onze verantwoordelijkheid is, als sociaal-artistiek werker of sociaal kunstenaar om de visie van het werkveld ook in de uitvoering van het beleid in te brengen. Maar ik ben er kapot van geweest welke verwijten ik naderhand van vroegere – zogenaamde – vrienden of medestanders uit de sociaal-artistieke praktijk heb gekregen. (I, P2:Q19)
- Vb10: Voor mij absoluut niet, maar dan spreek ik niet vanuit de commissie maar als persoon zelf. Die vernieuwing in de modernistische betekenis is net het kenmerk van de klassieke kunsten, daar moet men telkens weer iets nieuw maken. Ik vind dat een te streng oordeel (...) misschien een oordeel vanuit de klassieke denkkaders van de kunst, voor een context waarin je dat effectief niet mag verwachten. Maar ja kijk, je zit daar in de commissie met een aantal mensen en je moet een compromis vinden tussen verschillende visies. Ik heb ook geen problemen om me aan te sluiten bij een meerderheid, als de meerderheid het eens is met die visie dan stel ik me daar als commissielid achter. Maar als onafhankelijk persoon, los van mijn pet van commissielid, vind ik dat eigenlijk niet correct. (I, P1:Q23)

Net omdat men zich maar deels met zijn beleidsrol identificeert, kan men zich ook scharen achter de visie van ‘een meerderheid’, die niet zijn/haar visie is. Die logica van *de delen die opgaan in de som* werd meermaals naar voren geschoven wanneer we uitspraken problematiseerden, en ze maakt natuurlijk dat niemand écht verantwoordelijk is voor een bepaalde uitspraak of visie (vb11). Dat principe raakt uiteraard de eigenheid van politieke besluitvorming aan, en we zien dan ook dat op dit punt “de commissie” als één unanieme stem wordt voorgesteld (vb12), een stem die erop uit is ‘gelijk te halen’ (vb13), een groepsstem waar men zich wel mee kan identificeren: “wij als commissie” (vb14).

- Vb11: Ik zit in de commissie maar de commissie is niet gelijk aan mezelf. Ik kan daar maar mijn zeg doen in het geheel. Mijn mening is niet gelijk aan het uiteindelijke advies. (I, P2:Q19)

- Vb12: We hadden binnen de commissie meteen een grote eensgezindheid in de beoordeling van de dossiers, en dit ondanks de verscheidenheid aan invalshoeken van de commissieleden. (I, P2:Q26)
- Vb13: Zodus, eigenlijk hebben wij [de beoordelingscommissie] ons gelijk gekregen van de minister en Kunst en Democratie niet. (I, P4:Q44)
- Vb14: Vanuit de sector is er precies altijd gedacht vanuit een continuïteit, terwijl het beleid toch wel duidelijk een keuze gemaakt heeft. Wij als commissie worden dan wel van alle kanten beschoten... hoewel het toch wel stil was ineens toen iedereen zijn centen op zijn rekening zag staan, maar dat is een heel andere kwestie. Maar wij voeren eigenlijk maar het beleid uit op basis van het beleid. Allez, wij voeren maar uit wat er (...) (I, P1:Q21)

In die positionele ommezwaai zijn meningsverschillen en unieke subjecten uit het discours gegomd, en “voert” een anonieme groep “het beleid uit” (vb14). Men positioneert zich als groep en minimaliseert zo de eigen verantwoordelijkheid voor het gevoerde discours, door te stellen dat men “maar uitvoert wat er (...)”. Waarschijnlijk is het die *rol van uitvoerder* die maakt dat commissieleden zich met opvallend gemak neerleggen bij de criteria die het Kunstendecreet aan sociaal-artistieke projecten oplegt (zie eerdere repertoires), maar voor de kritische zin van het discours is deze roltypering nefast. Overigens is die hele perceptie van een beoordelingscommissie als louter uitvoerend orgaan feitelijk onjuist, wat we problematiseerden in de interviews, en waarop we ook antwoorden kregen die wel degelijk blijken geven van een (potentieel) adviserende en agerende rol van een beoordelingscommissie (vb15&16).

Vb15:

I: Is dat wel zo? Heeft de commissie louter een uitvoerende taak?

R: Neen, wij hebben een adviserende taak. Wij geven advies aan de minister. (I, P1:Q43)

Vb16:

I: Is dat wel zo? Heeft de commissie louter een uitvoerende taak?

R: Neen, als commissie worden we ook gehoord door de Minister en het kabinet, ze luisteren naar de problemen die we hadden/hebben met de toepassing van

het decreet. Het probleem van transversaliteit hebben we ook al aangekaart. Maar er is nog veel werk. (I, P2 :Q24)

Als besluit kunnen we stellen dat commissieleden wel beseffen dat ze zich als betekenisgevende subjecten niet geheel passief *hoeven* over te leveren aan abstracte regelgeving en beleidsintenties, die men ‘maar uitvoert’. *Ze hoeven* niet de buikspreker te zijn van een decreet, waarin alles zogenaamd al beslist is. Maar veelal doet men dit toch, en draagt men bij aan een soort *taal* die *een eigen leven* gaat leiden. In combinatie met andere kenmerken van het politieke spel (zie verder), verklaart dat veel over de specifieke betekenisconstructie rond sociaal-artistische projecten in het Vlaamse beleidsdiscours.

### **Retoriek en politiek: het ‘eigen leven’ van de taal**

We hebben het in dit deelonderzoek over een beleidsdiscours, wat meteen impliceert dat de talige ruimte waarin men *inhoudelijk* werkt, wordt doorkruist door politiek-*strategische* kwesties. Politiek-strategisch was sowieso al de beslissing om sociaal-artistische projecten in het Kunstendecreet onder te brengen – en dit is toch opmerkelijk: men had niet echt een positieve keuze voor het Kunstendecreet. Liefst had men nog wat langer experimenteel gewerkt, maar (1) het cultuurpact stelt limieten aan die experimenteertijd (vb1) en (2) een experimenteel reglement is veel gevoeliger voor politieke winden dan een decreet. De keuze om sociaal-artistische projecten onder te brengen in het Kunstendecreet was dan ook een strategische zet: men anticepeerde op een eventueel toekomstige minister die het sociaal-artistische ‘niet genegen’ zou zijn (vb2).

Vb1: Dat is gewoon zo, het cultuurpact verplicht je om na drie jaar experiment een decreetale regeling te hebben, dat is gewoon feitelijk zo. En dan konden we kiezen: een apart decreet ervoor maken, het in het decreet sociaal-cultureel werk stoppen, of het in het Kunstendecreet stoppen. (I, P6:Q20)

Vb2: De keuze voor het Kunstendecreet was eigenlijk de meest logische keuze, maar we waren wel heel ongerust dat daardoor iets te sterk het louter artistieke zou boven drijven. Dus het is eigenlijk een keuze (...) we hadden niet echt een positieve keuze ervoor, we hadden geen uitdrukkelijke keuze. We hadden

het liefst nog een tijdje via het reglement gewerkt om dat experimentele nog een aantal jaren te laten doorlopen. Maar we waren tegelijk heel erg bang dat, als na ons een minister kwam die dat sociaal-artistieke niet genegen was, dan blaas je zo een reglement van de tafel, terwijl een decreet een zekere standvastigheid heeft . En dus de meest logische keuze was dan het Kunstendecreet. (I, P6:Q20)

Politiek-strategisch is ook de samenstelling van een beoordelingscommissie: hier zit een “politieke weging” op (vb3), wat maakt dat er vóór de feitelijke betekenisconstructie reeds gepoogd wordt richting te geven aan het discours. Nog vóór het aan de taal is, is het dus aan de politiek: de eerste ‘zetten’ in het taalspel zijn politiek-strategische zetten: de keuze van het kader van waaruit wordt gesproken – “een keurslijf” volgens één van de commissieleden (vb4) – én de keuze van de mensen die het discours concreet mogen vormgeven (vb5).

Vb3: En dat heeft dat tot in december van vorig jaar geduurd eer die commissie samengesteld was, zes maanden later. En daar zijn allerlei politieke invloeden gaan spelen bij die samenstelling. Dus de minister stelt dat wel samen maar die moet daar de zegen voor verkrijgen van de regering, dus dat betekent dat je politieke weging krijgt op commissiesamenstelling. (I, P6:Q66)

Vb4: Een nadeel is dat projecten geforceerd zijn om mee te gaan met die nieuwe criteria van het Kunstendecreet, en dat er ook een hoop goeie projecten zijn waarvan wij zeggen “dat is een goede werking met een goede impact”, maar het is te weinig artistiek en vooral sociaal. En dan zit je eigenlijk met je handen gebonden, en kan je niet anders dan zeggen “Ja sorry, in het Kunstendecreet haal je dat niet.” Het is een keurslijf. (I, P7:Q11)

Vb5: Ik stel ook vast dat het huidige kabinet cultuur ook veel te weinig affiniteit heeft met dat werk, waardoor zij dat niet doorzien, en voor wie het ook geen echte topprioriteit meer is. Het discours wordt door mensen gevoerd hé, met hun smaken en invalshoeken en meningen en dat werkt dan door. En het beleid is geen beleid van één persoon maar is een eindresultante van duizenden invloeden hé (...) en in dat resultaat zijn de invloeden groter van de ene dan van de andere. (I, P6:26)

Want *evident* is dat het discours gevoerd wordt door mensen. En wie deze mensen zijn, is niet onbelangrijk. Ook dit is onderdeel van het beleidsdiscours rond sociaal-artistieke projecten: “*de strijd om de smaak en de macht van de smaak: iedereen wil zich daarin positioneren*” (vb6). Het beleidsdiscours is dus in grote mate een strijdtoneel: *in en via de taal* vechten ego’s met elkaar (vb7), en worden achterhoedegevechten gestreden tussen organisaties en personen (vb8 & vb9).

Vb6: En het heeft natuurlijk te maken met de klassieke strijd om de smaak en de macht van de smaak (...) iedereen wil zich daarin positioneren, maar ik vind dat ze veel bescheidener moeten zijn. Je moet ook niet met die grote woorden schrijven vaak over de dingen die we zien, laat dat toch eens los. (I, P6:Q22)

Vb7: Jaja, maar het gaat over de strijd tussen figuren als x, y, en z. Over dat soort dingen gaat het dus hé. En het is een veel te klein veld. En de ego’s zijn veel te sterk. En die willen dat verhaal monopoliseren. In plaats van dat verhaal open te houden! (I, P6:Q67)

Vb8: En we voelen ook dat organisaties ons komen zeggen: “Ja maar wij dachten dat, als ge Kunst en Democratie niet volgt, dat ge dan zeker uwen dossier niet goedgekeurd krijgt en zo...” Die hebben zo een beetje dat discours gevolgd dus. (I, P4:Q46)

Vb9:

I: Is er dan geen goede communicatie tussen Kunst en Democratie en de commissie?

R: Geen wa?! (...) Er is geen communicatie tussen Kunst en Democratie en de commissie. Ze verachten ons, ze vinden ons gewoon crapuleuze boeren en ze weigeren communicatie. (I, P4:Q47)

Kortom, het beleidsdiscours rond sociaal-artistieke projecten is ten dele een vertekend en onvrij discours: onvrij in die zin dat (partij)politieke contouren de debatruimte afbakenen, en vertekend in die zin dat de werkelijke inzet van de taal soms veeleer strategisch dan inhoudelijk is. Het beleidsdiscours over sociaal-artistieke projecten gaat dus voor een stuk niet écht over sociaal-artistieke projecten, maar wel over de macht om te benoemen en over andere (politieke, strategische, persoonlijke) belangen die verdedigd worden *via* een discours rond



x of y. Zo sluipt er een “oneerlijkheid” in het discours en bestaat het gevaar dat “het allemaal retoriek wordt” (vb10). Dat gevaar dreigt in de afstand tussen theorie en praktijk (vb11), of – in het geval van beleidsadviezen – tussen “papier” en praktijk (vb12): het loslaten van de band tussen beide is een van de manieren waarop taal een eigen leven kan gaan leiden, losgerukt van het onderwerp waarover die taal zogenaamd iets zegt.

Vb10: Ja natuurlijk, maar er zit een oneerlijkheid aan de retoriek. In een organisatie als X is x wel de artistieke leider, maar anderzijds zegt x: “Alles wat kunst is, is bullshit.” Dat klopt toch niet? Je kan niet enerzijds tegen de kunst zijn en anderzijds jezelf artistiek leider noemen. Dat is het gevaar hier, dat het allemaal retoriek wordt. (I, P2:Q29)

Vb11: Dat was een soort theorie. Ja, ijle ijle theorie. Ja, inderdaad als ge Corijn en Pinxten en zo gaat lezen (...) en inderdaad in de brede zin, de creatieve samenleving inderdaad en zijn kenmerken en aspecten daarvan (...). En eigenlijk is dat een heel discours van die nieuwe samenleving en zo, maar over het artistieke geen woord, geen letter. (I, P4:Q48)

Vb12: We hebben inderdaad veel te weinig voorstellingen kunnen zien en veel te weinig werkingen kunnen bezoeken om onze adviezen op te baseren. Daar moeten we in volgende rondes meer aandacht voor hebben, want anders krijg je adviezen die enkel gebaseerd zijn op een dossier, op papier. (I, P2:Q28)

Maar in de context van een politiek beleidsdiscours is retoriek natuurlijk per definitie onderdeel van de taal, en zou het oneerlijk zijn om te pleiten voor een betekenisconstructie die helemaal vrij is van retorische elementen. Het gevaar is wel dat het discours rond sociaal-artistieke projecten door dat principe slachtoffer wordt van de terminologie die toevallig tijdelijk goed in de (politieke) markt ligt. We illustreerden dit voor de repertoires *inclusie & positieve diversiteit* en *de maakbare samenleving*, en het meest in het oog springende voorbeeld is misschien wel de eis rond stedelijke ontwikkeling die gaandeweg in het discours is geslopen. Want wat is het resultaat van de introductie van hippe termen als deze? Dat ze zeer snel niet meer enkel beschrijvend (wijzend op een verband) worden gebruikt, maar meteen ook gehanteerd worden als uitsluitend criterium voor subsidiëring. Dit voorbeeld geeft aan hoe retorisch populaire termen foutief kunnen worden

gebruikt (vb13), hoe “dingen hun eigen leven gaan leiden en discours vervreemden van hun origine” (vb14).

Vb13: Het stedelijke is erbij gekomen vanuit de realiteit, maar is helaas in de eerste ronde wat fout gebruikt. (I,P6:Q7)

Vb14: Alle sociaal-artistieke werkingen bijvoorbeeld met personen met een handicap, werden in de eerste beoordelingsronde van het Kunstendecreet door de commissie negatief geadviseerd. En ze verwezen in hun motivatie hierbij naar die stedelijke component die ontbrak. Nu dat was wel niet de bedoeling. Zo'n voorbeeld geeft natuurlijk aan hoe dingen hun eigen leven gaan leiden en discours vervreemden van hun origine hé. Dat had te maken met het feit dat er een nieuwe commissie was, er was ook al ruzie met Kunst en Democratie; dat speelt daar ook in mee, er waren een aantal nieuwe mensen op het kabinet, het zat in het Kunstendecreet, dus het werd begeleid door een andere administratie, dus het verschoof. (I, P6:Q36)

Dit eigen leven van termen is bij uitbreiding ook van toepassing op sociaal-artistieke projecten in hun geheel, en dit niet enkel omdat termen als 'stedelijkheid', 'diversiteit', enzovoort toegepast worden op sociaal-artistiek werk, maar ook vanuit de omgekeerde dynamiek: het 'sociaal-artistieke' wordt evenzeer retorisch ingezet in het beleidsdiscours (vb15), precies in de constructie van betekenis rond die eerste ordetermen. Wat betreft 'diversiteit' zijn sociaal-artistieke projecten “de ideale term om te gebruiken” wil een organisatie wat meer geld vangen voor zijn reguliere publiekswerking (vb16).

Vb15: En dat merk je, dat merk je hier dus ook, waardoor je en een commissie hebt met een bepaalde retoriek, en een beleid met een bepaalde invalshoek – die dat dan wel mildert maar toch onvoldoende; en dat onvoldoende eigenlijk waardeert en respecteert als – dat het alleen als retoriek gebruikt, bij wijze van spreken in toespraken, maar te weinig doorleefd gebruikt. Omdat er te weinig afiniteit is met de leefwereld ook, omdat al die mensen die daar bestuurlijk mee bezig zijn, uit een ander soort theater of beeldende kunst komen. Zo simpel is dat. (I, P6:Q26)

Vb16: Nu, vanuit het ministerie wordt er gezegd dat er aandacht moet geschonken worden aan diversiteit. En dan is het sociaal-artistieke natuurlijk de ideale term

om te gebruiken. Plus het is natuurlijk ook een manier om te zeggen (...) allez, om cijfers te halen, want ik denk dat ze cijfers moeten hebben. Dus er zijn dan organisaties die beslissen 'we gaan een sociaal-artistiek luik slash participatieuiluk maken, en we gaan daar veel meer geld voor krijgen. (I, P7:Q15)

Er is dus sprake van een wederzijdse beïnvloeding, of meer accuraat: een wederzijds gebruik. In de ene richting wordt de sociaal-artistische taal 'bevolkt' door populaire beleidstermen die de betekenisconstructie rond sociaal-artistiek werk beïnvloeden zoals een perceptuele predispositie werkt (Zimbardo, Weber & Johnson, 2007:42). En in de andere richting behoort ook 'sociaal-artistiek' tot de verleidende terminologie van dit beleidsdiscours. Wijst dat dan op een retoriek 'in evenwicht'? Of veeleer op een beleid dat een leegte in betekenisconstructie poogt te verbergen? Het antwoord ligt waarschijnlijk verborgen in het toekomstige beleid rond de werksoort.

## Referenties

- Barthes, R. (1968). *L'Effet de réel*. In *Communications*, II, 84-89
- Blommaert, J. (2005). *Discourse. A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De bisschop, A. (2009). *Community arts als discursieve constructie*, doctoraalscriptie ingediend tot het behalen van graad van Doctor in de Pedagogische Wetenschappen, 22 april 2009, Gent: Universiteit Gent.
- De Saussure, F. (1983 [1916]): *Course in General Linguistics* (trans. Roy Harris). London: Duckworth, vertaling van *Cours de linguistique Generale*. (1916) Paris: Payot
- Foucault, M. (1972). *The Archeology of Knowledge*. New York: Harper and Row. Vertaling van (1969) *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Lacan, J. (1977). *Ecrits. A Selection*. (Sheridan, A. trans.) New York: Norton.
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.
- Leye, M. (2004). *Werken buiten de kaders. Sociaal-artistische projecten: van experiment naar beleid*. In *Diagoog*, webtijdschrift voor agogiek in dialoog, 3 (3), juni 2004.
- Potter, J. & Wetherell, M. (1988). *Discourse analysis and the identification of interpretative repertoires*. In Antaki, C. (ed.) *Analysing everyday explanation: A casebook of methods*. Pp 168-183, Newbury Park, CA: Sage.

- Potter, J., Wetherell, M., Gill, R. & Edwards, D. (1990). *Discourse: Noun, verb or social practice?* In *Philosophical Psychology*, 3 (2-3), pp 205-218.
- Wetherell, M. (2001a). *Introduction*, In: Wetherell, M; Taylor, S.; Yates, S.J. (2001). *Discourse Theory and Practice. A Reader*. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage Publications, pp 1-13.
- Zimbardo, P.G.; Weber, A. & Johnson, R.L. (2007). *Psychologie: de essentie*. Amsterdam: Pearson Education Benelux.

### Noot

- 1 De referenties bij de citaten verwijzen naar de plaats die de citaten hebben in het Atlas.ti-programma waarin de gegevens werden geanalyseerd, en zijn bijgevolg niet informatief op zichzelf. Wel informatief zijn de indicaties 'I' en 'T', die respectievelijk staan voor 'interviewanalyse' en 'tekstanalyse'.





# Deelnemen en doorstromen

*Unie der Zorgelozen*

De Unie der Zorgelozen is een sociale beweging van artistiek verwante zielen. Het is een open structuur die creëert vanuit een sterk maatschappelijk engagement en met een onvoorwaardelijk geloof in de kracht, de schoonheid en de creativiteit van elk individu.

In de loop der jaren heeft zich een schare medestanders verzameld rond de werking die is ontstaan in de Kortrijkse Venning-Veemarktwijk, maar de grenzen van stad en regio overschrijdt. De Unie kiest vanuit haar motto 'Verbreek, Verzamel, Vertel' resoluut voor de vermenging van achtergronden van deelnemers en publiek.

Het basiswerk van de Unie is theater. Het ontstaat in een ongedwongen kader van sociale ontmoeting, waarbinnen evengoed kookavonden, theaterbezoeken, een fietstocht of andere creatieve instrumenten zoals muziek, de schrijfgroep en beeldend werk passen. De Unie streeft daarbij zoveel mogelijk naar een verregaande verzelfstanding van de deelwerkingen en individuen.

Hieronder vertellen Jurgen Creyf en Frank Delft over hun persoonlijk parcours binnen de beweging. Hun relaas toont bij uitstek de gelaagdheid van de werking en illustreert de geschiedenis van de Unie der Zorgelozen.

## Het verhaal van Frank

“Wat moet je doen om te mogen meespelen?” “Gewoon afkomen”, was het simpele antwoord. Enkele maanden later word ik uitgenodigd: “Het gaat over geschiedenis, het zal je interesseren.” Geschiedenis, ooit één van mijn stokpaardjes. Ik kwam. Nu, zovele jaren later ben ik er nog.

Ik, toen een luis in de Kortrijkse pels. Failliet en net uit de echt gescheiden. “Het ergste wat een mens kan overkomen”, zei meneer de deurwaarder. En dan ging hij weg.

Ik, toen eenzaam, angstig en arm, net aangespoeld in een vreemde wereld. Nu fiets ik met één hand door de stad. Mijn andere arm heb ik nodig om op te steken, te zwaaien, te groeten. Naar mensen uit alle lagen van de bevolking. Mensen die me ook kennen en waarschijnlijk waarderen voor wie en wat ik ben en doe.

En als ‘er iets is’, dan weet ik ook waar naartoe, we kennen elkaar.

Nee, ik kan niet zeggen dat ik er niet op vooruit gegaan ben. Ik kreeg de kans om een Artikel 60-job te doen bij de Unie en zo werd mijn toestand ‘geregulariseerd’. Ik verhuisde van de kleine studio die ik huurde naar een sociale woning. Ik heb vast werk en vooral veel vrienden.

So far, so good. Maar er is zoveel meer. Ook na mijn werkuren weet ik wat te doen.

“Het ging over geschiedenis.” Je kan denken dat je ze kent, maar als je er over gaat schrijven dan moet je zeker zijn. Dat betekent verifiëren. Bijna automatisch ga je ‘vorsen’. En het komt van pas.

“Een stukje voor De Gazet over het ontstaan van de wijk?” “Graag.”

“Het historische verhaal van Baekelandt voor ons gelijknamig wijktheater of de geschiedenis van Reynaert voor *Meneerke de Vos*?” “Dat duurt wel wat langer.”

Het is welkom bij de Unie. Het wordt gebruikt en gewaardeerd. Je wordt geapprecieerd en gemotiveerd.

Het stokpaardje werd een passie, bijna een missie.

*“Ik ben eeuwen oud, de kasseien hebben het mij verteld.”*

Een aanzet tot een gedicht, ooit, heel lang geleden, als dronken puber geschreven bij het ochtendgloren en nooit afgewerkt.

Toen ik een tijdje bij de groep was, speelde ik voor het eerst mee in een kort toneelstuk.

*Kasseien* was een epistel in drie delen geworden. Drie spelers brachten het in drie talen: West-Vlaams, echt Antwerps en Nederlands. Mijn gedicht! Ik trilde op mijn benen, en mijn beurt moest nog komen – ook een eigen verhaal.

Ik ben blijven schrijven. Dit keer stop ik niet meer. Ik kan de Unie enkel danken voor de begeleiding en de verschillende podia die ze biedt: onze Zorgelozenkrant, De Gazet, groot en klein toneel, noem maar op.

Ik ben niet alleen. Er zijn er wel meer bij ons die schrijven, we groepeerden ons.



We lezen en schrijven, we discussiëren, motiveren en corrigeren. We schrijven eigen jeugdverhalen en brengen ze voor de kinderen in een basisschool. We schrijven onze eigen teksten voor toneel. Soms bundelt er iemand zijn werk en wordt het uitgegeven.

Op de deuren van het nieuwe Sociaal Huis staan nu tekstjes van onze schrijfgroep. Vorig jaar was er de plechtige opening. De kookploeg van de Unie verzorgde het ontbijt. Wij mochten er *onze Kleine Boodschap* brengen, voor onder andere de aanwezige prominenten, inclusief de minister van Welzijn.

En er worden steeds maar nieuwe plannen gemaakt, nieuwe uitdagingen aangegaan. We doen het samen.

En ik speelde ook.

Het lijkt normaal, bijna onoverkomelijk voor iemand die bij de Unie is. Maar dat is het net niet. Er zijn er zoveel die het niet doen. Maar het mag, je mag het leren. Na enkele wijkprojecten kreeg ik de kans om met de doorstromers mee te werken.

Met een kleinere groep intenser werken, steeds verder gaan om een eigen stijl en taal te ontwikkelen. Vanuit de buik, vanuit de eigen valies van het leven.

Voor het eerst op vreemde podia staan, buiten Kortrijk, voor een vreemd publiek, voor mensen die de Unie niet kennen. Een beetje angstig, nerveus, met weer die knikkende knieën en ook dat weer overwinnen, samen, als groep. En ervoor worden bedankt met het applaus.

‘Doorstromen’ betekent een beetje ‘maken’. Je creëert immers je eigen personage: je schrijft je eigen verhaal met een eigen tekst. Je kiest je kleren en je rekvisieten, je bepaalt zelf je handeling. Kortom, je ‘maakt’ je parcours.

Met enkelen gaan we nu nog een stap verder. We leren ‘maken’: hoe je een groep kan begeleiden, inspireren en motiveren. Weer zijn daar die knieën. Hoe gaan de spelers reageren? Het blijkt geen enkel probleem, waarschijnlijk hebben zij er meer vertrouwen in dan wijzelf.

En natuurlijk worden we niet aan ons lot overgelaten. Ook wij worden begeleid, geïnspireerd en gemotiveerd. En mocht het nodig zijn: beschermd.

Een nieuwe uitdaging, één van de vele. Opnieuw iets leren.

Applaudisseren bijvoorbeeld, voor een ander. Een ander die beter decors of kostuums kan ontwerpen en maken, die beter kan koken of fotograferen of glasramen maken of muziek spelen. Een ander die het gezelliger kan maken, comfort kan bieden, die beter kan ‘dienen’, ‘zorgen voor’ of luisteren...

Ze zijn er allemaal.

En ook: leren, of is het durven, genieten. Van elkaar, van de gezelligheid op een kookavond, een fietstocht of tijdens het feest na de première, van de hilariteit tijdens een improvisatie. Genieten van de schoonheid van iemand anders, van zijn werk of gewoon van hoe hij is.

Ik herinner mij een tijd dat ik, gezien mijn situatie, niet meer mocht lachen bij mijn 'vrienden' van toen.

### **Het verhaal van Jurgen**

Ik zit in 1998 als student journalistiek op kot in de Veemarktbuurt in Kortrijk en krijg een oproep in de bus voor een theaterproject met wijkbewoners. Mijn interesse om te spelen doet me daarop ingaan. Het initiatief gaat uit van het toenmalige buurthuis op de Veemarkt, Theater Antigone en de Kortrijkse schouwburg. Geert Six zal het project begeleiden. Zoveel maanden later, januari 1999, sta ik als fabrieksdirecteur Albert in *Ca va?*, ons allereerste wijkproject. We spelen in de Vetex, een leegstaande textielfabriek in Kortrijk. Verschillende culturele en sociale organisaties willen de Vetex van de sloophamer redden. Onze voorstelling past daar perfect in. Als 'aangespoelde' in Kortrijk ken ik niemand van de 25 andere spelers. Zonder het wijkproject zou ik hen hoogstwaarschijnlijk ook nooit gekend hebben. De plaatsen waar zij komen, zijn de mijne niet en omgekeerd. Ik ben de enige die al theater heeft gespeeld, meer bepaald schooltoneel in het secundair. Er is nog een mevrouw die danseres bij Willy Sommers is geweest. Van alle anderen heeft niemand 'podiumervaring'. Het eerste wijkproject confronteert me voor het eerst met 'sans papiers'. Mensen die officieel niet bestaan. Absurd. Tijdens de repetities vullen de zangstemmen van een Iraanse en een Armeense deelnemer – beiden illegaal – de fabriekshal. Het is een klaagzang, een schreeuw. De woorden verstaan we niet, maar we voelen allemaal dat het van diep komt. Een kippenvormmoment in het kwadraat. De voorstelling leert me verder ook dat je met 'nen hoop recyclagemateriaal' fantastische geluiden kunt maken. Dat je geen ervaring maar vooral goesting moet hebben om mee te doen. Dat je een voor de maatschappij niet langer nuttig gebouw weer nieuw leven kan inblazen. Dat er buurthuizen, buurtwerkers en straathoekwerkers zijn. Dat er nog mensen in cités wonen, waar hun huis niet meer is dan een soort borstelhok extra large. Dat een kom soep mensen bij mekaar brengt. Dat iedereen zijn eigen geschiedenis, zijn eigen verhaal heeft.

Het is pas na afloop van *Ca va?* dat ik inzicht krijg in het levensverhaal van de meeste van mijn medespelers. En de meeste van die verhalen zijn allesbehalve rooskleurig. Ik stel vast dat ik gedurende de hele repetitie- en speelperiode gelachen, gebabbeld, gegeten en gespeeld heb met mensen die vooral in de kelder van onze maatschappij leven. Het grote voordeel is dat ik hen eerst als mens heb leren kennen en pas later als ‘probleemgeval, marginaal, dronkaard, sukkelaar of enen uit de psychiatrie’. Dat laatste geldt voor Hans, die op ’t eerste zicht – net als ik – een jonge gast is met interesse in theater en muziek. We gaan samen uit en worden vrienden. Gaandeweg ontdek ik dat zijn leven bestaat uit een periode in en een periode uit een psychiatrische instelling. Verder ook uit medicatie. Uit verwarring. Uit ’s nachts leven. Uit eenzaamheid. En uit zelfverminking. Dat laatste, daar kan ik met mijn verstand niet bij. Ik blijf verder contact houden met Hans. Een begeleidende arts zegt me dat dat heel belangrijk is. Dat ik er gewoon ben. Het zit vooral in kleine dingen. Zo heb ik een reservesleutel van de studio van Hans voor het geval hij zijn sleutel voor de zoveelste keer kwijt is gespeeld.

*Ca va?* was een eenmalig project. Bij de spelersgroep is er echter goesting naar meer. Er komt een vervolg. Van 2000 tot en met 2003 brengen we onder regie van Geert Six elk jaar een wijkproject. Het is telkens een coproductie van Theater Antigone en OCMW Kortrijk. In 2000 spelen we *Pitstop* in de KTM, opnieuw een leegstaande Kortrijkse textiel fabriek. Ik heb een scène met Willy, een kabouterrachtig mannetje van rond de 60. In de voorstelling brengt hij een verhaal over een zetel. Het komt over als iets dat hij zelf meegemaakt heeft. Later blijkt het om een verhaal uit *Het leven en de dood in de ast* van Streuvels te gaan. Willy heeft dat verhaal helemaal naar zijn mond gezet en er facetten uit zijn eigen leven aan toegevoegd. Hij is een geboren verteller. Ik vind dat fantastisch. Later zie ik een bekende, professionele actrice dezelfde zetelscène spelen. Ik geloof niet wat ze vertelt. Ze heeft zich het verhaal niet eigen gemaakt. Willy deed dat duizend keer beter. Voor elke repetitie van *Pitstop* pik ik Willy met mijn wagen op en ik breng hem ook terug thuis. Tijdens die ritten weet hij over elke mens, elke straat, elk gebouw dat we passeren wel iets te vertellen. Of het waar is, doet er niet toe. Het is boeiend en gezapig verteld. Als kind heb ik de kans gehad om veel naar vertellingen te luisteren. En dat blijft hangen natuurlijk. Een jaar later, in 2001, sterft Willy. Ik verneem het nieuws tijdens een van de repetities van *Ort*, ons derde wijkproject. Ik kruip in een hoek en zit stil te snorren. Dat ventje had met al zijn vertelsels mijn hart veroverd.

In 2002 maken we *Flandriens*, waarin ik een wielercomentator speel. Een rol die op mijn lijf is geschreven. Wielrennen zit in mijn bloed. Het is voor het eerst dat ik gestimuleerd word om in mijn eigen bagage op zoek te gaan om mijn personage gestalte te geven. Tijdens de individuele repetities merk ik dat ik stappen vooruit zet. Ik flap er nieuwe tekst uit, beweeg, doe nieuwe dingen, reageer alert. Mijn spelimpulsen blijken zich te ontwikkelen. De uiteindelijke tekst is een soort spervuur van volzinnen. Ik moet aan een razend tempo spreken. Me goed concentreren is de boodschap. Rondlopen en mijn tekst onafgebroken opzeggen vooraleer we beginnen spelen, blijkt voor mij de goede vorm van concentratie te zijn. Tijdens een van de voorstellingen, op 't moment dat mijn tekst tot een hoogtepunt komt en de adrenaline in mijn lichaam pompt, krijg ik een gevoel in mijn kop dat ik nog nooit heb gehad. Een soort ijl hoofd, 't gevoel dat alles in slow motion verloopt. Jezelf 'high' spelen eigenlijk. 't Duurt maar enkele seconden, maar wat een ervaring!

Naast het wijkproject in Kortrijk doe ik ook mee aan twee locatieprojecten van Geert Six in Ardoorie. In tegenstelling tot Kortrijk, waar we per voorstelling met 30 à 40 spelers zitten, spelen we in Ardoorie met een kleine groep. In *Groensels* (2001), het eerste van de twee, zit ik als boerenzoon op een betonnen vloer. Ik probeer het beton open te krabben en het zaad erdoor te slaan. Voor de eerste keer 'valt mijn frank' dat je ook toneel kunt spelen zonder iets te zeggen, dat je met beelden ook theater kunt maken. Hans, nog steeds in een ritme van in en uit de psychiatrie, doet ook mee aan dat project. Hij voelt zich veel meer op zijn gemak in de kleine groep in Ardoorie dan in de grote groep in Kortrijk. Tijdens een repetitie krijgt Hans een tekening van een dochttertje van een van de spelers. Ze heeft de indiaan getekend die Hans speelt in de voorstelling. Die avond in de wagen op weg terug naar Kortrijk zegt hij me: "Ik wist niet dat de mensen mij graag zien." Die tekening heeft bij hem een soort klik teweeggebracht. Vanaf dat moment zien we Hans beetje bij beetje met vallen en opstaan uit de put kruipen. Ik begin in te zien dat je door op termijn met mensen te werken, door in hun mogelijkheden te geloven, door gewoon 'menselijk' te zijn, dat je daar veel mee kan bereiken.

Het jaar 2004 is een belangrijk schakelmoment. Geert Six en de groep spelers en medewerkers gaan op eigen benen staan en vormen de Unie der Zorgelozen. We blijven ieder jaar een wijkproject spelen. Nieuw zijn de doorstroomprojec-

ten. Het is de bedoeling om met deelnemers die stappen willen zetten in het spelen een intensiever parcours af te leggen. Ik ben een van de doorstromers die meespeelt in *Opengekapt* (2005). We kijken samen naar films, praten veel over spelen. We worden uitgedaagd om tijdens de repetities intensiever met onze rol bezig te zijn. En ook daarbuiten, want een rol voorbereiden stopt niet als de repetitie gedaan is. Ik krijg de kans om tijdens het hele voorbereidingsproces verschillende gesprekken met dramaturg en Uniementor Geert Opsomer mee te maken. Heel veel Latijn voor mij, maar af en toe gaat er toch een lichtje branden. Een kleintje.

Vanaf januari 2006 wordt de Unie erkend en gesubsidieerd als sociaal-artistieke organisatie. Tijdens de zomer van dat jaar werken een tiental doorstromers in een leegstaand klooster gedurende een tweetal weken aan een toonmoment. Dat materiaal vormt de basis voor het doorstroomproject *Reflux* (2007), waarin ik ook meespeel. We vertrekken elk van een persoonlijke 'reflux', iets dat op onze maag ligt. De regisseur heeft een begeleidende rol. Maar voor de rest moet iedere speler aan zijn eigen rol sleutelen. We schrijven onze eigen tekst, ontwikkelen ons parcours binnen de voorstelling, zoeken onze kleding en rekwisieten. Het is vooral uitproberen, niet tevreden zijn en opnieuw proberen. De regisseur puzzelt alle individuele parcours ineen tot een geheel. Hij geeft raad, helpt mee zoeken. Inhoudelijk is het de bedoeling om onze minder schone kantjes te tonen en te graven in onze eigen 'beerput'. Ik ben verscheidene keren aangenaam verrast door een stuk tekst, een beweging of een geluid van een medespeler. Het putten uit de eigen 'bagage' zorgt ervoor dat elke speler heel goed weet wat en waarover hij staat te vertellen. *Reflux* voelt aan als een gigantische stap vooruit. By the way: we spelen de voorstelling in Nieuwpoorttheater (Gent) en in Kortrijk in de Vetex, die ondertussen V-Tex is geworden. Het gebouw waar we zoveel jaren geleden voor gestreden hebben, werd door de stad gerenoveerd en vervult een socio-culturele functie voor de buurt. Ook Hans is ondertussen grondig 'gerenoveerd'. Hij heeft een vaste job, woont samen met zijn vriendin, is zanger van een muziekbandje. Hij stelt het goed.

Met vijf doorstromers maken we in 2007 *'t Meiske en 't manneke*, een vertelling met dia's gebaseerd op belangrijke gebeurtenissen en personen uit onze jeugdjaren. Het project is vooral een heel goede oefening om materiaal te verzamelen. De opdracht is te graven in ons verleden. Een hele rits ervaringen, beelden en

herinneringen die weg leken te zijn, komen terug naar boven. Die verzameloefening levert een pak bruikbaar materiaal op.

Begin 2008 speelt een van mijn medespelers uit *Reflux* mee in *Being a bastard*. Ze doet dat op basis van haar prestatie in *Reflux*. Dat ze het wat minder breed heeft, dat ze wat minder sterk in haar schoenen staat, kortom dat ze ‘kansarm’ is, staat los van die keuze. Ze is gewoon een goede speelster.

Zelf spelen is enorm leerrijk, maar naar voorstellingen van anderen gaan kijken is dat uiteraard ook. En dan plots tijdens zo’n voorstelling komt het besef dat je niet meer puur als toeschouwer zit te kijken. Je let ook op de spelers waar de focus niet op ligt, op hoe er bewogen wordt, welke rekwisieten en lichtstanden er zijn, welke muziek er wordt gespeeld en waarom, hoe het decor is gebouwd en meer van dergelijke zaken. En dan komt ook het besef dat je zelf een verhaal te vertellen hebt en dat ook wil gaan doen.

Tot slot zou ik graag nog een aantal vragen willen voorleggen. Kan een voorstelling in première gaan zonder dat je één repetitie hebt gehad waarbij alle spelers aanwezig waren? Kan iemand die bijna niet kan lezen en schrijven, meespelen in een voorstelling? Kan iemand van 70 jaar stappen zetten als speler? Kan iemand die geen toneelopleiding gevolgd heeft een goede speler worden? Het geloof in de kracht en de creativiteit van elke individu, iedere bijdrage – hoe klein ook – belangrijk vinden, het werken op lange termijn, ervoor zorgen dat iedereen zijn plek vindt binnen de werking. Een goeiedag, een tas koffie of soep, een koek, een boterham. Al die zaken samen zorgen ervoor dat het antwoord op al de bovenstaande vragen ‘ja’ is.

\* De namen Hans en Willy zijn fictief. Hun verhaal is dat uiteraard niet.

*Frank Delft en Jurgen Creyf*

# De meerwaarde

## Gemeentelijk beleid en sociaal-artistiek werk

*Steven Slos*

“Ben je zeker van de meerwaarde?” Het was de vraag die volgde op mijn beoog om te kiezen voor een sociaal-artistieke werking binnen de vzw Bruggeplus. Die vraag had ik niet verwacht. Wel vragen over artiesten, personeel, budget... Uiteraard. Maar die niet. Ik was dus niet helemaal zen toen ik simpel “ja” antwoordde. Bijna dag op dag zes jaar scheidt mij van dat moment. Mijn “ja” staat nog even kort als simpel overeind. Hoe en waarom, daar wil ik het hieronder even over hebben. Vanuit de praktijk, maar met enige afstand.

### Kader

We moeten even terug in de tijd, naar 1998-99. Brugge was uitgeroepen tot culturele hoofdstad van Europa en Bart Caron peilde als ‘informatuur’ naar ideeën, wensen en dromen van Bruggelingen. Vanuit de ‘sociale’ hoek, bij monde van het stedelijk Buurtwerk, de vierde wereldbeweging en anderen, werd een stevig contrapunt geplaatst. Zij vroegen aan de culturele wereld om stil te staan bij het feit dat ook in Brugge mensen uit de boot vallen. Dat maatschappelijke integratie niet voor iedereen even evident is, zelfs al kent de stad geen verloederde buurten met een hoge concentratie aan sociale problematiek.

In dezelfde periode krijgt ook het participatiedebat binnen de culturele sector een stevige impuls. De vaststelling dat met name opleiding bepalend is voor wie in de zalen en de musea te vinden is, wordt uit onderzoek en onderbuik bevestigd. Van de cultuursector wordt een antwoord verwacht, over hoe daarmee om te gaan. Dat is op zich een boeiende theoretische vraag, waarop ik hier niet verder in wil gaan. Maar ze is wel bepalend geweest voor een aantal ontwikkelingen in bijvoorbeeld Brugge.

Een derde ontwikkeling is het ontstaan van een prille sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen, vertaald in een eerste voorzichtige regelgeving. Het idee om door kunst te maken mensen te helpen om hun plek te vinden in de maatschappij, klonk ons fris in de oren. Wij hebben deze drie elementen samengebracht en op basis daarvan een paar fundamentele keuzes gemaakt:

- Een geografische aanpak: de doelgroep zou ‘de buurt’ zijn. Een inclusieve keuze dus, wetende dat de meeste Brugse buurten uit een vrij gemengd publiek bestaan.
- Gericht op maatschappelijke integratie: door met buurtbewoners kunst te maken en te smaken het samenleven bevorderen.
- Aansluitend bij bestaande sociale dynamieken: geen eigen beweging uit de grond stampen, maar wel aansluiten op bestaande processen.
- Cultuurparticipatie als neveneffect op lange termijn: door de vertrouwdheid met cultuur in de directe leefomgeving de drempel op lange termijn verlagen.

Deze fundamentele keuzes werden gemaakt en gedragen door de cultuurbeleid-coördinator, de dienst stedenbeleid en het stedelijk buurtwerk, en als opdracht geformuleerd voor de vzw Bruggeplus. Dit alles uiteraard in overleg met en onder verantwoordelijkheid van het College van burgemeester en schepenen.

Binnen Brugge 2002 kozen we een dubbele aanpak: puur sociaal-artistieke projecten enerzijds, een culturele input in de buurtfeesten anderzijds. Dit in de drie Brugse buurten waar een stedelijk buurtwerk actief was. Met name de tweede invalshoek sloeg aan, en de vlam sloeg in de pan op de buurtfeesten. De impact van de sociaal-artistieke projecten was wisselend: te vaak boven de hoofden, te weinig mede-eigenaarschap in de buurt. Leergeld betaald.

In de jaren 2003-2005 gingen we, onder de noemer *Wijk Up!*, vooral door op de culturele impuls in de buurtfeesten. Door het coproduceren van die feesten met bewoners streefden we dezelfde sociale doelstellingen na. Niet samen kunst maken, wel samen aan een cultureel buurtfeest bouwen. Vooral de inbreng van een circus sloeg daarbij aan.

Circus heeft een bijzonder lage drempel, anders dan bijvoorbeeld muziek. Het is opvallend hoe muziek in hokjes is ingedeeld en hoezeer mensen zich met



bepaalde genres associëren. De keuze voor blues stoot de enen af en trekt de anderen aan. Circus en ook straattheater zijn daaraan veel minder onderhevig. Een circustent op een centrale plek in een wijk maakt nieuwsgierig, speelt in op de verwondering en werkt daardoor wonderwel. Ondanks de nodige en soms logische spanningen kenden we mooie jaren.

2006 was een scharnierjaar, om twee redenen. Enerzijds omdat we weer voluit op de twee sporen gingen werken, anderzijds door een herschaling van de buurtfeesten. De keuze om opnieuw voluit sociaal-artistiek te werken, dankten we aan een tweejarige erkenning binnen het kunstendecreet. Het stelde ons in staat om drie sociaal-artistieke producties te realiseren. *Whateverland*, jeugdtheater met Randi De Vlieghe, kleinVerhaal vzw en een dertigtal jongeren met heel diverse achtergrond. *Showroom Zeebrugge*, een fotoproject in de Zeebrugse stationswijk met tapis plein vzw. En tenslotte *ULU*, een film van Fleur Boonman, met de werkgroep Allochtone Vrouwen en de diversiteitsdienst. Het zijn drie projecten waar we het gevoel hebben een verschil te hebben gemaakt, waar het sociaal-artistieke echt tot bloei kon komen.

Het andere spoor van de werking, de impuls in de buurtfeesten, ging back to basics: kleinschaliger, dichterbij de bewoners. De magie van het circus in residentie was uitgewerkt, de schaal te groot, de verwachte inzet te hoog gegrepen. Maar daarover verder meer.

Goed om weten is dat vanuit de dienst Stedenbeleid ondertussen ook feestcheques worden uitgereikt aan kleinschalige buurtcomités, voor het organiseren van een eigen buurtfeest. Zij kunnen daarbij ook kiezen voor een gratis cultureel aanbod, dat ook door Bruggeplus wordt verzorgd.

Sinds 2008 is het kleinVerhaal vzw die in de Brugse regio instaat voor de sociaal-artistieke projecten. Bruggeplus gaat verder op het spoor van de culturele impuls in buurtfeesten, door de ondersteuning van de originele *Wijk Up!* buurten, de feestcheques en door het aanbieden van straattheater en circus over het hele grondgebied, onder de noemer Cultureel Wijkwerk.

Die laatste drie werkvormen durf ik van tijd tot tijd benoemen als 'light' versies van sociaal-artistieke projecten. De 4 basisdoelstellingen verwezenlijken, niet

door het maken van kunst, wel door het samen organiseren en beleven van cultuur in de buurt.

Een hele boterham in een paar lijnen om een werking te beschrijven die al zoekend en tastend tot stand is gekomen, maar die, terugblikkend, trouw is gebleven aan de oorspronkelijke doelstellingen. Waaruit, zo hoop ik, zowel de goesting om sociaal-artistiek te werken als het realisme om ook naar andere minder intensieve vormen te zoeken, mag blijken. Die goesting, daar wil ik het verder over hebben.

### **Centrale begrippen**

Waarom die overtuiging dat sociaal-artistieke methodieken geschikt zijn om vanuit een lokale beleidscontext bij te dragen aan maatschappelijke integratie? Drie begrippen staan daarbij voor mij centraal: Nabijheid, concentratie en tenslotte beleving.

#### **Nabijheid**

Nabijheid is, wat mij betreft, van doorslaggevend belang wil men wezenlijk participatiepatronen doorbreken. In brede maatschappelijke zin is de aanwezigheid van voorzieningen in de directe leefomgeving van burgers onmisbaar. Vertaald naar een cultureel aanbod: het aanbieden van cultuur in de directe leefomgeving van bewoners. Om de titel van een studiedag van steunpunt Locus in herinnering te brengen: als Mozes niet naar de berg wil komen, dan moet de berg naar Mozes...

Een lokaal cultuurbeleid heeft daarvoor in principe twee belangrijke partners: de bibliotheek en het cultuurcentrum. Een bibliotheek heeft doorgaans verschillende filialen in deelgemeenten en is daarmee aanwezig op het hele grondgebied van de stad. Er is, alvast in de Brugse context, een duidelijke strategie om ontmoeting centraler te stellen in de bibliotheek én om van de filialen meer te maken dan kleinschalige kopieën van de hoofdbibliotheek. Door een proces van fysieke ingrepen en aangepaste collecties ontstaan zo stapsgewijs filialen die aangepast zijn aan de buurt waarin ze functioneren.

Ook cultuurcentra hebben hier een belangrijke taak te vervullen. Komende vanuit een traditie waarin de cultuurspreidende opdracht zeer centraal stond, zijn het vaak cultuurhuizen met een uitgekiend artistiek aanbod, met een regionale en soms landelijke uitstraling. Puur theoretisch en principieel bekeken ligt in het creëren van die nabijheid een enorme taak en potentieel weggelegd voor de cultuurcentra. Antwerpen en Gent kiezen met hun cultuurcentra voor deze weg.

In Brugge liep het net iets anders, door het voortbestaan van Brugge 2002 in Bruggeplus vzw. De expertise om dit type werking uit te bouwen was daar aanwezig, vandaar de keuze voor continuïteit. Laat dit dan ook een typisch voorbeeld zijn van het nodige pragmatisme dat bij dergelijk pionieren hoort. En uiteindelijk is dat het gebeurt belangrijker dan wie het op gang trekt.

Deze keuze voor nabijheid gaat hand in hand met een feitelijke defusie. De fusieoperatie van de jaren '70 zorgde voor een schaalvergroting, die op de harde sectoren ongetwijfeld een positieve invloed heeft gehad. Voor het cultuurbeleid heeft het nadelig gewerkt: de belangrijkste culturele voorzieningen werden, alvast in Brugge, geconcentreerd of uitgebouwd in het centrum. Ik ben ervan overtuigd dat dit een gemis heeft gecreëerd dat we vandaag de dag remediëren. De ene stad doet dit meer structureel dan de andere, maar de tendens is duidelijk.

### Concentratie

Werken op nabijheid, dus in buurten met en voor bewoners, vraagt een belangrijke concentratie aan mensen en middelen. Van een projectverantwoordelijke mag verwacht worden dat hij of zij vertrouwd is met de buurt en daar een netwerk uitbouwt. Dat hij daardoor een goed inzicht heeft in de verwachtingen en daaraan een juiste programmatie weet te koppelen. En dat hij via dat netwerk een gerichte communicatie kan voeren. Geen evident profiel, want het vraagt de sociale vaardigheid en gevoeligheid van de buurtwerker en de culturele expertise van de cultuurfunctionaris. En alsof dat nog niet voldoende is, zijn de technische vaardigheden van de productiemedewerker mooi meegenomen. Dat is alvast een beperking. Maar eens de M/V met talent gevonden, een geweldige troef.

Omdat de bomen niet tot in de hemel groeien, en we geen twintig culturele wijkwerkers kunnen inzetten, kozen wij daarom voor het aansluiten op bestaande netwerken. In eerste instantie op die van het stedelijk buurtwerk. In tweede instantie op een netwerk van buurtcomités dat in de zomer buurtfeesten organiseert. En vrij recent gaan we in 'zoekzones', waar er voorlopig weinig bereik is, zelf op zoek naar aanknopingspunten. Op die manier is het mogelijk om met een kleine personeelsbezetting vrij snel cultureel aanbod en sociale dynamiek aan elkaar te koppelen.

Een belangrijk aandachtspunt daarbij is de schaal. In 2005 maakten we daarin, zoals gezegd, een aantal fouten. We pakten het te langdurig en te groots aan. De vrijwilligers konden niet volgen en identificeerden zich onvoldoende met het aanbod. Een mogelijk antwoord daarop kon zijn om de productie te professionaliseren: meer mensen en middelen zelf inzetten. We kozen de andere weg: afbouwen. Een van de criteria die we sindsdien hanteren bij de keuze van de artiesten is dat zij productioneel op zichzelf functioneren. Aan de buurt laten we de andere aspecten van het feest over, naar eigen wil en vermogen: catering, inkleeding, andere inhoudelijke invulling.

In 2005 stootten we ook op de grenzen van de samenwerking tussen het sociale enerzijds en het culturele anderzijds. Het buurtwerk bouwt aan duurzame relaties binnen de buurt en daarbinnen neemt een vaste kern aan vrijwilligers een belangrijke plaats in. Het zijn deze mensen die als ambassadeurs in de buurt fungeren en een belangrijke rol spelen in de uitbouw van de ontmoetingsfunctie. Als de culturele gedrevenheid daar afbreuk aan doet, de vrijwilligers vervreemdt, dan is er duidelijk een probleem. Die vervreemding heeft veel te maken met een verschillende 'bedrijfscultuur': artiesten en cultuurwerkers die gewoon zijn te improviseren, werken samen met vrijwilligers die plannen, stipt zijn en dit engagement moeten laten sporen met werk, gezin, zorg... Om een concreet voorbeeld te geven: het zal een artiest worst weten wanneer er precies wordt gegeten, maar de man wiens late shift om 13.00 begint, ziet dat net iets anders. Die verschillen hoeven geen probleem te zijn, maar er achteloos tegenover staan is de kortste weg naar spanningen. Het zijn zaken die het best op voorhand worden uitgesproken en in het proces absoluut moeten worden bewaakt.

## Beleving

In het hele participatiedebat komt beleving mijns inziens te weinig aan bod. Abstracter gesteld: de kwaliteit van de participatie is van geen belang, enkel de kwantiteit wordt gemeten. Wanneer je de zaalbezetting over een seizoen meet, dan krijg je inderdaad informatie over de bereidheid van mensen om x euro neer te tellen om op dag y op een stoel in de schouwburg te gaan zitten. Het applaus vertelt je vervolgens nog iets over de appreciatie en de paar mensen die je kunt spreken in de foyer geven je nog iets meer mee. Maar naar het echte individuele effect heb je het raden. Terwijl we anderzijds wel weten dat kunst en cultuur hun maatschappelijk effect bereiken door de optelsom van die talloze individuele effecten. Maar daar weten we in wezen helemaal niets over. Of een voorstelling nu in een buurt of in een zaal komt: de beleving van de toeschouwer lijkt me een zeer belangrijk gegeven.

### Het echte werk: sociaal-artistieke praktijk

Als in dit beeld nabijheid, concentratie en beleving belangrijke criteria zijn, dan zijn sociaal-artistieke projecten bij uitstek werkvormen die op alle drie zeer goed scoren. Door het neerstrijken in een buurt lijkt de nabijheid me vrij evident. Concentratie ligt wat moeilijker: tegelijkertijd een kwaliteit en een voorwaarde.

Hoe moeilijker de doelgroep, hoe groter het belang aan concentratie wordt. In de intensieve fase van bijvoorbeeld *Whateverland* was er naast de regisseur en de productiemedewerker één begeleider per zes jongeren aan de slag. Dat maakt dergelijke projecten arbeidsintensief en bijgevolg duur. Maar het is enkel deze omkadering die de projecten ook echt sociaal kan maken. Door het begeleiden van groepsdynamieken, door het werken aan attitudes, door het individueel motiveren, aanspreken en inspireren van deelnemers. Wij kozen er ook voor om geen hulpverleners bij de projecten te betrekken, waardoor elke deelnemer gewoon deelnemer kon zijn.

Op het vlak van beleving bieden sociaal-artistieke projecten een enorme troef. Eens de creatie op gang komt, overstijgen mensen zichzelf, wat dan weer bijdraagt aan de kwaliteit van de voorstelling of de installatie. De goeie voorbeel-

den tonen een mix aan eerlijkheid, ontroering en schoonheid – en laat dat nu net de kwaliteiten van veel grote kunst zijn. Ik merk ter zake nog flink wat vooroordelen. Kwaliteit is dan het ordewoord. Ik sta open voor die argumenten, zolang ze geen gebrek aan durf en openheid verbergen. Openheid voor nieuwe werkvormen en durf om ze te programmeren en er een publiek voor op te bouwen. Ik heb trouwens niet het gevoel dat sociaal-artistieke projecten lijden onder een gebrek aan publieke belangstelling. Een ander publiek, twee circuits, misschien? Ik mag oprecht hopen van niet.

Daar wil ik nog één kanttekening bij maken. Er lijkt me een groot verschil tussen presentatie en representatie. Ik betwijfel of mensen zichzelf en hun eigen verhaal laten presenteren leidt tot een goeie voorstelling en een straffe beleving. Sociaal-artistieke voorstellingen moeten geen mensen exposeren. De rol van de artiest is in deze doorslaggevend: het verwerken, representeren van het individuele verhaal tot iets universeels. Ook dat behoort tot het wezen van kunst maken.

### **Kan mijn verhaal andere lokale besturen iets leren? Twee hints in die richting.**

Ten eerste lijkt de insteek van Cultureel Wijkwerk mij voor elke gemeente haalbaar. Zeker daar waar cultuurcentra actief zijn, is zowel de culturele als de technisch-logistieke expertise aanwezig om in buurten en wijken aan de slag te gaan. En er zijn zeker manieren (of mensen) te vinden om deze expertise te linken aan de sociale dynamieken. Buurtfeesten zijn daarbij een goeie insteek, maar zeker niet de enige.

Puur sociaal-artistieke projecten zijn door hun intensiteit relatief duur per deelnemer. Zeker wanneer men ze afmeet aan de gangbare budgetten in de sociale sector. Een stevige professionele partner is daarbij zeker aangewezen. Daartegenover staat echter een potentieel resultaat dat zowel voor de deelnemers als de toeschouwers een grote kwaliteit en sterke beleving biedt. Die geven uitzicht op een stevige impuls, in de eerste plaats aan individuen. Als we die sneeuwbal helpen rollen, zijn we weer een stapje vooruit. Kies ik bijgevolg voor de sociaal-artistieke aanpak? “Als Ick kan”, om het met van Eyck te zeggen.







# Sociaal-artistische methodieken binnen het opbouwwerk

*Nieuw Leven in De Nieuwe Stad*

De sociale appartementswijk De Nieuwe Stad geldt als een van de meest kwetsbare wijken van Oostende. In 2005 deed Samenlevingsopbouw West-Vlaanderen een leefbaarheidonderzoek in de wijk. Via een bewonersbevraging werden de problemen en potenties van de wijk in kaart gebracht. Begin 2006 ging het leefbaarheidproject *Nieuw leven in de Nieuwe Stad* van start, in samenwerking met de sociale huisvestingsmaatschappijen De Gelukkige Haard en De Oostendse Haard. Van 2006 tot en met 2008 werden er samen met bewoners acties opgezet om het samenleven en de leefbaarheid in de wijk te verbeteren en de communicatie tussen de sociale bouwmaatschappijen en de huurders te optimaliseren. Het project werd een succes, mede dankzij de gehanteerde participatie- en empowermentmethodieken.

## Context

In De Nieuwe Stad zijn 720 appartementen gevestigd. Het merendeel daarvan werd gebouwd in jaren '70. Tussen 1975 en 2005 werden er nauwelijks initiatieven genomen om de leefbaarheid te verbeteren of contacten tussen de buurtbewoners tot stand te brengen. Er heerst een hoge werkloosheidsgraad en de allochtone populatie is er op korte tijd tot 14% gestegen. De monoculturele Nieuwe Stad veranderde stilaan in een diverse wijk. Vooral de senioren (40% van het totale aantal bewoners) gaven dit aan als een bedreiging.

## Opbouwwerk

In de wijk werd een opbouwwerker aangesteld vanuit Samenlevingsopbouw West-Vlaanderen. Zijn opdracht bestond erin samen met de buurtbewoners de leefbaarheid in de wijk te verhogen. In 2006 werd er concreet gestart met een

buurtwerking. Centraal in de werking staat de participatiegedachte, zowel in het ontwerp van de buurtwerking als in de uitvoering en het opzetten van projecten. Uit de bewonersbevraging kwamen drie grote thema's naar voor. Een eerste bezorgdheid was het verbeteren van de woonomgeving en het netjes houden van de buurt. Vervolgens bleek ook het belang van het versterken van de communicatie tussen de bouwmaatschappij en de huurders. Het omgaan met de toenemende diversiteit in de wijk vormde een derde uitdaging.

Opbouwwerker Filip Loobuyck koos voor een integrale aanpak, waarin alle uitdagingen een plaats kregen, en doorstroming tussen diverse projecten mogelijk is. Door talrijke kleinschalige acties met en door bewoners rond netheid werd een breder spoor richting algemene verbetering van de woonomgeving mogelijk, wat bijdraagt tot een betere sfeer in de buurt. Zo werden bewoners maximaal betrokken bij de herinrichtingsplannen van het groen in de wijk. Bekommerenissen van bewoners richting bouwmaatschappij worden via de opbouwwerker gekanaliseerd en op een constructieve manier geuit. Ontevredenheden worden op directe wijze aangepakt; een sfeer van verstandhouding wordt gecreëerd.

*Filip Loobuyck:* "Als opbouwwerker fungeer je idealiter als bereikbaar en laagdrempelig aanspreekpunt. Je werkt voornamelijk buiten je bureau, je werkt met de mensen die er zijn, die je tegenkomt. Eigenlijk komen er veel methodieken van het straathoekwerk bij kijken. Tegelijk fungeer je ook als spreekbuis van de wijk richting stadsdiensten."

De werking rond het derde thema, het bevorderen van het samenleven in diversiteit, gebeurt vooral projectmatig. In het voorjaar van 2006 werd gestart met kleinschalige gemeenschapsvormende activiteiten, voornamelijk met culinaire inslag: ideaal om het diversiteitsbesef op een laagdrempelige manier te prikkelen. Uit het succes daarvan bleek dat er al lang nood was aan gemeenschapsvormende initiatieven in de buurt. Al gauw werd er een Talentenfestival georganiseerd. Om de wijkbewoners warm te maken om deel te nemen of om te komen kijken, werden er, naast de gebruikelijke brieven en flyers, intensief huisbezoeken afgelegd door de opbouwwerker.

Bij een leefbaarheidproject is niet enkel de focus op problemen en hun praktische oplossingen van tel. Belangrijk is de wijkbewoners op een creatieve manier te blijven prikkelen om samen te werken en verantwoordelijkheid op te nemen. Het aanspreken van het creatieve potentieel is een belangrijk middel tot ver-

andering en gemeenschapsvorming. Hiervoor vond Filip Loobuyck de ideale methodiek in het sociaal-artistiek werk.

*Filip Loobuyck*: “Sociaal-artistiek werk heeft niet enkel een meerwaarde voor definiëerbare ‘kansengroepen’. Het is een methodiek die eigenlijk overal kan ingezet worden waar gemeenschapsvorming aan de orde is. Sociaal-artistiek werk als een middel tegen verzuring, om de sociale cohesie in wijken of dorpen te bevorderen.”

### **Sociaal-artistiek traject in De Nieuwe Stad**

In de zomer van 2007 vond het 10-daags cultureel volksfeest *Stabilisé* plaats in de wijk, in het kader van *Theater aan Zee 2007*, en met de medewerking van cirQ vzw uit Gent. De wijk Nieuwe Stad werd voorgesteld als een boeiend, prikkelend universum, het ontdekken waard voor bezoekers van TAZ en anderen. Met de buurtbewoners als gidsen voor de bezoekers werd het Cardijnplein omgetoverd tot ontmoetingsplaats, met caravans, terras, podium en dansvloer. Verder was er het hondenpretpark *Dogville*, een geboortewijzer, een reuzebarbecue, een dakexpositie, bewonersmoppen in *Ciné Kluchteling*, een collectief tekenproject *Zicht op Zee*, Bals Moderne en nog veel meer. Alle activiteiten werden geleid, uitgebaat en gevolgd door buurtbewoners. Bewoners konden ook gratis een TAZ-voorstelling meepikken. Met dit project werd op een creatieve manier ingespeeld op de noden van de mensen. *Stabilisé* was het begin van een divers sociaal-artistiek spoor in De Nieuwe Stad. Het succes van de tiendaagse stimuleerde de stad Oostende om in de toekomst dergelijke initiatieven ook in andere wijken te willen implementeren. De creatieve uitingen van *Stabilisé* lieten meer potentieel in De Nieuwe Stad vermoeden. Ideaal zou zijn om de sociaal-artistieke methodiek ook buiten de zomermaanden ingang te doen vinden in de wijk. Filip Loobuyck werkte een sociaal-artistiek parcours uit onder de noemer *Uut mien herte*.

In *Uut mien herte* staan de verhalen van de bewoners centraal. Alles draait rond belangrijke gebeurtenissen en data, bepalend in het leven van de bewoners. Kunstenaar Rik Delrue legde huisbezoeken af in de wijk op zoek naar verhalen. Een aantal uitspraken van bewoners werd, samen met een foto, tentoongesteld in het ontmoetingscentrum. Op die manier werden de verhalen van bewoners zichtbaar voor elkaar. Deze verhalen vormden in een latere fase de voedingsbodem voor een publicatie en een beeldend kunstwerk in de openbare ruimte van de wijk. De

publicatie omvat een mooie bundeling van persoonlijke uitspraken en verhalen van bewoners. Het werk in openbare ruimte is een ontmoetingsterras waar in keramische tegels de initialen van alle wijkbewoners verwerkt zijn, samen met een belangrijke datum uit hun leven. Op die manier wordt het kunstwerk letterlijk een deel van de leefwereld van de buurtbewoners. Tegelijkertijd werd door een diverse groep van 30 buurtbewoners een podiumvoorstelling voorbereid, onder artistieke begeleiding van Geertrui Daem. Opnieuw vormden de verhalen van de bewoners de input, waaruit een overkoepelend verhaal werd gedestilleerd, met universele herkenbaarheid. De voorstelling deed reizend een 10-tal culturele centra in West-Vlaanderen aan, en wou zo ‘drempelverlagend’ op andere plaatsen een publiek dat niet of nauwelijks uit zichzelf naar een voorstelling gaat kijken, stimuleren.

Naast *Uut mien herte* liep er een project rond intergenerationele communicatie. Een groepje jongeren ging oudere wijkbewoners interviewen, gewapend met video- en opnamemateriaal. De communicatie tussen de oude en jonge generatie in de wijk verliep vaak stroef. Het bezoek aan de senioren en het gesprek dat volgde, vormden een tegenwicht tegen de vooroordelen van beide partijen ten opzichte van elkaar. Dergelijke ‘rapportage’ via filmpjes gebruikt Filip Loobuyck vaker in zijn opbouwwerk.

*Filip Loobuyck*: “Door het gebruik van multimedia en internetkanalen als YouTube maak je jongeren warm voor gemeenschapsvormende activiteiten, en worden stemmen van mensen die door de sociaal-artistieke projecten niet worden bereikt toch gehoord. Het internet biedt die stemmen, en hun noden en wensen, een wereldwijd forum aan. Stadsdiensten en overheden blijken niet blind en doof voor dergelijke initiatieven.”

*Stabilisé* en *Uut mien herte* en de videoprojecten inspireerden de stad Oostende om in andere wijken projecten te organiseren. In Oostende is sociaal-artistiek werk voor het overgrote deel nog braakliggend terrein.

## **Integrale aanpak**

*Nieuw leven in De Nieuwe Stad* grijpt het artistieke aan als middel om een wijk sociaal in beweging te brengen. De kleinschaligheid van projecten doet een in-

tensiever persoonlijk contact ontstaan tussen de buurtbewoners. Het creëren van empowermentprocessen (zowel op psychologisch, sociaal als politiek niveau) vormt het methodologische uitgangspunt van alle initiatieven die Samenlevingsopbouw opzet in de wijk. Samenlevingsopbouw West-Vlaanderen meent in de sociaal-artistieke praktijk een vernieuwende en verfrissende vorm van samenlevingsopbouw en gemeenschapsvorming te hebben gevonden.

De integrale aanpak van het leefbaarheidproject *Nieuw Leven in de Nieuwe Stad* – het integreren van sociaal-artistieke methodieken binnen een bredere context van opbouwwerk – is een weloverwogen keuze.

*Filip Loobuyck*: “Waren we onmiddellijk en enkel met een sociaal-artistiek project begonnen, dan denk ik dat het project niet zou zijn geslaagd. Het is een zeer sterk gegeven om vanuit creativiteit te werken, maar praktische zaken en problemen zijn ook belangrijk. Je mag de problemen die in een wijk leven niet negeren. Door het samenleven praktisch ook aangenamer te maken, bouw je een dam tegen verzuring en open je de wegen naar samenwerken. Dan is een sociaal-artistiek project de ideale volgende stap.”

De opbouwwerker fungeert als ideale persoon voor het opzetten en opvolgen van sociaal-artistieke projecten. Hij signaleert knelpunten en kent de wijkbewoners, maar spreekt toch met de nodige tussenstem. Immers: door enkel te werken met meestal nogal ‘gesloten’ bewonersgroepen, dreigt een heel deel van de bewoners uit de boot te vallen.

*Filip Loobuyck*: “Als je participatie in het absolute doortrekt – wat wel vaker gebeurt binnen opbouwwerk – en alles in handen legt van een bewonersgroep, dan kom je er niet. Een spilfiguur zoals de opbouwwerker kan met de ogen open rondlopen in de wijk en iedereen betrekken bij wat er gebeurt – of toch zeker trachten te bereiken. Je moet vertrekken van de noden in de buurt enerzijds, en van de creativiteit van de bewoners anderzijds, en zo een hele buurt trachten te inspireren.”

### **Toekomst van sociaal-artistieke initiatieven binnen het opbouwwerk**

De sociaal-artistieke interventies in De Nieuwe Stad inspireerden niet enkel de stad Oostende, maar ook Samenlevingsopbouw West-Vlaanderen. Voor het

opbouwwerk was dit eigenlijk de eerste ervaring met een volumineus sociaal-artistiek project.

Samenlevingsopbouwprojecten zijn meestal per definitie beperkt in de tijd: het opbouwwerk geeft vaak een eerste impuls, en probeert na zekere tijd tot een duurzame verankering te komen via lokale partners die het werk overnemen, omdat ze ondertussen overtuigd zijn van de noodzakelijke verdere inzet in bijvoorbeeld een wijk. In die korte beschikbare tijd moet worden aangetoond dat er duurzame veranderingen kunnen worden teweeggebracht in een bepaald stadsdeel, wijk of buurt. In De Nieuwe Stad is men erin geslaagd om op relatief korte termijn de wijk op de kaart te zetten, beleidsaandacht te verwerven en daardoor ook tastbare resultaten te verkrijgen.

Maar dat lukt lang niet overal: soms is er nog meer tijd nodig om tot duurzame resultaten te komen, en dan is het aan het opbouwwerk om af te wegen of men langer wil investeren.

Gemeenschapsvorming is een werk van lange adem, en wordt idealiter op een duurzame manier aangepakt. Een structurele samenwerking tussen sociaal-artistieke spelers, die tekenen voor (tijdelijke) input, en het opbouwwerk, dat tekent voor langer lopende en diepgaande processen in wijken, is een aangewezen piste die in de toekomst om meer toepassingen vraagt. Een structurele samenwerking tussen het sociaal-artistiek veld en het opbouwwerk, en het aanboren van verwante culturele financieringsbronnen, kan winst opleveren voor zowel sociaal-artistieke spelers als voor het opbouwwerk.

De sociaal-artistieke projecten in De Nieuwe Stad hadden als bijkomende doelstelling het zichtbaar maken van de meerwaarde van het opbouwwerk in de wijk voor alle betrokken partijen (stadsbestuur, sociale huisvestingsmaatschappijen, OCMW), zodat de ondersteuning en financiering ervan – na de pilootfase – door externe partners kan worden gedragen. Op die manier nemen alle betrokkenen verantwoordelijkheid op voor het project, en wordt een mogelijkheid tot continuering in de toekomst voorzien – waarin de verschillende partners ook dan hun (financiële) verantwoordelijkheid nemen. In Oostende is men al een flink eind in die richting opgeschoten.

*Verwerking interviews: Jana Kerremans*

## La poésie est dans la rue

Een gesprek over sociaal-artistiek werk in de openbare ruimte

*Zwemmen in Brak Water*

Binnen de vzw Zwemmen in Brak Water begon theatermaker en buurtwerker Pier de Kock in 2000 met sociaal-artistieke projecten in de Gentse wijk Macharius-Heirnis. Op zoek naar onderlinge verbinding en versteviging van de contacten tussen de bewoners. Het werkterrein van Zwemmen in Brak Water concentreert zich vooral op de openbare ruimte en de verbindingen tussen mensen. Het project *Aan Tafel!* (2002) – georganiseerd door Pier en de buurtbewoners – gooide hoge ogen, met de lange tafel waaraan alle buurtbewoners worden uitgenodigd. Uit de ‘ambiance’ van *Aan Tafel!* werd in 2004 de sociaal-artistieke ‘buurtfilm’ *Zorry* geboren. In 2006 verzamelde Pier 12 verhalen van buurtbewoners en gaf ze een plaats in het project *Luistert ne keer*. De verhalen werden herleid tot een montage van een 10-tal minuten, en werden in rioolputjes geplaatst.

Het meest recente project van Zwemmen in Brak Water, *Het Volk en het Volk?!* (2008-2009), is een erfgoedproject rond de sociale aspecten die de historische aanwezigheid van de krant *Het Volk* met zich meebracht in de buurten van Gent.

### Achteraf

*Pier De Kock*: “De theorie komt in dit soort werk meestal na de praktijk. Zwemmen in Brak Water is met het project *De Pannen van Het Dak* begonnen in de openbare ruimte omdat er geen zaal voorhanden was. Zoiets dwingt je tot creativiteit. We hebben de ruimte tussen de huizen en tuintjes gebruikt in haar essentie, zoals de ruimte zich voordeed. Ruimte waar een echo te vinden was. We hebben er niet over nagedacht, geen: ‘Tiens, dit is hier werken in de openbare ruimte.’ Wat op zich veel sterker is, is dat je via zo’n ruimte eigenlijk als verborgen regisseur kunt opereren. Tussenkomen in intermenselijke relaties op een

non-verbale manier, op niet-sturende wijze iets laten ontstaan tussen mensen. En daarmee verbindingen creëren tussen bewoners, als buffer tegen het groeiend isolement in zo'n buurt, en de verrechtsing en de eenzaamheid.

Eigenlijk is die idee rond de openbare ruimte pas ontstaan toen die foto van de tafel (*Aan Tafel!* project van Zwemmen in Brak Water uit 2002 – red.) is begonnen circuleren. Men vroeg toen: 'Hoe komen jullie op de idee om hetgeen binnen is, buiten te plaatsen?' Typisch dat je dat zelf pas achteraf ontdekt. Door de contacten die gelegd waren voor *De Pannen* ging alles voor *Aan Tafel!* veel sneller. Pas na het plaatsen van de Tafel viel onze frank: 'We zijn bezig met een trilogie.' Toen viel op dat we opnieuw de openbare ruimte gebruikten als laagdrempelig en herkenbaar forum om iets te presenteren."

## Ontluiken

"Dat is ook het mooie aan dit werk. Dat er plots meer dingen ontluiken dan oorspronkelijk gedacht, dat zo'n plek echt een meerwaarde krijgt, en dat zo iets dan afstraalt op de bewoners. Ik kies er bewust voor om geen methodiek te gebruiken die je op verschillende projecten kan toepassen. Dit werk draait om een aanvoelen van en werken met mensen. Het heeft te maken met durven een andere weg in te slaan dan vooraf gepland. Als een project slaagt en mensen overhaalt om te participeren, zal dit eerder door de innoverende en ontwapenende idee zijn, en minder door een methodiek. Voor het project *Luister ne Keer* (2006 – red.) werkten we met verhalen uit rioolputjes. Die idee op zich bleek al ontwapenend, zeker wanneer je met een metafoor speelt, en de wijk 'uit zijn buik laat spreken'.

De film *Zorry* speelde zich opnieuw af in de openbare ruimte, op een plaats waar mensen zich bewegen, waar ze elke dag langskomen, en zonder nadenken voorbij rijden. Een plek die de wijk Macharius-Heirnis bindt, zonder dat de bewoners dat beseffen. In Heirnis wonen er meer Slovaken en Bulgaren, in Macharius meer mensen van Turkse origine. Beide delen van de wijk worden van elkaar gescheiden door de Kasteellaan. Het kruispunt tussen de Kasteellaan en de Eendrachtstraat is een gevaarlijk punt voor fietsers. *Zorry* gaat over een jongetje uit de buurt dat het dodelijke slachtoffer wordt van een verkeersongeval op dit gevaarlijke kruispunt. De verkeersonveiligheid die verschillende buurtbewoners individueel ervaren, wordt in een kortfilm verwerkt tot een collectief verhaal.



Een sociaal-artistiek project, of een gemeenschapsvormend initiatief, kan mensen erop wijzen hoe ‘schoon’ een plek kan zijn. We hebben *Zorry* in openlucht getoond aan publiek, op een brug over het water. Ook toen kreeg die openbare ruimte een meerwaarde en een andere perceptie toebedeeld door de toeschouwer.”

### **Plek en passie**

“Het werken in de openbare ruimte is ontstaan bij toeval. Tezelfdertijd heeft die manier van werken me geleerd om niet bang te zijn van het omgaan met hetgeen je NIET hebt. Het is immers altijd gemakkelijk om een zaal te hebben. Zoiets is voor sociaal-artistiek werk vaak te beperkend. Je moet die zaal inkomen en uitgaan, de zaal huren, mensen entree laten betalen... Dan selecteer je onmiddellijk mensen die zich engageren om binnen te komen. Terwijl bij het werken in de openbare ruimte mensen puur bij toeval langskomen, en dan blijven hangen – of niet.

Na verloop van tijd dachten we plots: ‘Tiens, misschien moeten we die notie van de openbare ruimte toch als constante in de projecten van *Zwemmen in Brak Water* bewaren.’ Dat zoeken naar die plek. Het water dat twee straten scheidt als ontmoetingplaats gebruiken, bijvoorbeeld. Iets wat anoniem is, wordt benoemd. Je doet ook een historische ingreep. Het water en de brug zullen blijvend gelinkt worden aan die ingreep. Over de tafel weten nog heel wat mensen dat die in de Eendrachtstraat stond. Door de ontdekking van de openbare ruimte is die straat nu ook gelinkt aan die tafel. En dat wint weer aan symboliek. Voor de bewoners van de Eendrachtstraat werkt dat door. Die mensen zijn nog steeds fier. Een ‘mental mapping’-onderzoek, uitgevoerd door studenten, wees uit dat de mensen uit de Eendrachtstraat mekaar beter kenden dan in welke straat ook in Gent.

Je moet trachten gemeenschappelijke snaren te raken. Dat moet niet altijd geschiedenis zijn, want die wordt niet altijd gedeeld door nieuwkomers. Naar hun verhalen moet je luisteren. Je moet niet gaan zoeken naar één bepaalde thematiek; je moet werken met wat zich aandient. Plek en passies samenbrengen, daar komt het op neer. Op zoek naar inhoud, gevoel, essentie, de verhalen. Zo komen er op een plek talrijke samen. Met de afgelopen projecten hebben we een continuïteit kunnen creëren in een bepaalde buurt.”

**Verzoeten wat verzuurd is**

Pier: “In wezen geloof ik dat men relaties kan bespelen door architecturale ingrepen te doen. Bij een nieuwbouwproject gaan samen zitten met architecten en buurtwerkers, bijvoorbeeld, om zo van een sociale woonkern een aangename samenleefplek te maken.

Binnen de grote appartementsblokken gebouwd in de vorige eeuw – waar niet over werd nagedacht – heerst er verzuring. En nu moeten wij als sociaal-artistieken dat gaan verzoeten. Dat lijkt wel omgekeerde logica. Zo zijn we eigenlijk maatschappijbevestigend bezig. Misschien moeten we eens onderzoeken of sociaal-artistiek werk zou werken op Cuba, in een socialistische samenleving. Hier wordt de revolutionaire kracht die mensen bindt, vanuit miserie, soms weggenomen door participatie-initiatieven. Een geslaagd participatieproject moet echter een politieke vertaling krijgen, een verlengstuk.”

*Verwerking interviews: Jana Kerremans*

## “De revolutie, dat zijn wij”

### De herdefiniëring van kunst in sociaal-artistische praktijken

Klaas Tindemans

Het sociaal-artistisch werk in Vlaanderen, zoals zich dat de afgelopen jaren ontwikkeld heeft, hanteert erg uiteenlopende maatstaven om het verband tussen artistieke kwaliteit en sociale relevantie te beoordelen, te meten. Toch vormt precies de betekenis van dit verband de kern van de al dan niet problematische legitimiteit van het sociaal-artistisch werk binnen het Kunstendecreet – maar ook daarbuiten. Deze bijdrage wil enkele kanttekeningen plaatsen bij een mogelijke inschatting van ‘artistieke kwaliteit’ van sociaal-artistische projecten, vertrekkende vanuit drie kunsthistorische mijlpalen op dit terrein: het *Ausländer raus!*-project van Christoph Schlingensief (Wenen, 2000), het 7000 Eichen-project van Joseph Beuys (Kassel, 1982-1987) en de bijdrage van Augusto Boal aan het alfabetiseringsproject van de Peruviaanse regering (Lima, 1973).

Tussen 11 en 17 juni 2001 stonden op de Opernplatz, midden in de Oostenrijkse hoofdstad Wenen, een aantal containers waarin 12 asielzoekers en hun ‘bewakers’ verbleven. Christoph Schlingensief, een Duitse toneelregisseur die al een stevige reputatie had verworven met activistisch theater, organiseerde in het kader van de Wiener Festwochen een bijzonder dubbelzinnige manifestatie onder het motto ‘Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche’. Deze performance zou de geschiedenis van het artistiek activisme ingaan als *Ausländer raus!*, zoals de slogan luidde die de hele week boven het bouwsel opgehangen was. Oostenrijk begon destijds langzaam gewend te raken aan een regeringscoalitie met een rechts-radical partij, de FPÖ van Jörg Haider, die sinds 1 februari 2000 aan de macht was. Schlingensief wilde met zijn installatie het verzet, dat ondertussen nogal routineus en mat elke donderdag aan de Opernring betoogde, nieuw leven inblazen. In werkelijkheid was het nochtans nog subtieler, want het ging om een confrontatie met de slogans van radicaal rechts, om een toets van hun realiteits-

gehalte, en niet om een provocatie, om een gebeuren dat in wezen even sloganesk was. Het format was ontleend aan het tv-programma *Big Brother*: elke dag kon het publiek, dat bestookt werd met informatie en polemiserend commentaar over asielzoekers binnen en buiten de containers, twee bewoners naar huis stemmen. Naar huis, dat wil zeggen: zij werden (zogezegd) uitgewezen. De ‘hoofdprijs’ was een verblijfsvergunning. In de documentaire die Schlingensief zelf liet maken over zijn artistieke actie zijn de bewoners van dit gesloten asielcentrum – of beter: van de wrange parodie op zo’n instelling – bijna niet te zien. Alle aandacht gaat naar de mediatisering van dit ‘schandaal’, naar de profileringsdrang van linkse politici én van Schlingensief zelf, naar de bestorming van het containerpark door radicaal linkse actievoerders zonder zin voor ironie. Op een bepaald moment was de vraag of een Duitser – Schlingensief dus – wel het recht had om tussen te komen in de binnenlandse politiek van Oostenrijk belangrijker dan de vraag naar het politieke of humanitaire lot van asielzoekers. Als Schlingensief ooit de bedoeling had om brede lagen van de bevolking bewust te maken van een omschrijfbaar politiek probleem – en dat was eigenlijk níet zo – dan was deze manifestatie mislukt. Wel ontstond er een heel bijzonder sociaal gebeuren rond de containers, tussen politieke activisten en onverschilligen, tussen verontwaardigde Weners en verbaasde toeristen, tussen cynici en Samaritanen.

*Ausländer raus!* was geen sociaal-artistiek project, om vele redenen. Om te beginnen waren alle betrokkenen bij deze politieke ‘installatiekunst’ professionals, inclusief de acteurs die de ‘asielzoekers’ speelden – hoewel de illusie dat het om een écht *Big Brother*-spel ging consequent werd volgehouden, ook achteraf. Hoe deze mensen geselecteerd werden, bleef onduidelijk, maar het project is alleszins niet ontstaan vanuit een locale culturele dynamiek, en het richtte zich in het creatieproces evenmin op de behoefte aan socialisering – in brede zin – die sociaal-artistieke werkingen in principe kenmerkt. In het project zelf, zoals het zich spectaculair aandiende, was er van een wisselwerking tussen artistieke methodiek en sociale inbedding geen sprake. Het artistieke statement was doorslaggevend, zelfs als de impact op het specifieke sociale weefsel van de hoogburgerlijke Weense binnenstad – en op de gemediatiseerde Oostenrijkse politiek, op wat toen een voorlopig hoogtepunt van populisme leek – zeer aanzienlijk was. Het *Ausländer raus!*-evenement van Schlingensief was een slag in de onderbuik, enerzijds van een politieke subversie die zonder spoor van zelftwijfel uitging van het eigen morele gelijk, anderzijds van een reactionair discours dat, terend op de

burgerlijke zelfgenoegzaamheid van een wankelende welvaartsstaat, de (tegengestelde) moraal van egocentrisch zelfbehoud net zo dogmatisch van de daken schreeuwde. Schlingensief legde de brede en verontrustende dynamiek van de Oostenrijkse – en bij uitbreiding: Europese – samenleving meedogenloos bloot. Gans Oostenrijk als ‘buurtproject’, als pijnlijke ontmoetingsplaats. Omdat de concrete reacties op deze provocaties, op de Opernplatz en in de media, uiteindelijk en meer dan hij zelf had voorzien, onlosmakelijk deel gingen uitmaken van de artistieke identiteit van Schlingensiefs arrogante theatraal gebaar, werd het misschien toch het ultieme sociaal-artistieke project. Of minstens een toetssteen voor kleinschalige artistieke acties die gericht zijn op emancipatie, smal of breed.

Op *documenta 7* (Kassel 1982) lanceert kunstenaar Joseph Beuys zijn *7000 Eichen*-project. Tussen 1982 en 1987 (*documenta 8*) zullen er in Kassel 7000 jonge eiken geplant worden, en naast elke eik zal er een zuil van basalt staan, telkens 1,2 meter hoog. Beuys plant zelf de eerste boom, vlak voor het centrale gebouw van de *documenta*, het Museum Fridericianum, maar de plaatselijke bevolking protesteert, vooral wanneer hij de basaltblokken op het plein stapelt, een reusachtige zwarte kegel die de rustige provinciale sfeer van Kassel zou vernietigen – en veel parkeerplaatsen deed verdwijnen. Iedere geïnteresseerde kan voor 500 Duitse Mark een boom plus zuil kopen, inclusief een diploma met stempel van de kunstenaar. Beuys lanceert zijn operatie onder de slogan ‘Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung’, een gebaar tegen de bureaucratie. Ondanks de aanvankelijke kleinburgerlijke achterdocht werd *7000 Eichen* een van Beuys’ meest geslaagde artistieke acties. Uit binnen- en buitenland werd uitgebreid ingetekend op de ‘aandelen’ voor de ‘verbossing’ van Kassel en vijf jaar later – Joseph Beuys zelf was inmiddels al anderhalf jaar overleden – plantte zijn zoon Wenzel, samen met Beuys’ weduwe Eva, de zeventuizendste boom, bij de opening van *documenta 8*. Belangrijker nog dan de financiering van het project, voor een klein deel door de plaatselijke bevolking, grotendeels door sponsors, was de betrokkenheid van het verenigingsleven in Kassel bij discussies over geschikte plekken voor de bomen en de zuilen, en de enthousiaste reacties van buurtcomités, schoolbesturen en andere lokale *grassroots*-initiatieven om een boom plus basalt te adopteren, op hun eigen terrein. Het deed er ook niet meer toe dat er niet alleen maar eiken geplant werden: essen, platanen, ahornen, kastanjelaars... diversiteit alom. Het

eindresultaat was het grootste ecologisch-artistieke beeldhouwwerk dat ooit tot stand kwam.

Beuys' laatste grote actie/performance als kunstenaar was een uitstekend voorbeeld van zijn zogenaamd 'erweitertes Kunstbegriff', zijn 'verbreed kunstbegrip' dat uitging van creativiteit als basisdynamiek voor elke denkbare samenleving. Kunst is werkzaam in de kern van elke menselijke arbeid, is werkzaam in elke vorm van collectieve menselijke activiteit – recht, economie, bestuur, onderwijs. Beuys werd sterk geïnspireerd door het wereldbeeld van Rudolf Steiner, die esthetische 'aanschouwing' consequent als een onderdeel van het maatschappelijke organisme zag: kunst als voorwaarde voor de ontwikkeling van vrijheid, gelijkheid en solidariteit – de oude idealen van de Franse Revolutie. Het begrip 'soziale Plastik' – sociale beeldhouwkunst? – dat Beuys bedenkt, vat dit verband tussen sociale filosofie en kunst samen. Waar Marcel Duchamp, in het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw, de 'ready made' bedacht als uitdaging van een al te institutioneel opgevat kunstbegrip, wil Beuys nog een stap verder gaan. Het museum, al dan niet geprovoceerd door een avantgarde, interesseert hem niet, wel de antropologische mogelijkheden van een verruimde idee van creativiteit – een artistieke omgang met alle materiële objecten die voortkomen uit de menselijke geest. En de *7000 Eichen* zijn in een bepaald opzicht het hoogtepunt van deze verruiming van het kunstbegrip, omdat deze actie in Beuys' ogen de menselijke overmoed – alleen de mens is in staat om iets creatiefs toe te voegen aan de bestaande wereld – overstijgt. Beuys beschouwde, ironisch of niet, eiken als intelligentere 'wezens' dan mensen, alleen al door het feit dat zij – eiken leven gemiddeld zo'n achthonderd jaar – een veel ruimer begrip van historiciteit bevatten: zij reiken veel verder dan de menselijke tijd en staan op die manier garant voor het behoud van de stedelijke levenskwaliteit. Zij vormen het basale architecturale kader voor de 'soziale Plastik'. In zijn verloop was *7000 Eichen* zonder meer sociaal-artistiek van karakter: aansluiten bij een sociale werkelijkheid, rekening houden met plaatselijke maatschappelijke dynamieken en socialiseringsprocessen, verantwoordelijkheid delen met participerende doelgroepen. De vraag is wel of de filosofische reflectie, die voor Beuys onlosmakelijk verbonden was met het creatieproces, aansluiting vond bij de veel prozaïscher realiteit van het (klein) burgerlijke Kassel.

De radicaal-linkse regering van Peru – de voorgangers van Hugo Chavez, maar met minder pathos en retoriek – zet in 1973 een project voor ‘integrale alfabetisering’ van de bevolking op, vooral uitgaand van een verbreed begrip van taal als sociaal instrument. Geletterdheid moet meer betekenen dan het vermogen om zich uit te drukken in het (koloniale) Spaans. De eigen (‘indiaanse’) moedertaal was het vertrekpunt, het Spaans komt erbij en – essentiële, zelfs revolutionaire, vernieuwing – de geletterdheid wordt uitgebreid naar andere ‘talen’, naar artistieke vormen van expressie: toneel, fotografie, poppenspel, film, journalistiek. Geletterdheid is niet langer een neutraal begrip: het moet een instrument worden, zodat de diepere betekenis van de werkelijkheid – met structuren van afhankelijkheid, onderdrukking, ongelijkheid – kan verwoord en besproken worden. Er moet vooral gewerkt worden in landelijke gebieden, in de mijnbouwstreken en in de ‘barrios’, de achterbuurten – meestal gebieden waar het Spaans niet de eerste taal was. Augusto Boal is een Braziliaans theatermaker die, geheel in de geest van Bertolt Brechts eigenzinnige ideeën omtrent sociaal realisme, sinds midden jaren ’50 in Brazilië (Sao Paolo) werkt. Zijn Arena Theater, waarin hij zich expliciet richt tot de ‘onderklasse’ van de plaatselijke gemeenschap, heeft een grote reputatie, maar na de militaire staatsgreep in 1964 moet hij zijn werk staken en later zelfs naar het buitenland vluchten. Zijn theatermethodiek blijkt naadloos aan te sluiten bij de objectieven van het Peruviaanse alfabetiseringsprogramma, dat op zijn beurt teruggaat op de ‘revolutionaire’ pedagogiek van Boals landgenoot Paolo Freire.

De theatermethodiek van Augusto Boal vertrekt, theoretisch gezien, vanuit een radicalisering van Bertolt Brechts geëmancipeerde theaterbezoeker. Brecht had zich afgezet tegen een zogenaamd ‘aristotelisch’ toneel, dat de toeschouwer opsluit in een veilige identificatie met de persoonlijke *Werdegang* van de personages, opdat hij, op het einde van de voorstelling, hun burgerlijke illusies helemaal zou delen. De brechtiaanse toeschouwer verlaat het theater met een versterkt bewustzijn dat hij de contradicties, de dialectiek van de samenleving, de klassenmaatschappij, minstens gedeeltelijk kan doorgronden én dat hij vanuit dat inzicht een rol kan spelen bij de (revolutionaire) verandering van diezelfde maatschappij. Voor Boal moet de toeschouwer zichzelf nog radicaler emanciperen, hij accepteert niet langer dat het personage, hoe kritisch ook opgevat, in zijn plaats denkt en, belangrijker nog, in zijn plaats handelt en ‘acteert’. De toeschouwer neemt de dramatische handeling over, hij experimenteert met inzichten en op-

lossingen: theater is niet de revolutie zelf, het is de plek en het moment waar de revolutie ‘gerepeteerd’ wordt.

Boal vertrekt vanuit foto's die de bewoners van de barrios zelf maakten: een poetica zonder woorden rond armoede en rijkdom – een bebloed gezicht, de wilde stroming van de rivier, opgeblonken schoenen. De taal van de fotografie is de proloog tot een theatertaal, de taal van lichaam en lichamelijkheid. Voorwaarde om dit lichaam te doen spreken, is kennis van de expressieve mogelijkheden ervan. Pas daarna kan samenhang in de talige uitdrukking ontstaan, en de vertelling, het discours, dat is pas het einddoel van dit ontwikkelingsproces. Een veralgemeende training van het lichaam – ontdekking van grenzen en mogelijkheden, verkenning van nieuwe uitdrukkingvormen – gaat vooraf aan de eigenlijke interactie tussen speler en toeschouwer – posities die Boal als zeer voorlopig beschouwt. De grens tussen tonen en kijken verdwijnt geleidelijk: eerst imiteert de toeschouwer de speler, vervolgens grijpt hij in de vertelling zelf. Een goed voorbeeld is het ‘standbeeldtheater’. De spelers maken een eerste ‘tableau vivant’ en daarna een veranderde situatie, opnieuw in een tableau vivant. De opdracht van de andere deelnemers bestaat in het construeren van een dramaturgische verklaring – die ze vervolgens voor zichzelf ensceneren – van de overgang van het ene naar het andere beeld. Hieruit ontstaan levendige discussies over maatschappelijke posities en hun veranderlijkheid/veranderbaarheid. Om deze fase van ‘theatrale taalbeheersing’ uit te bouwen tot een volwaardig discours, organiseert Boal een eindeloze repetitie: er ontstaat nooit een afgewerkte voorstelling. Telkens gaat het om theatrale transformaties. Een nieuwsbericht wordt visueel, mimisch, analytisch, muzikaal becommentarieerd en verandert zo van ideologische gedaante. Of uit een banale dagelijkse gebeurtenis – bijvoorbeeld een restaurantbezoek – ontstaat een ‘gespeelde discussie’, over de prijs van de maaltijd, over de lonen van de kelners, waarin Boals ‘spelers’ sleutelposities innemen, als klant of als personeel. In dit zogenaamde ‘onzichtbare theater’ is de grens tussen acteur en toeschouwer helemaal verdwenen: de toeschouwer weet niet eens dat hij in een theatersituatie is terechtgekomen, hij staat sociaal op hetzelfde niveau als de ‘spelers’ – ook niet-professionelen die ongeveer aan het einde van hun pedagogisch proces staan. De deelnemers zijn erin geslaagd een verregaande ‘theatrale geletterdheid’ te ontwikkelen, die hen in staat stelt concrete situaties, die alles te maken hebben met hun dagelijkse leefwereld, te beleven en te beheersen vanuit dit theatrale idioom. De vraag of dit aantrekkelijk toneelspel oplevert, is geen esthetische vraag meer, het is de emancipatorische kwaliteit die telt. De ‘litera-



tuur’ is onzichtbaar geworden, het drama is geen vluchtheuvel meer om aan de werkelijkheid van het handelen te ontsnappen.

De deelname van Augusto Boal aan de alfabetiseringscampagne in Peru is zonder meer een sociaal-artistiek engagement, in de gebruikelijke betekenis: gericht op sociaal definieerbare groepen, expliciet verbonden, in zeer verregaande mate zelfs, met een socialiseringsproces. De vraag of het een artistiek gebeuren is, wordt door Boal in de beschrijving van zijn praktijk ontweken, maar het feit dat hij een expliciet antwoord wil geven op vragen omtrent het burgerlijk karakter van de historische kunstvorm ‘theater’, zegt eigenlijk genoeg. De marxist Boal wil ideologische operaties ontmaskeren, en kunst is dan een dankbaar doelwit – zelfs zonder in simplistische onderbouw-bovenbouw-schema’s te vervallen.

Deze drie projecten, ontstaan in zeer uiteenlopende historische, politiek-ideologische en maatschappelijke omstandigheden, hebben alleszins hun grootschalige ambities gemeen: de dubbelzinnige stemmingmakerij in het getraumatiseerde Oostenrijk (Schlingensief), de in de tijd uitgestrekte ingreep in de duurzaamheid van het stedelijk sociaal weefsel (Beuys), de emancipatie van kansarme bevolkingsgroepen door een herdefiniëring van geletterdheid (Boal). De inzet is niet gering en met enige goede wil zijn ze als sociaal-artistiek te omschrijven, voor zover hun objectieven elke ‘sublieme’ esthetische ervaring – Beuys misschien uitgezonderd, gedeeltelijk – verregaand overschrijden of overstijgen. En ze hebben zonder meer artistieke pretenties – hoewel Boal dat niet wil gezegd hebben – in de mate dat ze de culturele betekenskaders waarin ze plaatsvinden even radicaal provoceren: contestatie (Schlingensief), ecologie (Beuys), geletterdheid (Boal). Ze herdefiniëren elke keer, al dan niet met blijvende gevolgen, de culturele parameters waar ze zich in eerste instantie van bedienen: televisie, plastische kunst, toneel.

Deze vergelijking tussen drie niet geheel willekeurig gekozen historische sociaal-artistieke ‘spektakels’ kan geforceerd lijken. Toch roepen ze, zelfs voor wie niet met (post)marxistische theorie vertrouwd is, fundamentele vragen op over dé achilleshiel van elke sociaal-artistieke praktijk: de relatie tussen sociale structuur en artistieke expressie, tussen arbeid en cultuur, tussen bovenbouw en onderbouw. Het woord zelf – ‘sociaal-artistiek’ – bevat namelijk deze tegenstelling, en de geschetste voorbeelden buiten, minstens impliciet, deze contradictie uit. Men kan sociaal-artistieke praktijken, wellicht iets te beknopt omschreven, opvatten

als artistiek onderzoek en artistieke reflectie gericht op sociale werkzaamheid, op sociale effectiviteit – zelfs als dit objectief niet telkens concreet omschreven is. Bertolt Brecht schrijft, in een notitie over zijn eigen ‘Lehrstücke’, sociaal-artistiek theater avant la lettre: “De burgerlijke filosofen maken een groot onderscheid tussen zij die handelen en zij die beschouwen. Dit onderscheid maakt de denkende mens niet. Wanneer men dit onderscheid maakt, dan laat men de politiek over aan zij die handelen en de filosofie aan zij die beschouwen, terwijl in werkelijkheid de politici toch filosofen moeten zijn en de filosofen politici. Tussen ware filosofie en ware politiek bestaat geen onderscheid. Bij dit inzicht sluit het voorstel van de denkende mens aan om jonge mensen door toneelspelen op te voeden, dat wil zeggen, om hen tegelijk tot handelende en beschouwende mensen te maken.” Toegepast op de geschetste voorbeelden, kan men de weerstand tegen de geschetste acties/projecten in deze termen duiden. De militante actievoerders die Schlingensiefs provocerende slogan – ‘Ausländer raus!’ – manu militari wilden verwijderen, dat zijn dan ‘handelende politici’, zonder reflectie. De burgers van Kassel die vreesden dat een stadsbos de energievoorzieningen zou beschadigen, dat zijn ‘beschouwende filosofen’, die elk handelen bij voorbaat uitstellen. En de pedagogen die zweren bij een formele geleterdheid – lezen en schrijven, bij voorkeur in een cultuurtaal zoals het Spaans – en waar Boals campagne zich impliciet tegen afzet, ook dat zijn ‘beschouwende filosofen’, die het onderscheid tussen handeling en beschouwing verplicht opleggen. Dat achter dit dualisme vervolgens een ideologische strategie schuilgaat, dat spreekt vanzelf, maar voor sociaal-artistiek engagement, in welke praktijk dan ook, is de strijd tegen dit dualisme ‘prima facie’ – dat voorafgaat aan de concrete ideologische duiding, van links of van rechts – eigenlijk essentieel. De Britse socioloog Stuart Hall stelt, in zijn beschouwingen over de duiding van de naoorlogse culturele veranderingen in Europa, dat theoretici – Brechts al te beschouwende filosofen – iets te gemakkelijk hun kritiek beperkten tot de representatie van de geschiedenis en vooral dan van de rol van de zogenaamde ‘massa’s’ in die geschiedenis. De zwijgende meerderheid, zegt Hall, krijgt bij vele denkers, helaas vooral bij marxistisch geschoolde structuralisten, het uitzicht van een amorphe groep die zich koestert in een vals bewustzijn en in de banaliteit van de massacultuur. Voor Hall staat het vast dat de massa wél denkt, dat zij misschien niet over een bruikbaar ‘spraakvermogen’ beschikt, omdat het haar eventueel ontnomen is door culturele ‘smaakbepalers’, vaak genoeg met economische agenda’s. Maar tegelijk stelt hij vast dat deze massa, zij het misschien niet in de vorm van een revoluti-

onair volksleger, deze ‘valse’ of ‘banale’ culturele praktijken voortdurend heeft onderbroken, stilgelegd, vervangen door alternatieve praktijken én reflecties. En dan kan het gaan over de erotiek van de rock-’n-roll of over de smaakexperimenten in de ‘wereldkeuken’. Of over de postnarratieve structuren van ‘reality TV’ of over het groepsgevoel bij boomplantacties. De impact van *Ausländer raus!* en *7000 Eichen* is geen toeval.

Zegt dit alles iets over de sociaal-artistieke praktijken, zoals die in dit boek beschreven zijn? Marc Schepers (vzw **Morguen**) merkt op dat in het discours over hedendaagse sociale problemen het begrip ‘emancipatie’ vervangen is door ‘participatie’ en hij ervaart dat als een verarming. Een initiatief als **Nieuw Leven in De Nieuwe Stad** in Oostende illustreert deze verschuiving. Bij De Nieuwe Stad, wellicht één van de meest succesvolle werkingen uit dit overzicht, gaat het zonder omwegen om een assimilatie – in de beste zin van het woord – van leefwerelden. Dit moet gebeuren in een wijk die dateert uit een urbanistisch tijdperk dat verkavelingen concipieerde en bouwde als ‘blanco blad’, zonder rekening te houden met sociale weefsels die spontaan tot stand komen, met alle scheuren en rafelranden vandien. Vanuit het maatschappelijk opbouwwerk wordt aan de leefbaarheid van de buurt gewerkt, aan de irritaties en sluimerende conflicten tussen generaties van bewoners. En dit gebeurt aan de hand van sociaal-artistieke ingrepen die meestal vertrekken vanuit een utopie: verhalen van bewoners, observaties van kunstenaars, gesprekken op buurtfeesten, ze maken allemaal deel uit van een geïdealiseerde wijk. Als deze getuigenissen doorverteld worden, kan er een dynamiek ontstaan die creativiteit en verantwoordelijkheidsgevoel stimuleert bij de buurtbewoners, die de sociale cohesie versterkt. Vanuit de kritiek van Brecht bekeken – het dualisme tussen ‘handelen’ en ‘beschouwen’ – is de methodiek van Nieuw Leven in De Nieuwe Stad exemplarisch: een kunstenaar verzamelt beelden en uitspraken, brengt ze samen en construeert een ‘narratieve plastic’. Rond dit kunstwerk ontstaat bij momenten een feestelijke sfeer – buurtfeest, theater. Dit ‘doorvertelde’ verhaal – de toneelproductie – verlaat zelfs de wijk, gaat op reis door West-Vlaanderen. In Nieuw Leven in De Nieuwe Stad gebeurt alles in samenwerking met het buurtopbouwwerk, zodat de vluchtigheid van het evenement niet tot stilstand van de sociale dynamiek leidt. De participatie aan het project is, alle verhoudingen in acht genomen, groot, maar – en daar ligt een kritisch punt – het blijft gericht op participatie, op remediëring van een structureel onevenwicht dat met een veel ruimer urbanistisch probleem te

maken heeft. De leefwerelden in de wijk ontmoeten elkaar maar, anders dan bijvoorbeeld bij Beuys' *7000 Eichen*, is de ruimte voor creativiteit letterlijk en figuurlijk beperkt. De artistieke ingreep vertrekt van lokale verhalen, 'emancipeert' nauwelijks, doet – voor zover dat natuurlijk in te schatten valt – geen model ontstaan dat, om het meteen heel ambitieus te formuleren, de urbanistiek radicaal herdenkt. Leefbaarheid, sociale cohesie, dat zijn zeer behartenswaardige objectieven, zeker als blijkt dat een artistieke ingreep daartoe heeft bijgedragen, maar de samenleving, in haar structurele onrechtvaardigheden, verandert daar nauwelijks door. Wat wel gebeurt, en daar komt 'participatie' wél in de buurt van 'emancipatie', is dat een integraal opbouwproject als Nieuw Leven in De Nieuwe Stad de scheuren niet helemaal dichtlast en de rafelrandjes niet afknipt: de littekens van het optreden door – soms zelfs goedbedoelde – projectontwikkelaars blijven zichtbaar, in de 'sociale plastic'.

Betekent dit dat het sociaal-artistiek werk in Vlaanderen ambitie mist? En zo ja, gaat het dan om sociale of artistieke ambitie? Misschien kan men volgende conclusie formuleren, in de mate dat Nieuw Leven in De Nieuwe Stad representatief is – of juist niet. Op de concrete methodieken is de kritiek van Brecht niet van toepassing: 'handeling' en 'beschouwing' gaan naadloos in elkaar over. Alleen zijn de onvermijdelijke uitingen van dit dualisme op macroniveau – de grotere stad, de tekenen van economische afhankelijkheid of van ecologische onverschilligheid – in deze kleinschalige aanpak niet echt zichtbaar. Als artistieke ingrepen in socialiseringsprocessen werkelijk nieuwe vormen van creativiteit zouden doen ontstaan, dan zou de 'burgerlijke' reactie – of de nostalgische dadendrang van oud-links – snel opduiken. Betekent dit dat het sociaal-artistiek meer de provocatie moet zoeken? Misschien wel. Op voorwaarde dat het basiswerk – zoals dat in De Nieuwe Stad – niet verwaarloosd wordt natuurlijk.

## Literatuur

- Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Ullstein/Berlijn, 2006  
 Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed. New edition*, Pluto Press/London, 2000  
 Matthias Lilienthal & Claus Philipp, *Schlingensiefs Ausländer raus*, Suhrkamp/Frankfurt am Main, 2000  
 Stuart Hall, *Het minimale zelf en andere opstellen*, Sual/Amsterdam, 1991  
 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 17. Schrifte zum Theater 3. Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918-1956*, Suhrkamp/Frankfurt am Main, 1967





## Krijtlijnen

### Een onderzoek naar de mogelijkheden en grenzen van sociaal-artistiek werk

Moscou-Bernadette

*Sterk geworteld in het stedelijk weefsel wil het S.M.A.K. zich ertoe verbinden de band met de stad aan te halen en te onderhouden. Naast grote tentoonstellingen, zoals Over the Edges (2000) en straks ook TRACK in 2011, kadert ook het toepassen van een soort stedelijke acupunctuur in deze visie. Hier worden artistiek georiënteerde acties of tijdelijke kunstintegraties in een meer continue beweging georganiseerd.*

*Het project Moscou-Bernadette kadert in deze visie en is een sociaal-artistiek project dat werd opgezet in samenwerking met de Dienst Kunsten van de stad Gent en vzw Nucleo. Het situeert zich in de wijken Moscou in Gentbrugge en Bernadette in Sint-Amandsberg.*

*De betrokken partners wilden aanvankelijk een experimenteel project opzetten om het publieke draagvlak voor cultuur te stimuleren bij een andersoortig publiek. Maar al gauw werd Moscou-Bernadette een breder onderzoeksproject, dat onder andere de plaats van de beeldende kunstenaar in de publieke ruimte wilde onderzoeken, de mogelijkheden van sociaal-artistieke methodieken voor beeldende kunstenaars en de impact die artistieke projecten hebben op de buurt en haar bewoners. Het project wil nagaan hoe je op een integere manier vanuit beeldende kunst – dus vanuit een puur artistieke invalshoek – een sociaal-artistiek project kan verwezenlijken. Tezelfdertijd wil Moscou-Bernadette bepaalde heersende clichés herdenken: van de beeldende kunstenaar als eeuwig individu, en het sociaal-artistieke als eeuwig groepswerk.*

*Aan de hand van een aantal acties krijgt dit project langzaam maar zeker vorm in de buurten, en geven de buurten vorm aan het project. Door het opstapelen van ervaringen en onze langdurige aanwezigheid kan actuele kunst een plek verwerven in het leven van Moscou en Bernadette. We willen dus vooral een dialoog aangaan met de realiteit van de wijk. Er wordt daarom ook intens samengewerkt met andere*

*partners ter plaatse: basisscholen, speelpleinwerking, straathoekwerking, dekenij, seniorencentrum en Gebiedsgerichte Werking...*

*Zowel jonge, opkomende kunstenaars als gerenommeerde, ervaren kunstenaars worden aangezocht om te participeren. Het partnerschap van het S.M.A.K. houdt de continue begeleiding van de kunstenaars en hun traject in de buurten in. Door over een lange periode op maat te werken, houden we de verwachtingen vanuit de buurt en van de kunstenaars op schaal. Elk deel van het project schept verwachtingen die kunnen ingelost worden binnen de beschikbare tijd, budgetten en energie. Waar dat niet zo is, hebben of nemen we de tijd die nodig is om de verwachtingen te realiseren. Door het opstapelen van tastbare en haalbare doelen die uitgaan van de wijken zelf, proberen we een wederzijdse vertrouwensrelatie op te bouwen.*

*Zo nodigden we in 2006 voor het eerst de Nederlandse kunstenaar Bart Lodewijks uit. Na een eerste bezoek en een langere periode van een paar maanden werken in Moscou is hij op buitenlandse residentie vertrokken, naar Curaçao. Daarna heeft hij een jaar lang getekend in Moscou. Langzaam is hij deel geworden van Moscou. Hij is uiteindelijk ook in Gent komen wonen, vanwaar hij dagelijks met de fiets naar Moscou trok en waar zijn tweede dochter is geboren. Bart Lodewijks is hiermee een van de kunstenaars geworden voor wie Moscou-Bernadette echt van grote betekenis is geworden voor zijn werk. Voor wie de invloed van zijn aanwezigheid in Moscou op de verdere ontwikkeling van zijn werk niet meer te wissen is. Voor wie de ontmoetingen in de buurt en zijn krijttekeningen op en in de huizen van Moscou – net als voor een aantal inwoners – deel zijn gaan uitmaken van het leven.*

*Bij de subsidieronde van 2008 voor sociaal-artistieke projecten binnen het Kunsten-decreet, werd Moscou-Bernadette door de beoordelingscommissie niet erkend als sociaal-artistiek project. De gehanteerde methodiek werd als niet participatief genoeg beschouwd; bijgevolg werden de vooropgestelde sociale criteria niet gehaald.*

*Wat hieronder volgt is een brief van kunstenaar Bart Lodewijks aan Philippe van Cauteren (directeur van het S.M.A.K.).*



Augustus - september 2008, Moscou

Beste Philippe,

Om te beginnen aan deze brief wilde ik wachten tot het einde van het project. Welke reden ik voor dat wachten heb? Geen. Hooguit wachtte ik totdat mijn ideeën, voornemens, handelingen en resultaten een zekere plek zouden gaan innemen. Zoals rollende stenen pas een definitieve plek krijgen nadat de lawines tot stilstand komen. Maar stilstand, wat zo'n werkbaar moment lijkt voor het schrijven van een brief, bleef uit.

Als ik naar een antwoord zoek op jouw vraag wat het betekent om vier maanden te tekenen op muren in een woonwijk die Moscou heet, vind ik geen antwoord, maar kom ik wel tot een belangrijke nuance die betrekking heeft op tijd. Na vier maanden werd het project verlengd met nogmaals vier maanden. Toen er acht maanden voorbij waren werd besloten er goed aan te doen dat het project één jaar zou bestrijken. Hierdoor bestaat het geheel uit drie episodes. En wie weet zijn drie episodes een inleiding tot een levenslang verblijf in Gent. Door de trilogie verschoof mijn aanwezigheid als gastkunstenaar van het S.M.A.K. naar bewoner van de stad Gent. Door deze verschuiving kreeg het project een geheel andere tonatie dan wanneer het bij een verblijf van korte duur gebleven was. Je sprak in een eerdere brief over het belang van duurzame relaties. In dit geval is er sprake van een relatie tussen een kunstenaar en een stad die langzaam de zijne wordt. Deze brief gaat erover dat alle stenen in deze stad duurzaam aan het rollen zijn zoals een lawine. Over het uitzetten van paden, zekerheden en heenkomen in een voortdurende veranderende orde in een buurt zoals Moscou.

Aan de muur van jouw appartement hangt een brief van het Britse koningshuis. Het is een antwoord op jouw vraag aan de Britse koningin of je koning mag worden. Ze schrijft terug dat er momenteel geen vacatures vacant zijn. De brief is ingelijst, er zit een kader omheen als een soort kroontje.

Je vertelde hoe je als kind je eerste museumbezoek ervoer. Aan de muur hing een schilderij. Een groot werk, maar in verhouding tot de architectuur van het museum zelf was het schilderij piepklein. Het museum was een overweldigende lijst waardoor niemand het belang van het schilderij meer kon onderschatten. Zo belangrijk zijn dat men er iets omheen bouwt, een kasteel bijvoorbeeld, dat

fascineert. Vandaar je interesse voor het Britse koningschap. Het is logisch dat belangrijke schilderijen in grote lijsten hangen in musea en dat de koninklijke respons een kader krijgt in je appartement.

Aan mij heb je een opdracht gegeven om werk te maken waar geen kader omheen kan. De opdracht gaat zelfs volledig voorbij aan het gegeven dat er iets bewaard kan blijven. Immers: de tekeningen in Moscou zijn efemeer; ze zijn met schoolbordkrijt aangebracht op muren en huizen. Sommige tekeningen lopen via de buitenkant van huizen en verdwijnen in huiskamers en keukens van families. Duiken dan weer op en bestrijken delen van een straat. Het krijt wordt door de regen weggespoeld of door de bewoners weggewassen. Wat overblijft zijn foto's van de krijttekeningen die documentair van aard zijn en bedoeld om te publiceren. Voor mijzelf heb ik er vrede mee dat het echte werk, ofwel de muurtekeningen, na verloop van tijd wordt weggevaagd. De tekeningen zouden nooit bestaan hebben als ze niet konden verdwijnen. Simpelweg omdat ik van veel locaties geweerd was als de ingrepen permanent waren. Bewoners stemmen toe in het aanbrengen van tekeningen op hun huis omdat krijtlijnen op den duur 'vanzelf' weer verdwijnen. Krijt is een broos en onschuldig materiaal. Maar mijn tekeningen hebben niet dezelfde onschuld waarmee kinderen (de gangbare gebruikers van krijtstaven en krijtpijpjes) hun fantasie op stoepen en straten projecteren. Wel breiden de tekeningen zich op een soortgelijke manier uit. Aan de burens van een 'af' huis vraag ik of de tekening voortgezet mag worden op hun gevel. Soms gaat het vanzelf en benadert een bewoner zijn burens. In de Eugeen Zetternamstraat maakt een zekere Marina mijn bedoelingen onder de bewoners bekend, waardoor de teller in haar straat op acht huizen staat, ofwel een kleine maand tekenwerk. De omvang van de tekeningen en de bereidheid van de buurt om aan het project mee te werken neemt naarmate het project verlengd wordt almaar toe. De tekeningen verdwijnen niet. Ze zijn steeds opnieuw bezig met verschijnen. Het resultaat zit in het proces gevangen. De tekeningen raken nooit af.

Het idee om een speurtocht uit te zetten, kwam van de leiding van de buurtschool. Hierbij hadden zij een bijrol voor mij in gedachten die ik dankbaar aannam. Vanaf het bestaan van de speurtocht hield het beschikbaar stellen van je huis een belofte in, namelijk een bezoek van een kinderklas. De speurtocht werd een belangrijke schakel tussen de bewoners en de tekeningen. Daartussen la-

veerde ik op vilten voeten omdat de tekeningen in wezen niet over de speurtocht of over de kinderen gingen. Als verklaring gaf ik weleens dat het speuren uit de hand gelopen was. Door mijn nieuwe rol als meester-speurder die logischerwijs met krijt een tocht uitzet, kwam het project in een versnelling en drongen de tekeningen door tot plekken die normaliter ontoegankelijk blijven. Tijdens de bezoeken zwierven de kinderen uit als een soort detectives of spionnen die een tekening traceerden en vervolgens bijschreven in hun schriften. Het verbod dat leerlingen niet met een lineaal in hun schriften mochten tekenen werd door de schoolleiding opgegeven. De rechte lijn werd in ere hersteld.

En toen kwam jij op werkbezoek, op het einde van de tweede episode. Door jouw ogen zag ik de restanten van weggevaagde, voltooide en deels voltooide tekeningen op de gevels van huizen staan. We bezochten een huis waar een tekening op de buitengevel zich voortzet op het behang in de huiskamer. Voor enkele huizen waarvan de gevels nog niet betekend waren, stonden we eveneens stil. Zichtbaar werd hoe ik al maanden rondwentelde in een wereld van huizen, bewoners en krijt. Een mengsel dat jij stedelijk weefsel noemt. Tijdens het werkbezoek gaf het aanschouwen van de krijttekeningen op de gevels van de huizen mij het kriebelige gevoel van verstuifd zand dat overal tussen gekropen is. Het geheel aan tekeningen laat zich steeds minder makkelijk traceren. En dan opeens, temidden van al de plekken die met krijt zijn aangeraakt, zeg jij een van de tekeningen onder te willen brengen in de collectie van het s.m.a.k. Hoe kan het vergankelijke met het permanente in rijm gebracht worden? Kan een krijtlijn die verwaaid is wel bewaard worden?

Mijn eerste reactie was praktisch: “Dat gaat niet, dat is te duur. Je zou zo’n betekende gevel alleen kunnen onderbrengen in de collectie inclusief het betreffende huis.” Zou mijn werk niet in galeries hangen omdat je er een huis moet bijkopen, vraag ik mij af? Dan bedenk ik mij. Het kan ook anders. Ik denk aan jouw brief aan de koningin, of eigenlijk aan haar antwoord. Dat wanneer er een lijst om een brief zit de boodschap daarvan belangrijk moet zijn, zoals het piepkleine schilderij in het museum. Maar wat heb ik aan lijsten in Moscou? De bewoners zouden het aanzien voor brandhout en er hun huizen mee verwarmen.

Mijn eerste krijttekening was bestemd voor de koningin van Oranje. Als student aan de kunstacademie in Breda werd het nieuwe gebouw geopend door de koningin. Daags voor haar komst tekende ik voor de entree van de academie een

meters lange looper van oranje stoepkrijt. Toen de koningin over het krijt schreed om met een schaar het lint door te knippen, riep ik haar toe: “Majesteit, u staat bij ons in het krijt!” Gedurende de dag verdween de looper geleidelijk onder de schoenzolen van de bezoekers en werd het krijt uitgelopen door het hele gebouw. De volgende dag verscheen er een foto op de voorpagina van de krant waarop de koningin geschrokken naar haar schoeisel kijkt. Dit krantenartikel hangt aan de muur van mijn kamer.

Zoals de oranje looper voor de koningin gaat al mijn werk over het verkennen van een omgeving, het inbreken of toe-eigenen van een klein stukje wereld. Over de vraag om gast te mogen zijn of om gasten te ontvangen. Als ik van op het Moscou-viaduct op de wijk neerzie bestaat het zicht uit het kriskras door elkaar lopen van publiek, gemeenschappelijk en privedomein en grenzen die gebruikers daartussen hebben opgetrokken. Gebruikers die plekken door middel van schuttingen afschermen, of omhoog geschoten heggen die verwaarloosde grond aan het oog onttrekken. Er staan hier en daar krijtlijnen op muren, of resten daarvan, die zich niets lijken aan te trekken van hoe en door wie een plek gebruikt wordt.

Na het werkbezoek noemde je mij de burgemeester van Moscou. Het is een uitdaging om een sollicitatiebrief te schrijven voor deze vacature en het antwoord in Moscou openbaar te maken. Ik zou een kader laten opmeten waarbinnen het antwoord past. Wat ik zou doen als burgemeester? Evenals de krijtlijnman zou ik in een bestuurlijk ambt niet als regisseur optreden, maar als gebruiker van de ruimtelijke orde. Als een gebruiker die de grenzen tussen privé-, gemeenschappelijk en publiek domein weliswaar overschrijdt zoals de krijtlijnen doen, maar zonder doel om, net zoals de meeste bewoners, ook maar iets blijvend te veranderen. Ik moet denken aan Keith Richards van de Rolling Stones, die tegen een uitzinnig publiek zei: “It is great to be here, it is great to be anywhere.” De krijttekeningen kunnen overal gemaakt worden, al passen de tekeningen in Moscou precies. De tekeningen zijn een soort zachtmoedig anarchisme waardoor eigenaars, vergunningen en autoriteiten nietig verklaard worden. Als burgemeester zou ik alles in het werk stellen om niets te veranderen in Moscou. Dit schrijf ik terwijl zojuist bekend gemaakt is dat de stad Gent 25 miljoen euro gaat investeren in Ledeberg. In het boek *Il Gattopardo* van Giuseppe Tomasi di Lampedusa spreekt prins Don Fabrizio uit dat er veel moet veranderen wil alles bij hetzelfde blijven. Ofwel in

het geval van de krijtlijnen: er moet veel gebeuren wil iets dat vanzelf verdwijnt, behouden blijven. En in deze quote ligt de moeilijkheid verscholen van het antwoord op jouw vraag, of is het een uitdaging, hoe een krijttekening blootgesteld aan weer en wind te bewaren is in jullie collectie.

Toen de koningin over het oranje krijt schreed, torende het nieuwe academiegebouw boven de kunstenaars in spe uit als een bijpassende omlijsting. Als een vesting, inclusief een omzoomde gracht en hekwerk. Tussen de bezoekers die over de looper naar binnen liepen bleef ik buiten staan, in wat momenteel de rokerszone heet. Ergens moet toen tot me doorgedrongen zijn dat ik de looper voor mezelf andersom uitgetekend had. Mijn route leidde van binnen naar buiten. Net als in 2005, toen ik in het s.m.a.k. bij de opbouw van de *ROMA*-tentoonstelling één dag overhield. Toen maakte ik de tekening die in het museum begon af op een muur in de Stooftstraat. Jij hebt toen wellicht gedacht: “Die wil helemaal niet in het museum blijven, die wil veel liever naar buiten.” Vandaar dat je me twee jaar later voor Moscou benaderde en nu, om de tijdslijn gespannen te houden, rooksignalen stuurt en het museum weer onder de aandacht brengt.

Oscar Wilde schreef: “Van al wat floreert, tiert wat woekert het weeligst.” We staan in de Eugeen Zetternamstraat, onder het Moscou-viaduct, omarmd door het rangeerterrein van de NMBS. Huisnummer 11 is een voormalig spoorhuis en rijst op als de enige zelfstandige woning. De rest van de straat is rijwoning, zoals in heel Moscou. Vanaf mijn eerste bezoek aan Moscou beschouw ik dit spoorwaghuys als de as waar omheen het project draait. Verbeeld je eens dat rondom dit spoorhuis Moscou gebouwd is zoals de katholieken twee eeuwen geleden kerken bouwden in streken die nog godsvruchtig moesten worden.

Terwijl Moscou nog moest groeien, nam een spoorarbeider zijn intrek in het huis, een inmiddels gepensioneerde huurder die zo goed als doof met een spade in de grond wroet, bladeren verbrandt, de hele wijk in de rook zet en koppig verder leeft zonder acht te slaan op de treinen die op twee meter langs zijn huis voorbij denderen. Naarmate de jaren verstreken nam het lawaai toe, maar voor hem werd het almaar stiller.

Het werd winter, lente, zomer, en ik stond telkens voor het spoorhuis als iemand uit vroegere tijden die daar op een trein wachtte. Door mijn wachten en dralen kreeg het huis iets onaantastbaars. Ik staarde me blind op het huis dat ik zo graag wilde betekenen vanwege zijn authenticiteit. Welke ingreep zou dit huis goed doen? Het tekenen leed in zijn geheel onder de aarzeling die hier opwelde.

Ook op andere tekenlocaties vielen parallellen van aarzeling te trekken, als een virus dat zich uitzaaide en knaagde aan het fundament. Er waren dagen dat ik thuisbleef en heil zocht in administratief werk. Of dagen dat ik dankbaar was dat het regende en er niet op uit kon trekken. Er groeiden inmiddels braambessen rondom het huis toen ik mijn aarzeling overwon.

De gepensioneerde verstond mij amper. Hij knipperde met zijn ogen tegen de zon. In plaats van gedempt sprak ik luid, zoniet schreeuwend in zijn oor, om de toedracht van mijn bezoek kenbaar te maken. Hij knikte. Het idee van de speurtocht vond hij kennelijk goed en ik mocht op zijn gevel tekenen wat ik wilde, zolang het maar niet met verf was.

De schop en de spade bleven in de tijd die volgde tegen het huisje staan. Terwijl ik voorttekende op de gevel bleek de oude man ziek en werd hij opgenomen. De lijnen die ik diagonaal over de voor- en zijgevel teken, maken het huis visueel onderdeel van de electriciteitskabels van het aangrenzende spoorwegstelsel. Het huis lijkt zich door de krijtlijnen in beweging te zetten, krijgt vaart zoals het spoorwegpersoneel de wagons aanduwt die dagelijks passeren.

Een aantal weken verkeerde ik temidden van familieleden die vrezen dat, mocht de oude overlijden, het huisje niet blijft staan. Hij keerde terug van het hospitaal om de aardappels te rooien en het onkruid te wieden. Wiebelend op zijn spade gaf hij, de laatste bewoner van het huis, toestemming om de tekening die buiten op de gevel staat in zijn woonkamer te voltooiën.

Opnieuw verschijnt er een koningin. Ditmaal als portret van koningin Astrid, opgetekend uit houtskool in een lijstje boven de eettafel in de keuken van de oude man. Hij stelt haar zonder te blikken of te blozen voor als zijn vrouw. Als een vrouw van het volk, dus ook van hem. Thuis lees ik de geschiedenis erop na. Als koningin Astrid een verscheurende verzoekbrief kreeg, besloot ze persoonlijk de zaak op te volgen en ging ze ongedwongen op onderzoek uit. Net zo ongedwongen als ik op onderzoek uitgestuurd werd door het museum, maar dan zonder dat een verscheurende verzoekbrief daartoe aanleiding gaf.

Jij richtte je bij aanvang van het project in een brief niet tot één persoon, maar tot alle bewoners van Moscou. De brief introduceerde het kunstproject aan de wijk. Ik denk dat de meeste bewoners de brief niet lazen of opmerkten. Zoals het merendeel van de bewoners onberoerd bleven bij de eerste krijttekeningen die aangebracht waren op muurtjes die iedereen en niemand toebehoren. Pas toen ik een bewoner persoonlijk aansprak, ging de voordeur verder open dan een kier.

Het is augustus geworden, de maand van het oogsten. Het spoorhuis heeft zowel op de buitengevel als binnen op het behang krijtlijnen staan. De oude man kapt houtjes in de tuin en de spoorarbeiders leiden wagons heen en weer. De krijtlijnen op het behang in de woonkamer eindigen daar waar ze het interieur raken, zoals de leuning van het fauteuil, het kader van het portret van koningin Astrid en een ingelijste puzzel van een Zwitsers landschap. De oude man sloft door het huis en zegt: “Gij zijt vrij.”

Er zit een soort tijds kader om het huis heen dat met zijn leven samenhangt. Tijdens het tekenen probeer ik mij voor te stellen dat de krijtlijnen het spoorhuis beschermen tegen de toekomstige afbraak, als een soort van kabels die het casco verankeren. Een beschermende status geven aan een bijzonder huis ligt binnen de macht van de burgemeester van Moscou. Het huis is een decreet opgetekend uit krijt. Wat gebeurt er wanneer de krijttekening getaxeerd wordt als onlosmakend deel van het huis? De spoorwegen en het s.M.A.K. zouden een oplossing voor deze constructie samen aan een tafel kunnen bespreken.

*In Moscou en Bernadette zijn verschillende kunstenaars op zoek naar hun plaats. Hun verhalen vertellen zou een eigen publicatie nodig hebben, en die komt er ooit wel.*

*We hadden het verhaal kunnen vertellen van Frank Depoorter, Emilio-Lopez Menchero, Koen Broucke, Alberto Garutti, of dat van alle kunstenaars die de buurten bezochten zonder gevolg. We hadden ook Wim Van Gotha, Kapotski, Barbra Erhardt van de Dienst Kunsten, Olivier Provost en Marjoleine Maes van vzw Nucleo, Beatrijs Eemans, Philippe Van Cauteren of de inwoners van Moscou en Bernadette aan het woord kunnen laten. Vergeet vooral niet dat we dat nu niet hebben gedaan. Het laatste woord is nog lang niet gezegd!*

Bart Lodewijks  
Pierre Muylle





## 'Glokaal' gemeenschap vormen

*Murga*

### ¿Qué?

Murga is van oorsprong een Latijns-Amerikaanse traditie. Tijdens een jaarlijkse parade bezetten groepen muzikanten, dansers en woordkunstenaars voor één dag de straten van een stad. In bonte kostuums, met originele teksten, dans en muziek wordt een uniek straatspektakel gecreëerd. Maar naast de parade repeteren de murga's het hele jaar door, en treden ze op tijdens festivals, buurtfeesten en culturele manifestaties.

De wortels van murga liggen in Afrika. Zwarte slaven brachten hun cultuur en klanken naar Zuid-Amerika. Daar vormden zich in verschillende wijken van de steden verschillende groepen. Vier elementen staan centraal in elke murga: muziek, dans, kostuum en woord. Voor de teksten halen de murga-deelnemers inspiratie uit het dagelijkse leven en uit maatschappelijke thema's. Zo groeiden murga's in het verleden vaak uit tot een vorm van ludiek protest. In Buenos Aires werden de groepen jarenlang verboden door de militaire regimes. Het concept van de murga's is geëvolueerd naar een levenswijze en een bron voor identificatie in een wijk, en bewerkstelligt zo de sociale cohesie. Momenteel zijn er vooral murga's actief in Uruguay en Argentinië, en in mindere mate in Chili en Paraguay.

In 2006 start Gerardo Salinas, zelf van Argentijnse origine, met vzw Fiëbre de murga Los Murginales op. Niet veel later wordt murga Lamourgaga opgericht, binnen de Arenbergschouwburg. De eerste Antwerpse murga's worden een succes en vzw Fiëbre richt al gauw haar blik op andere Antwerpse plekken en wijken. In samenwerking met stadsdiensten, culturele centra en plaatselijke verenigingen wordt in de zomer van 2007 in het Antwerpse stadscentrum de eerste 'Murga Parade' georganiseerd, als culminatiepunt van een jaar murga-activiteiten. De parade bestaat uit een optocht van 9 murga's, met naast de Antwerpse groepen ook murga Agrum uit Heist-op-den-Berg. In 2008 worden in Mechelen, Leuven en Gent murga's opgericht. Aan de Parade van dat jaar nemen 15 groepen deel. In

september 2008 ziet vzw Murga het licht, als overkoepelend orgaan voor de verschillende murga's in Vlaanderen.

In 2009 worden inspanningen geleverd om een murganetwerk uit te bouwen in Vlaams-Brabant. Ondertussen werken Lamourgaga en murga Kinebaba uit Antwerpen samen met groepen uit Johannesburg en Kinhasa.

## **Murgafilosofie**

Op een artistieke manier met muziek, dans, woord en kostuum bezig zijn, is in de murgafilosofie de ideale manier om een eigen identiteit te zoeken en/of uit te drukken. Vandaag de dag zijn er weinig openbare ruimtes waar iedereen kan deelnemen aan de maatschappij, en waar verschillen elkaar ontmoeten. Een murga geldt dan als een open plek voor verschillende mensen met tal van nationaliteiten en achtergronden, die hun eigen cultuur en eigen erfgoed met zich meebrengen.

*Gerardo Salinas (artistiek coördinator vzw Murga):* “We willen met murga een veilige plek creëren waar mensen even uit hun rol kunnen treden en in contact kunnen komen met andere mensen. Iedereen heeft een verhaal te vertellen, maar niet iedereen beschikt over het materiaal om dat verhaal te uiten. Murga is dan een manier om in communicatie te treden met elkaar. Door al deze mensen en hun verschillende achtergronden samen te brengen, valt de focus op achtergrond en klasse weg. Mensen beginnen zich collectief te richten op een plek. Ongeacht van waar je komt en ongeacht welke geschiedenis je meebrengt; je leeft in het nu en je bouwt een bepaalde geschiedenis op in de wijk waarin je leeft en door de relaties die je hebt. Iedereen draagt zijn eigen kennis en achtergrond met zich mee, maar iedereen maakt ook deel uit van de toekomst. Samen maken mensen die toekomst tot een gedeelde plek, tot het ‘erfgoed van de toekomst’.”

In Argentinië – de bakermat van de murga - vormen burens, wijken en gemeenschappen een sterk sociaal vangnet. Mensen uit dezelfde wijk helpen mekaar, en geven zo nieuwe impulsen aan hun buurt.

*Gerardo:* “Wanneer je in België zonder werk zit, dan ga je naar de VDAB. Heb je geen geld, dan ga je naar het OCMW. Kortom: heb je een probleem, dan ga je naar verschillende instanties. Dat maakt dat je voor een oplossing minder op

zoek gaat naar andere mensen. In Argentinië werken alle instellingen maar half, en soms ook helemaal niet. Wanneer je daar een probleem hebt, dan ga je op zoek naar je buurman. Hij zoekt met jou naar een oplossing. Hij doet dat, omdat hij weet dat wanneer hij morgen een probleem heeft, hij ook op zoek moet gaan naar een helpende hand. Dát is murga.

De Argentijnse murga's werden gecreëerd zonder subsidies. Die murga's zijn dus niet de mooiste of de meest artistieke. Het is een groep mensen van een wijk, mensen die niet mooi zijn, die niet supergoed zullen dansen of perfect kunnen zingen, maar die toch bij mekaar zijn gekomen om een oplossing te zoeken voor concrete problemen van hun buurt. Samen staan ze sterk."

Geldt 'murga' dan als hét toverwoord voor probleemwijken? Kijk bijvoorbeeld naar de Antwerpse wijk Luchtbal, een zogenaamd 'moeilijke' wijk met een grote doorstroom van mensen. Kan je zomaar neerstrijken op een plek en de bewoners betoveren met murga? Belangrijk is om te beginnen bij de netwerken en mensen die reeds aanwezig zijn op een plek, en hen te motiveren. Zoeken naar een aanknopingspunt, en dan van onderuit verder bouwen aan het murga-verhaal. Maatwerk dus.

### **Glokale methodiek**

Bij de opstart van een nieuwe murga wordt door vzw Murga een artistieke begeleider aangesproken om de 'murgueros' mee op sleeptouw te nemen. De bedoeling is dat elke murga op een bepaald moment zijn eigen artistiek leider aanduidt, verkozen door de hele groep. Om minder mondige en kwetsbaarder mensen niet uit te sluiten, wordt de sociale begeleiding op zich genomen door het netwerk van samenwerkingen dat rond de murga wordt gevormd, de sociale partners, stagiairs sociaal-cultureel werk...

Het is echter niet de bedoeling een vaste sociale strategie uit te werken. Anders zou een murga die organisch gegroeid is niet kunnen bestaan. Kijk bijvoorbeeld naar Murgalapeños, een murga die uit een café is ontstaan en een eigen krachtig sociaal netwerk heeft. Sociale effecten zijn het automatisch gevolg van de murgamethodiek.

*Ellen Van den Bulck (zakelijk coördinator vzw Murga):* "Er moet binnen elke murga een zekere artistieke kwaliteit aanwezig zijn. Tegelijkertijd blijft het proces

belangrijker dan het resultaat. De doelstelling zit niet enkel in de jaarlijkse Parade, maar ook in het feit dat je ziet dat bepaalde mensen het aandurven om hun werk te tonen, om op straat te komen, of in de verhalen die achter een murga zitten. Belangrijk is dat alle murga's dezelfde waarden uitdragen en deel uitmaken van het grote verhaal. De vaste kerndisciplines Woord, Dans, Kostuum en Muziek fungeren dan als richtingaanwijzer, en de sociale en artistieke invulling daarvan wordt bepaald door de deelnemers van elke murga, en door de concrete situatie van het moment. Zo blijft 'murga' een open en flexibel concept. De murga's maken een eigen jaarplanning en een eigen artistieke planning. Een aantal van de murga's is al een onafhankelijke vzw geworden, en dat kunnen we alleen maar toejuichen."

Naast de verzelfstandiging van de murga's is het grootste doel voor vzw Murga het installeren van een sterk netwerk, waarin de murga's onderling en al hun deelnemers in contact staan met elkaar. Dat netwerk rond een gedeelde murgaidentiteit krijgt stilaan vorm.

*Gerardo:* "Als je kijkt naar de murga's die van de cultuurhuizen komen met artistieke coaches, en dan naar de murga's die op café zijn ontstaan, of naar een murga ontstaan vanuit een kinderwerking, dan zie je verschillende groepen. Maar als de deelnemers mekaar zien, dan zien ze geen mensen zonder papieren, of mensen met papieren, of autochtonen of allochtonen, of professionelen of amateurs, maar dan zien ze elkaar als 'murgamensen'. En dat vind ik op dit moment het mooiste aan ons initiatief."

De murgamethodiek werkt 'lokaal'. Enerzijds richt een murga zich zeer lokaal op een bepaalde buurt. Zo heeft elke murga zijn eigen identiteit en een eigen achternaam, die van de buurt of wijk of welke omgeving dan ook waarin alle deelnemers van de desbetreffende murga zich thuis voelen. Anderzijds kunnen verschillende murga's mekaar ontmoeten en samenspelen in een bovenlokale en interstedelijke context. Murga is dus niet enkel een ontmoeting tussen buurtbewoners, maar ook een ontmoeting tussen verschillende wijken, gemeenten, steden en zelfs landen. Het lokale gegeven zorgt er ook voor dat elke murga anders is en andere dingen vertelt. Maar tegelijkertijd nemen alle murga's deel aan de globale murga-idee. Allen hanteren ze de 4 disciplines muziek, dans, woord en kostuum, en zijn ze democratisch, participatief en gemeenschapsvormend. Het

bovenlokale aspect komt sterk tot uiting op diverse toonmomenten en tijdens de jaarlijkse Murga Parade in de zomer, waarin alle lokale groepen samenkomen. Die bovenlokale relevantie werkt stimulerend voor deelnemers, wanneer ze beseffen dat men in een andere stad of wijk ook bezig is met murga.

### **Gemeenschap vormen**

Murga speelt als methodiek perfect in op de huidige gemeenschapsvormende tendens in het lokaal cultuurbeleid. Zo duiken er ook murga's op buiten de stedelijke context. Waar traditionele vormen van sociaal-cultureel werk in gebreke blijven, kan een nieuw concept als murga de leemte vullen en een impuls vormen voor het lokale verenigingsleven. Murga Agrum uit Heist-op-den-Berg bijvoorbeeld, geldt als een van de oudste murga's.

Ondertussen wordt ook vanuit het beleidsveld de werkvorm als voorbeeld naar voor geschoven. Diverse culturele centra kregen de opdracht om iets te doen met murga. Gemeenschapsvorming is een nieuwe kerntaak, waarvoor de één-euro subsidie volledig moet worden gebruikt. Murga wordt dan een soort gereedschap voor cultuurcentra die van de subsidie willen gebruik maken. Het gevaar bestaat dan dat de keuze voor een murga 'gratuit' wordt. Het concept klinkt zeer aantrekkelijk op papier, maar is tegelijk erg abstract, en daarom niet altijd makkelijk in de praktijk op te starten. Het opzetten en opvolgen van een murga is een intensief proces en komt binnen de culturele centra meer dan eens terecht op de schouders van de personeelsleden die worden aangesteld voor gemeenschapsvorming. Verwachten dat alle sociale begeleiding en gemeenschapsvormende ondersteuning vanuit de culturele centra zou komen, is dus niet altijd realistisch, maar kan wel een optie zijn.

De hoofdtaak voor de overkoepelende vzw Murga bestaat dan in het begeleiden van de culturele centra en te interveniëren waar en wanneer nodig. Zodat die murga toch nog een krachtig gegeven wordt, en zodat de eindkeuze steeds ligt bij de betrokken 'murgamensen'.

*Verwerking interviews: Jana Kerremans*



# Een samenloop van factoren

## De sociale context van het sociaal-artistiek werk

*Bart Caron*

Het is merkwaardig. Het sociaal-artistiek werk, zeker de naam, ontstond aan het einde van de jaren '90 van de vorige eeuw. De meest zichtbare aanzet werd gegeven door de Koning Boudewijnstichting. De stichting organiseerde toen een subsidielijn rond artikel 23 van onze grondwet, een artikel dat culturele grondrechten garandeert. Dat was het begin. Dat is pas een decennium geleden – gisteren, als het ware. Waarom ontstond het sociaal-artistiek werk pas in deze recente tijden? De bijhorende vragen zijn: waarom is het nu levensvatbaar en waarom is het nu ook subsidiewaardig? Ik probeer in dit artikel te graven naar de sociaal-culturele factoren die aan de basis daarvan liggen.

Ik wil in dit essay een hypothese uitwerken. Ze luidt als volgt: er zijn zes factoren die de omstandigheden hebben gecreëerd voor het ontstaan van een Vlaamse versie van 'community arts'. De samenloop van deze factoren is uniek in de moderne en recente tijden, en daarom kan de werksoort voet aan de grond krijgen. Omdat we nu leven in een samenleving waarin sociale tegenstellingen groot genoeg zijn, omdat we een heel grote middenklasse hebben en een relatief kleine lagere klasse, omdat we leven in een maatschappij met een schijnbare overvloed, omdat de sociale cohesie afkalt, omdat we in deze tijd (hernieuwd) geloven dat kunst (cultuur) een emanciperende kracht kan hebben, omdat er kunstenaars zijn die op deze wijze hun sociaal engagement willen tonen en uiten en omdat we erkennen dat de personen uit de zogenaamde 'doelgroepen' heel mooie artistieke producten kunnen maken.

Ik werk hieronder deze factoren verder uit. Ik breng ze in relatie tot de situatie van het brede cultureel werk in Vlaanderen. Immers, er bestaan allerlei vormen van culturele activiteit die met deze maatschappelijke factoren in interactie gaan, of in hun doelstellingen zelfs uitdrukkelijk maatschappelijke componenten en sociale actie vermelden, zoals bijvoorbeeld het sociaal-cultureel volwassenenwerk.

## Sociale tegenstellingen

Ondanks de relatief hoge welvaart in de Vlaamse (Belgische) samenleving blijven de sociale tegenstellingen groot. Zowat 14,5 procent van onze bevolking leeft in armoede. Daarmee scoren we helaas hoog op de Europese ladder. De toenemende armoede is onder meer het gevolg van gewijzigde gezinssamenstelling, relatieve daling van de reële waarde van uitkeringen (pensioenen, ziekte- en invaliditeitsuitkeringen enzovoort), de zeer lage laagste lonen, en de prestatieverwachtingen voor de individuele burger, waaraan vele mensen niet kunnen voldoen. Naast de welvaarts kloof ontstaat een steeds grotere kenniskloof. Het aantal hooggeschoolden blijft stijgen, maar jongeren uit sommige sociale milieus blijven ten opzichte van het gemiddelde een significante achterstand behouden. En tegelijk stijgt het aantal jongeren dat de school zonder diploma verlaat. Het hypothekeert niet alleen hun kansen op de arbeidsmarkt, deze jongeren bezitten ook minder 'tools' om zich in de kennismaatschappij te realiseren.

Deze combinatie van materiële en intellectuele achterstand diept de sociale kloof sterk uit. En ondanks alle inspanningen om de kansen van mensen te verhogen, blijft die aanwezig. Ons onderwijs, na het gezin het belangrijkste milieu van sociale reproductie, werkt dat helaas in de hand, zo blijkt uit Europees onderzoeksmateriaal. De tegenstellingen groeien, en wat erger is, zijn steeds moeilijker te overbruggen. Het is alsof die 15 à 20% van de bevolking wordt opgegeven. Er bestaat immers een grotere en bredere aanvaarding van de uitval. Die acceptatie is het gevolg van een culpabilisering: "Het is hun eigen schuld... ze kregen toch veel kansen, om te studeren bijvoorbeeld, maar ze hebben ze niet gegrepen." Andere factoren (culturele achterstand, thuissituatie, tegenslag) worden geïsoleerd en niet meer verdisconteerd. Door de toename van onze kansen worden we veel strenger voor wie die kansen niet of onvoldoende weet te benutten. Dat wordt in de hand gewerkt door de interculturele samenleving, de allochtone groepen met taalachterstand, culturele tegenstellingen, religieuze spanningen enzovoort.

Uitval en niet meekunnen is van alle tijden, maar werd vroeger vooral opgevangen in familieverband. We zien ook dat zogenaamde 'sukkelaars' niet meer opgevangen worden; kijk naar personen met een handicap of met minder beogaafdheden. De opvang verzwakt: er wordt verwacht dat de persoon zelf instaat



voor zijn eigen emancipatie of dat de overheid voorzieningen en instellingen uitbouwt.

Het cultureel werk heeft een grote betrokkenheid bij deze problematiek. We kennen uiteraard de emancipatorische rol van het sociaal-cultureel werk, een belangrijke bestaansreden én verdienste van de werksoort. De werksoort is ontstaan in de rand van sociale bewegingen, ter bevordering van het geestelijk welzijn van de doelgroep. Deze bewegingen werk(t)en aan de emancipatie van sociale klassen zoals arbeiders, landbouwers, zelfstandigen... De sociale bewegingen voegden steeds een (sociaal-)cultureel luik toe aan de materiële emancipatie. Dit maakte intrinsiek deel uit van een visie op de mens als een totaal wezen, het lichaam en de geest, het materiële en het immateriële, kortom de mens in al zijn dimensies.

Het sociaal-cultureel werk bereikte haar hoogtepunt in het interbellum, maar kon de sterke impact aanhouden tot de jaren '50 en '60 van de vorige eeuw. Het keerpunt lag in de golden sixties. De tendens zette vooral door vanaf de jaren '70 en medio de jaren '80. Vanaf dan trad een verzwakking van het sociaal-cultureel volwassenenwerk op. Vooral haar integrale benadering van de persoon in een sociale context kwam onder druk te staan, met dien verstande dat de legitimiteit van de werksoort op dit vlak langzaam afnam. Vreemd genoeg was dat indirect het gevolg van een goed geslaagde emancipatorische werking. Die was effectief geweest. De klim op de sociale ladder leverde dan wel sterk dalende ledencijfers, minder vrijwilligers en minder lokale afdelingen van verenigingen op. Het proces werd mede in de hand gewerkt door een verouderingsproces van de reguliere leden, van wie het geheugen nog in een vrij grote trouw resulteerde, dat echter niet bij de nieuwe generaties werd gereflecteerd.

De klim van de lagere sociale klassen werd dan ook vertaald in de doorsnede van de leden van de verenigingen. De middenklasse werd zeer breed en zeer druk bevolkt.

Het sociaal-cultureel volwassenenwerk is niet dood, maar sterk gekrompen. Maar we stellen vast dat er tal van nieuwe vormen van verenigingsleven opduiken (hobbyclubs, vriendenclubs van mensen die samen naar het theater gaan, of naar de wijnproeverij) en andere vormen worden herontdekt, zoals de amateurkunsten. Het sociaal-artistiek werk is trouwens zelf een voorbeeld van zo'n nieuwe verenigingsvorm.

## De grote middenklasse

Steeds meer mensen zijn in de loop van de voorbije vijf decennia de sociale (en culturele) ladder opgeklommen. De lagere sociale klassen zijn in aantal fel gereduceerd, maar wie er vandaag wel nog toe behoort, heeft het heel erg moeilijk. De topklaag van de samenleving is ook al klein, zodat de buik steeds dikker wordt. Dat is een fenomeen dat zich voordoet in alle traditioneel Westerse landen. De middenklasse is uiteraard niet homogeen, maar ze is het referentiepunt voor en de doelgroep van de politiek. Barack Obama heeft er in de Verenigde Staten de presidentsverkiezingen mee gewonnen.

Het culturele leven is voor deze middengroep vrij belangrijk, al is die groep zeer omnivoor. De onafhankelijkheid van de leden van de doelgroep staat hoog in het vaandel. De leden hebben voldoende vaardigheden en culturele competentie om voor hun vrijetijdsbesteding vrije, individuele keuzes te maken. Het gevolg dat is dat het traditionele sociaal-cultureel volwassenenwerk deze mensen moeizaam bereikt. Deze bewegingen zijn meegegroeid met hun publiek van toen, naar boven toe, maar vinden geen aanknopingspunten meer met hun originele doelpubliek. Markant in dit verband zijn de uitspraken van leidende socialisten, na de verloren verkiezingen van 2007, namelijk dat ze geen 'miserabilistische' partij wilden zijn. Los van de politieke keuze illustreert dit dat de partij de 'kleine man' grotendeels is kwijtgeraakt, of liever dat die mensen voor links moeilijk te bereiken zijn, en zeker dat de afstand tussen die groep en het ideaalbeeld van de middenklassentweeverdiener die ook een eigen huis en een goed pensioen mag hebben, groot is geworden. De linkse partijen, maar ook het ACW, zijn die groep ontgroeid. Het is dan ook niet zo vreemd dat vooral anti-establishmentpartijen van de rechterzijde hier wel een belangrijk rekruteringsgebied vinden. Individualisme en hedonisme zijn er de aanknopingspunten voor. Individualisering wordt een steeds belangrijkere waarde. We evolueren naar een neoliberale samenleving. Kijk naar de inburgering van allochtonen. Die wordt steeds meer gezien als een individueel proces en minder als een groeps- of gemeenschapsproject. Een cocon als bescherming voor mensen is niet meer nodig, toch niet voor wie sterk genoeg is. Integendeel, deze mensen zetten zich af tegen een set van min of meer vaststaande waarden en normen. Je ziet dat ook in de ontkerkelijking. Kortom, een dergelijke postmoderne samenleving vereist burgers die zelfstandig kiezen voor hun eigen waarden en normen, hun eigen traject enzovoort.

Onze 21<sup>ste</sup>-eeuwse samenleving eist mondige, levenslang lerende en hardwerkende burgers. De eisen liggen op zowat alle vlakken hoger dan in alle eeuwen daarvoor. En daar kunnen een deel van de mensen niet mee overweg. Ze geraken niet aan de minimumdrempels die de samenleving vereist. Dat zie je bijvoorbeeld ook in het onderwijs. Het aantal leerlingen dat geen diploma haalt, dreigt eerder toe dan af te nemen. Overigens werkt het onderwijssysteem de ongelijkheid eerder in de hand dan die tegen te gaan. Het watervalstelsel is daar de illustratie van. Het leidt tot een vrij grote mate van uitval.

Wie dan toch tot in de middenklasse geraakt, heeft het er veel moeilijker dan vroeger. Bij deze mensen breekt er dan een sport van de sociale ladder, en zo schuiven ze weer naar beneden.

### **De schijnbare overvloed**

We leven in een wereld met ontelbaar meer keuzemogelijkheden dan pakweg twee generaties geleden. Er is een enorme diversiteit aan producten, leefstijlen, opleidingsmogelijkheden enzovoort. Kijk bijvoorbeeld ook naar het aantal televisiezenders, naar het aanbod aan meubelen, kledij... Echter: je moet over een behoorlijke (voor)kennis beschikken om met die uitgebreide waaier om te kunnen gaan. Om goed te kunnen kiezen, moet je de mogelijkheden en de gevolgen kennen. Dat vereist een mate van competentie waar niet iedereen over beschikt. Daarenboven zijn een aantal mogelijkheden alleen schijnbare mogelijkheden, omdat ze bijvoorbeeld veel kosten, of talenkennis vereisen enzovoort. De overvloed creëert een schijnwereld die, gecombineerd met tal van statusfactoren, leidt tot frustratie bij wie een aantal mogelijkheden niet kan bereiken. Het is bijvoorbeeld merkwaardig dat de nieuwste technologische snufjes, zoals breedbeeldschermen of high definition televisie, vaak sneller te vinden zijn in de huiskamer van mensen die het niet zo breed hebben. Kopen op krediet, vaak bij winkelketens aan vrij hoge interesten, leidt op zijn beurt vaak tot armoede. Hoe dan ook, mensen met minder competentie maken sneller foute keuzes, met alle gevolgen van dien. Die keuzes leiden vaak tot minder kansen.

De overvloed is er ook op het terrein van de vrije tijd. Het aanbod was nooit groter dan voorheen, het is zelfs goed toegankelijk, maar je moet een kraan zijn om het te overzien. Daarenboven is er naast het bekende en traditionele aanbod

een toevloed aan commerciële initiatieven die door media worden gehypet, op zo'n wijze dat non-participatie aanleiding geeft tot statusverlies. Wie niet naar de musicals van Studio 100 gaat en niet met een schooltas met logo van K3 rondloopt, dreigt voor 'nerd' te worden uitgemaakt. Zoiets zet zich door in het volwassen leven, bijvoorbeeld met de flatscreen tv, het nieuwste mobieltje, de laatste jeans van Diesel, de show van Clouseau... De impact van dergelijk soort economie is gigantisch.

### **Afkalvende sociale cohesie**

De identificatieprocessen van mensen in 'peer groups' ondergaan de voorbije decennia fundamentele veranderingen. We hadden het al over verenigingen, maar het fenomeen gaat nog veel verder. De territoriale verbondenheid van mensen vermindert zienderogen. Waar mensen vroeger al snel zegden dat ze van dorp x of stad y kwamen, vernoemen ze dat nu vaak niet meer. Het is immers niet zo belangrijk meer te weten waar je vandaan komt. De wereld is een dorp, afstanden worden virtueel ongedaan gemaakt, met dank aan de technologische ontwikkelingen (internet, gsm, e-mail, communitysites als Facebook, Netlog...). Je kan nu lid worden van een groep met mensen waar dan ook op de wereld. Je communiceert direct en 'online' met elkaar, deelt nieuwtjes en zorgen uit, je bejubelt of verguist gebeurtenissen...

Dit alles stelt het wijk-, dorps- en buurtleven in de schaduw. Veel mensen missen echter de boot en moeten terugvallen op de gekende maar helaas eroderende kaders.

Vroeger waren dorpen, kleine gemeenten, stedelijke buurten en wijken coherente leefeenheden. Mensen waren meer op elkaar aangewezen, door een lagere mobiliteit, meer kostwinnersgezinnen en minder buitenhuis werkende vrouwen, door de lagere welvaart. Wijken en buurten vormden meer dan nu nog een gemeenschap. Daarin bestond, onafgesproken, een vorm van toezicht en sociale controle. De wijk werd beschouwd als een soort veilige haven, het kader voor het dagelijkse leven, een plaats van herkenning en identificatie. "Ik ben van Bachten de Route" – zo heet mijn wijk echt – is iets wat mijn burens niet vaak meer zeggen. Die wijk maakt deel uit van Marke, nu een deelgemeente van Kortrijk. De verbondenheid verdwijnt, maar daarmee ook tal van kleine en grote vormen van

herkenning, ondersteuning, praktische hulp, wijk- en buurtdiensten. In de plaats komt vervreemding en individualisering.

Het verdwijnen van de cohesie wordt mede in de hand gewerkt door toegenomen woonmobiliteit en rationaliseringsfactoren in de economie en de overheidshuishouding: buurtwinkels verdwijnen, de postbode wordt – bij wijze van spreken – vervangen door de wijkagent, de administratieve diensten van de gemeenten en het postkantoor verdwijnen. De nood aan verbindende activiteiten groeit daardoor. Hoe is anders de explosieve opkomst van buurt- en straatfeesten te verklaren? En de zelfs nog explosievere opkomst van virtuele gemeenschappen zoals Netlog en Facebook?

De keerzijde van de vroegere sterke sociale cohesie was een verstikkende sociale controle. Wie afwijkend gedrag vertoonde, werd met uitsluiting bedreigd. Dat is vandaag totaal doorbroken en grotendeels verdwenen.

### **Een hernieuwd geloof in de emanciperende kracht van cultuur**

Pas vrij recent werd opnieuw aangeknoopt met de gedachte dat cultuur een emanciperend effect heeft op mensen, individueel en in groep. Bij het sociaal-cultureel volwassenenwerk is dat nooit weggeweest, maar in de kunsten daarentegen was deze gedachte haast taboe geworden. Je kan dat fenomeen verklaren vanuit de hoger reeds aangehaalde ‘sixties’. Vanaf 1968 was deze beweging met groot geweld ook het kunstenaarsdom binnengetrokken. Straks ga ik daar nog dieper op in.

Kunst is geen entertainment, al kan kunstbeleving wel aangenaam zijn. Kunst stelt vragen, roept weerstanden en identificatie op. Kunst is niet bevestigend. De kunstenaar heeft een kritische rol, maar de voorbije decennia werd deze niet in een emanciperende betekenis bekeken. Nee, het ging over de individuele interpretatie en visie van een kunstenaar, over zijn kijk op allerlei facetten van het menselijk bestaan, ongeacht de betekenis. Bij bredere cultuuruitingen werd dat nog vrijblijvender benaderd. Cultuur kan er zijn voor persoonlijk intellectueel, emotioneel en fysiek plezier, maar niet omdat die een bepaalde soort inherente kracht zou bezitten. Nee, dat hoefde ook niet. We leefden in een samenleving van geëmancipeerde, zelfbewuste en kansrijke burgers die hun eigen levenstra-

jecten kozen, wars van belerende invloeden. Dat is natuurlijk schijn. Invloeden zijn nooit afwezig.

Cultuur, of liever culturele activiteit, is niet vrijblijvend. Het is bouwen aan een samenleving, werken aan aspecten ervan, uitwisselen van kennis, ideeën, vorming. Die effecten zijn het sterkst wanneer het werk in groep gebeurt. De voorbije decennia was de overtuiging dat dit soort werk een emanciperende kracht heeft, verzwakt. In een postmoderne maatschappij worden de effecten van zo'n collectieve processen niet hoog ingeschat. Het is het gevolg van de individualiseringstendens die we algemeen kunnen onderkennen. Die tendens vooronderstelt dat de maatschappij een geheel is van mondige en gevormde burgers die zich individueel ontwikkelen en die hun keuzes geheel autonoom maken. Die visie is het best zichtbaar in de maatschappelijke debatten over de inburgering van allochtone medemensen. De liberale visie ziet inburgering als een individueel emancipatieproces. De steun aan het allochtone verenigingsleven, de zogenaamde 'zelforganisaties', zou afhankelijk moeten worden gemaakt van de bereidheid om te evolueren naar gemengde verenigingen, met een mix van autochtonen en diverse allochtonen. Men is vergeten dat ook onze sociale groepen in onze Vlaamse geschiedenis in hun emancipatiestrijd kozen voor een collectief model. De KWB of de SVV, de liberale vrouwen of de landelijke gilden: het waren groepen van mensen die in vergelijkbare omstandigheden leefden, dezelfde zorgen deelden, dezelfde noden hadden, en tot dezelfde sociale klasse behoorden. Vaak maakten deze groepen op hun beurt weer deel uit van een zuil. Deze culturele emancipatie, binnen de zuil, was het sluitstuk van een arbeidsgerichte emancipatie (via vakbonden), gezondheidszorg (via de ziekenfondsen), welvaartsgroei (via coöperatieven) enzovoort, dus op vele terreinen. De geestelijke en culturele aspecten mochten niet worden verwaarloosd. Al moeten we stellen dat ze ook dienden om de gevormde gedachten binnen de zuil te houden. Hun uitdrukkelijk filosofisch/ideologische inspiratie was daar niet vreemd aan.

Vele van deze groepen zijn opgeklommen op de sociale ladder. Ze bevolken nu het overdrukke middenveld van de westerse samenleving. Ondertussen staan wel andere kansengroepen klaar. En zijn steeds meer mensen er opnieuw van overtuigd dat cultuur een emanciperende kracht heeft. Vandaar ook dat in alle lokale en nationale actieplannen die (bijvoorbeeld) armoede bestrijden, cultuur een prominente plaats krijgt. Dat gebeurt in de vorm van verenigingsleven, par-

ticipatie aan voorstellingen en concerten, en in het sociaal-artistiek werk. Ook het reguliere verenigingsleven krijgt hernieuwde waardering voor die functie.

### **Geëngageerde kunstenaars**

Het eigene van het sociaal-artistiek werk zijn de artistieke producten die het resultaat zijn van de processen die worden opgezet door deelnemersgroepen met begeleiding van maatschappelijk geëngageerde kunstenaars.

Dat is niet zo vanzelfsprekend als het lijkt. Vanaf de jaren 1960 waren er tal van kunstenaars die zich politiek en sociaal uitspraken. De protestzangers en het vormingstheater zijn de bekendste uitingen hiervan. Die bewegingen bloedden langzaam maar zeker dood. Ze waren te belerend, te expliciet, slecht georganiseerd, en beantwoordden niet meer aan de verwachtingen van de kunstliefhebber. De aandacht kromp, het werk werd enkel nog bekeken door een groep van overtuigden.

Kunst werd terug wat wereldvreemd, en steeds abstracter en meer indirect. Deze beweging werd en wordt steeds sterker. Echter, hoe meer afstand de kunst nam van de sociale werkelijkheid, hoe meer kunstenaars contact zochten met die sociale omgeving – en dus hoe sterker de tegenbeweging werd. De voorbije tien jaar verschenen steeds meer kunstenaars die hun maatschappelijke verantwoordelijkheid artistiek vorm wilden geven, of toch open stonden voor een samenwerking in de sociale sfeer. In die context ontstond het sociaal-artistiek werk. Steeds meer geëngageerde kunstenaars vonden er hun weg. Niet alleen vanuit dat sociaal engagement, maar ook vanuit de overtuiging dat ze op deze wijze tot unieke en originele kunstcreaties komen. Ook in vele andere werkvormen zijn er kunstenaars geëngageerd bezig. Hun aantal groeit ongetwijfeld.

Dit hernieuwde engagement is helemaal niet gelijk aan dat van de uitlopers van '68. Het is veel genuanceerder, minder sloganesk, en vooral meer in evenwicht met andere doelen zoals de kwaliteit van het eindproduct of het werkproces. Kunst met een boodschap, het mag weer. Ook solidariteitsacties vinden vrij makkelijk artiesten bereid om gratis te komen optreden en hun steun te betuigen aan de 'cause'. Of het nu gaat om antiracisme, het lot van mensen zonder papieren, de Amerikaanse buitenlandse politiek of wat dan ook: zich inzetten voor de goede zaak is weer hip.

Net die bereidheid is de randvoorwaarde voor de geslaagde ontwikkeling van het sociaal-artistiek werk. Immers: het hedendaags engagement uit zich niet in oubollige vormen. Integendeel, de kunstenaars kiezen voor hedendaagse kunst in vele gedaanten. Het resultaat bevat geen expliciete sociale boodschap, maar toont kunst, kunst van een hoog niveau. De betekenis zit vaak verborgen en de toeschouwer wordt geprikkeld om ze zelf te distilleren. Het werkproces met deze mensen, oneerbiedig de 'doelgroep' genoemd, is eigenlijk de uiting van het kunstenaarsengagement.

## **Besluit**

Er zijn zes factoren die de omstandigheden creëerden voor het sociaal-artistiek werk. En het is vooral het gelijktijdig voorkomen van die factoren dat verklaart waarom de werksoort zo'n explosieve groei kent. Het sociaal-artistiek werk beantwoordt duidelijk aan de kenmerken van de samenleving van vandaag.

De sociale tegenstellingen zijn groot genoeg, de middenklasse is groot, we leven in een maatschappij met overvloed die niet voor iedereen toegankelijk is, de sociale cohesie kalft af. Maar we zijn er opnieuw van overtuigd dat kunst en cultuur een emanciperende kracht hebben, dat er vele kunstenaars zijn die geëngageerd willen werken en dat de personen uit de 'doelgroepen' heel mooie artistieke producten maken.

Dat alles samen verklaart dat het sociaal-artistiek werk groeit, zowel qua aantal deelnemers als bezoekers, terwijl het sociaal-cultureel werk afkalft. Een andere samenleving, een andere cultuur...







## ARTSIDERS

Vzw Centrum Bruno Renson – beeldend atelier ARTISIT

Vijf jaar geleden werd in Genk door vzw Centrum Bruno Renson het beeldend atelier ARTISIT opgericht. Vanuit de opleiding creatieve therapie van de Provinciale Hogeschool Limburg haalden Joannes Késenne, Bruno Renson en Lut Maris de inspiratie voor een atelierwerking voor mensen met een psychosociale beperking, meer bepaald voor mensen met een psychotische persoonlijkheidsstructuur. Jan Vandromme werd aangetrokken als coördinator voor de atelierwerking. ARTISIT werkt onafhankelijk en is niet verbonden aan een psychiatrische instelling.

Het sociaal-artistiek project *Living Apart Together* (2007) werd een samenwerking tussen ARTISIT - kunstenaars en zogenaamde 'hangjongeren'. Het sociaal-artistiek project *NOSTALGIA* (2008), in samenwerking met het CC Genk, handelde over de symboliek van 100 objecten en hun verhalen, waarmee de ARTISIT-kunstenaars aan de slag gingen. In 2009 wacht *FORD*, een sociaal-artistiek onderzoek naar de impact die de aanwezigheid van Ford Genk heeft op de concrete leef sfeer van zij die er hun brood verdienen, een onderzoek naar de grijze zone tussen arbeid en leven.

### Tussen outsider- en insiderekunst

Binnen ARTISIT richten we ons naar de 'psychotische zijswijze' als bron van inspiratie en willen we de stereotype beeldvorming omtrent de kunst van personen met een psychosociale beperking doorbreken. De mensen die bij ARTISIT terecht komen, zijn mensen met een artistiek talent die zich moeilijk kunnen inschrijven in de maatschappij. De stap naar het reguliere kunstcircuit is voor hen vaak te groot. Met ARTISIT willen we inzetten op de sociaal-artistieke inclusie van kunst én kunstenaar in de reguliere kunstwereld, zowel op lokaal, provinciaal, nationaal als internationaal niveau. Van elke kunstenaar maken we een portfolio. We zetten tentoonstellingsinitiatieven en samenwerkingsverbanden op met externe kunstenaars, kunstinitiatieven en sociaal-artistieke initiatieven.

Via dit integratieproces wil ARTISIT vermijden dat deze kunst wordt ingepakt als zijnde *outsider art*, omdat precies deze stempel zowel de kunstcreatie als de kunstenaar in een marginale positie plaatst. ARTISIT wil haar werking wel uitdrukkelijk een sociaal-artistieke dimensie geven, in de zin van het tegemoet komen aan de hedendaagse inclusiegedachte: het recht op erkenning en inschrijving van ‘de andere’ binnen het culturele en maatschappelijke leven. We zijn er bovendien van overtuigd dat artistieke expressie als methodisch instrument kan ingezet worden om gemeenschapsbindende processen op gang te brengen.

Er is in onze kunstgeschiedenis enorm veel beeldende kunst van het hoogste niveau voortgebracht door mensen met een psychotische problematiek. Namen als Franz Xaver Messerschmidt, Francesco Goya, Edvard Munch, Vincent Van Gogh, Salvador Dali, Alfred Kubin, Jackson Pollock of Michel Basquiat liggen vers genoeg in het geheugen voor mensen die vertrouwd zijn met onze kunstgeschiedenis. Maar, zoals te verwachten, klinkt het in de oren van mensen uit de *art world* helaas als *not done* wanneer men op dergelijke grote namen het label *psychose* zou plakken. Niettemin zou deze lijst moeiteloos kunnen worden aangevuld met namen van actuele kunstenaars die normaliter al evenmin onder die noemer in de kijker willen lopen. En dit hoeft ook niet noodzakelijkerwijze. Het is precies onze missie om er een positief verhaal aan te verbinden.

Iemand met een psychotische persoonlijkheidsstructuur hoeft niet als psychisch ziek te worden aanzien. Wie zich acuut in een pathologisch stadium bevindt, zou in het atelier niet kunnen functioneren, maar heeft nood aan psychiatrische hulp. Wij werken echter met mensen die de draad weer terug oppakken, die klaar zijn om hun artistieke capaciteiten uit te bouwen en ten dienste te stellen van het culturele leven. In het beste geval willen we hen toeleiden naar een zelfstandig kunstenaarschap.

Uiteraard zal slechts een kleine groep kunstenaars het ooit maken in de kunstwereld. Een groot aantal vindt geen aansluiting, raakt niet uit de marginaliteit. Het gaat hier wel te verstaan om personen die bijna niet anders kunnen dan zich beeldend te uiten, voor wie deze artistieke expressie een dagelijkse ‘must’ is, vanuit een heel eigen beeldvormingvermogen.

Men ziet te weinig de kwaliteiten van deze mensen. Vergelijk het maar met dyslexie: heel wat dyslectische mensen hebben een wonderlijk ruimtelijk denkver-

mogen; als architect doen ze het prima. Mensen met een psychotische persoonlijkheidsstructuur zien bijvoorbeeld niet onmiddellijk de vastgelegde functie van een voorwerp, maar bekijken het op hun eigen manier. Ze komen zo vaak tot een eigen en originele beeldtaal.

### **Dus toch een beetje welzijn?**

Verzelfstandigen van mensen, dus toch een beetje welzijn?

We begeleiden onze mensen vanuit een kunstenaarspositie. Een zeer menselijke benadering: een luisterend oor, een ruggesteun, maar zeker geen therapie of planmatige begeleiding. Dat is niet onze doelstelling, en daar zijn we niet voor geëquipeerd.

Bij een eerste kennismaking moet duidelijk worden of een persoon in staat is om op autonome basis naar het atelier te komen. Daarnaast wordt ook gepeild naar wat mensen precies willen komen doen. De creatieve *drive* moet groot genoeg zijn. Voor sommige mensen is het atelier van ARTISIT de enige bron van sociaal contact, maar dit is geen expliciete doelstelling van de organisatie.

Het klopt dat onze aanpak in de ateliers een impact heeft op het welzijn van de mensen, ook al is dat geen doel op zich. We stellen vast dat het percentage heropnames bij de mensen die zich op regelmatige basis inschrijven binnen de werking van ARTISIT, laag is. We hebben geen enkele langdurige heropname genoteerd sedert de aanvang van onze werking. In de enkele gevallen van heropname gaat het om een korte opname van enkele weken, een vorm van korte time-out die tot nog toe in alle gevallen te wijten was aan externe sociale en relationele omstandigheden. Dan blijkt dat het ARTISIT-weefsel werkt. De kunstenaars vallen niet in een gat omdat de beeldende activiteit de rode draad is in hun leven en die draad voldoende sterk is geworden. Na een eventuele onderbreking kunnen ze die activiteit bij ARTISIT gewoon verder zetten, verder ontwikkelen, verder vormgeven.

We gaan er vanuit dat we deze mensen niet hoeven te pampere, maar hen wel als persoonlijkheden tegemoet moeten treden. We werken samen, met andere volwassenen, die net zoals iedereen moeten leren omgaan met hun tekorten. Wij

willen dat ze deze tekorten aangrijpen om te zoeken naar oplossingen: dat biedt ongekennde creatieve mogelijkheden.

### **Op zoek naar duurzaam weefsel op bovenlokaal vlak**

De visie van ARTISIT is er één op lange termijn. Het is de bedoeling netwerken te creëren, provinciaal, regionaal, nationaal en internationaal, en zo een duurzaam weefsel tot stand te laten komen. We onderzoeken tal van samenwerkingsvormen, zoals met gelijkgestemde werkingen, sociale arbeidszorginitiatieven, psychiatrische ziekenhuizen, dagcentra en initiatieven voor begeleid zelfstandig wonen. ARTISIT wil daarbij zoveel mogelijk het artistieke als medium en motor vooropstellen.

ARTISIT onderzoekt ook samenwerkingsmogelijkheden met het deeltijds kunstonderwijs. Academische leerkrachten zijn gebonden aan een leerplan, wat niet al te veel flexibiliteit toelaat. Daarom werkt ARTISIT actief mee aan de werkgroep 'leerlingen met speciale noden in het deeltijds kunstonderwijs' van het ministerie van onderwijs.

Ervaring met de psychoseproblematiek leert dat werken met de marge een eigen methodiek verlangt. Kunst is daartoe een geprivilegieerd medium, dat ARTISIT WIL aanwenden om de beeldvorming naar andere groepen in vraag te stellen. ARTISIT wil daarom projecten realiseren met gemeenschappen of mensen die door hun maatschappelijke en/of culturele aard in de marge verkeren.

Omgekeerd willen we met artistieke middelen het sociale weefsel onderzoeken waarbinnen of waarbuiten deze mensen functioneren. Dat is de belangrijkste artistieke drijfveer: het steeds anders benaderen van de werkelijkheid, het niet gevangen zitten in voorgeprogrammeerde oplossingen.

*Jan Vandromme*







## Een sociaal-artistische dialoog

Vzw Wit.h en Kunstencentrum Buda

In de lente van 2008 hield de sociaal-artistische werkplaats vzw Wit.h een tijdlang de Kortrijkse Buda-fabriek bezet. De Wit.h-kunstenaars werkten vijf weken lang dag in dag uit in de fabriek, toeschouwers konden hun work-in-progress aanschouwen en toonmomenten bijwonen rond poëzie, beeldende kunst, dans, muziek en theater. Er was individueel werk te zien, maar vooral ook samenwerkingen in duo tussen een 'reguliere' kunstenaar en een kunstenaar met beperking. Vzw Wit.h werkte voor *Bezet* voor de eerste maal samen met Kunstencentrum Buda.

In wat volgt geven we een tafelgesprek weer tussen Wit.h-coördinator Luc Vandierendonck, Wit.h kunstenaar André Wostijne en Franky Devos, directeur van het Kunstencentrum Buda. Aanleiding is een opinietekst van Franky Devos die verscheen als nawoord in de publicatie van het *Bezet*-boek. Uitkomst is een pittig gesprek over de relatie van beeldend sociaal-artistisch werk met reguliere beeldende kunst.

*Franky Devos:* Om te starten met een clichébeeld: kunst is iets wat mensen maken vanuit een grote autonomie en vanuit een zelfstandig denken. En waar ze een eigen inhoudelijk verhaal aan proberen te geven. Binnen de kunstensector merk je dan dat het verhaal achter het product vaak veel sterker moet zijn dan het product op zich. Dat heeft te maken met het subsidiesysteem: kunstenaars en zelfs choreografen moeten eerst een dossier schrijven over wat ze allemaal gaan doen, vooraleer ze de middelen krijgen om hun voorstelling ook effectief te maken. Dus dat komt neer op 30 pagina's tekst met allemaal weerspiegelingen en reflecties, die vaak hermetisch zijn.

Gaan we over naar de sociaal-artistische wereld, dan valt dat weg. En dan maken mensen wel eens de fout – ik aanvankelijk ook – om te denken: “Mensen met een mentale beperking kunnen die fase van dat onderzoek niet doormaken, dus is wat zij maken geen kunst.”

Het project *Bezet* was in dat opzicht voor mij confronterend. Wat er te zien was, was sterk en authentiek. Voor mij betekende het project het doorknippen van

de grenslijn tussen het reguliere circuit en de sociaal-artistieke praktijk. Want het gaat gewoon over exact hetzelfde. Het gaat over mensen die ‘pur sang’ artiest zijn. En of dat nu in die sociaal-artistieke context zit of in een andere context, dat is dan niet meer van belang. Ik zag de Wit.h kunstenaars ook fulltime bezig met hun artistiek werk. Hun kunst is hun eten en drinken.

*André Wostijne:* Dat klopt. Elke dag kwam ik naar de fabriek, van 9u tot 18u ongeveer, met de trein van Zwevegem naar Kortrijk. En ik had het gevoel van: nu ga ik naar mijn werk. En dan kom ik daar toe... eerst heb ik gekeken hoe we de ruimte zouden verdelen, maar toen heb ik alleen voortgedaan. Ik heb mijn blaadjes geschreven.

*Franky:* In die zin staat dit werk ook compleet los van het stereotype van het therapeutische en de bezigheidstherapie. Sinds *Bezet* is het voor mij wel duidelijk dat het daar gewoon niets mee te maken heeft. Aanvankelijk dacht ik dat wel. Je hebt het idee van een instelling, waar de mensen naast sport ook een beetje met creatieve dingen bezig zijn. Dat heeft zijn waarde, maar de sociaal-artistieke praktijk is erin geslaagd om daar nog vele stappen verder in te gaan.

*Luc Vandierendonck:* Goed dat je dat zegt, want toen we startten was het een beetje ‘bon ton’ om met die ‘outsider art’ bezig te zijn. En dat was de enige kritiek die we altijd terugkregen: allemaal goed en wel, maar het blijft ‘bezig-houding’. Het ergste vind ik het wanneer mensen denken dat de artistieke activiteit opgelegd is, dat wij als coördinatoren dat willen. Het grappige is dat onze kunstenaars dat ook dikwijls bevestigen: “Van wie moet je dat doen?” “Ah, van Luc.” Dan besef je dat je veel tijd gaat nodig hebben. Maar uiteindelijk - Franky, je moet daar eerlijk in zijn - heb je ook veel ‘reguliere’ kunstenaars die er jaren over doen om hun concept vorm te geven. En in de tussentijd spelen ze. Ik zie dat bij onze mensen ook. André, hoe lang ben je nu bezig met etsen en tekeningen maken?

*André:* Goh, dat is van in Phoenix, de instelling, dat ik met tekenen begonnen ben. Tussen ’94 en ’95.

*Luc:* Ik denk dat toen het cliché dat ze iets probeerden en dat ze graag tekenden, wel klopte. Als je dan nu kijkt naar wat er tijdens *Bezet* werd gedaan, dat daar

een concept ontstaat... Je moet dat maar doen terwijl wij er op staan te kijken. Je zag ook hoe intensief daar de hele tijd opnieuw aan verbouwd werd, en veranderd en aangepast.

*André:* Ik ben voor proper en net en in die fabrieken was dat niet zo. Maar waar wij zaten viel het nog mee. Daar lag ook een tapijt. We hadden dus onze plek gevonden en schreven dan ook snel op plakkaatjes: “Dit is van ons.”

*Luc:* Iets in het genre van: “Dit is bezet.” Jullie onderhandelingsmethode is wel zeer assertief. (*lacht*) Maar je wilde eigenlijk eerst alle lokalen boven in de fabriek, of toch een aantal. In de zorgsector wordt er enorm over inspraak gesproken en gedebatteerd, maar het gebeurt in de praktijk heel weinig dat deze mensen zelf beslissingen nemen. De mensen waarmee wij werken, weten vaak niet dat ze zelf beslissingen mogen nemen in hun leven. Bij ons mogen ze zelf kiezen. Nog straffer: ze móeten eigenlijk zelf kiezen.

We hebben ooit de opmerking gekregen van de commissie (beoordelingscommissie sociaal-artistiek binnen het Kunstendecreet – red.) dat we onze kunstenaars eigenlijk maar laten doen. Toen hebben we echt moeten nadenken over hoe we duidelijk konden uitleggen dat het ‘laten doen’ voor onze doelgroep een immense opgave is. Mensen met een beperking zijn dat totaal niet gewoon: heel hun leven is georganiseerd, bijna 24 uur per dag. En dan is er onze werkwijze. Wel: we kregen dat onmogelijk uitgelegd aan de commissieleden. We hebben het dan ook maar niet meer geprobeerd.

André hier is een fantastisch voorbeeld van hoe iemand groeit, hoe je merkt dat iemand toch tot heel wat in staat is. Wanneer we naar de reguliere kunstenaars van *Bezet* stapten, werd duidelijk dat zij ook eerst vertrekken van hun eigen beeld van die fabriek, van hun eigen ding dat ze er willen doen, van liefst ‘zo veel mogelijk plekken en zo veel mogelijk middelen voor mijn concept’. Ik vind het wel tof dat onze mensen ook op die manier gaan redeneren.

*Franky:* Word je zo niet zeer selectief? Niet dat dat geen positief punt is, maar ik kan mij voorstellen dat je daardoor ook de lat vrij hoog legt, waardoor je een aantal mensen er niet meer over krijgt. Omdat ze juist wel die omkadering en ondersteuning nodig hebben van iemand die hen mee helpt beslissen. Iemand die zegt: “Komaan jongens, het is jullie domein en het moet vanuit jullie gedrevenheid komen.”

*Luc:* Wel, in de eerste plaats kan ik dat bevestigen, maar als ik dan over mijn schouder kijk naar de reguliere wereld, dan zie ik daar net hetzelfde. Niet zomaar iedereen passeert in Kunstencentrum Buda. Het zijn meestal diegenen die de lat voor zichzelf ook zo hoog gelegd hebben en die daarin door hun omgeving worden bevestigd. In die zin vind ik niet dat we op dat niveau heiliger zouden moeten zijn dan de ‘gewone wereld’.

Toch hebben we gedurende de laatste jaren het initiatief genomen om een nieuwe onderbouw te creëren. Dan doen we activiteiten die we dan niet zo aan de grote klok gaan hangen en die in een relatief veilige omgeving worden georganiseerd. Met de bedoeling om de instap mogelijk te maken, om met een bredere groep een groeiproces door te maken en te zien waar ieders grenzen liggen. Dat is onze sociale missie.

Het ene mag het andere niet hypothekeren, vind ik. Maar het duidt wel op een spanningsveld binnen sociaal-artistiek werk. De sociale component maakt immers dat je moet opletten om kansen te geven aan doorgroeiers, zoals in *Bezet*. Die kansen zijn echter nodig. Als wij zover gaan dat wij vinden dat we de aandacht nodig hebben van Kunstencentrum Buda, dan moet Buda van ons niet van zijn visie afstappen. Dan weten we op voorhand wat jullie verwachtingen daar naartoe zijn en dan moeten we die, in de mate van het mogelijke, kunnen inlossen. Het zou jammer zijn mocht het sociaal-artistieke dat niet doen. Waarom zouden we anders in een Kunstendecreet zitten?

Ik heb er geen moeite mee om iets te organiseren waar iedereen op afkomt. Maar als je wil binnenkruipen in een kunstige niche, met de bedoeling om een bepaald iets te creëren, zo breed mogelijk en zo sterk mogelijk, dan moet je automatisch toch je verantwoordelijkheid opnemen om kwaliteit te garanderen.

*Franky:* Moet je dan mensen ontgoochelen? Hebben jullie voor *Bezet* moeten zeggen: “Met jou wel” en “Met jou niet”? Of is het een soort proces waarin mensen voor zichzelf kunnen inschatten of ze het aankunnen of niet?

*Luc:* Ik denk dat je hier het therapeutische aanraakt dat in alle kunst zit. Kunst is een manier om je te manifesteren in deze wereld. Manifesteren in de zin van: “Hoe ontplooi ik me?” Dat doe je niet alleen door succes, maar ook door confrontatie, ontgoocheling en mislukking. Door goede, maar vooral ook door minder goede momenten. En die zijn even boeiend.

Toen ik 10 jaar geleden in de zorgsector binnen kwam, was die idee helemaal niet aanwezig. De confrontatie met de handicap is volgens de meeste mensen al erg genoeg, zodat er geen andere confrontatie meer mogelijk is. Dat resulteert in een soort passiviteit: “Ja, we gaan nu gezellig tekenen” of “We gaan nu gezellig aan sport doen.” En daar worden ook heel weinig vragen rond gesteld. Krachtiger zou zijn om de confrontatie niet uit de weg te gaan. Daar ligt de taak voor sociaal-artistiek werk.

De manier waarop je die confrontatie aanpakt, is in het sociaal-artistieke echter volledig anders dan in de reguliere wereld. Hoe wij onze kunstenaars engageren en begeleiden, hoe we voortdurend schipperen tussen soigneren en weer loslaten... Daar zit in mijn ogen een groot verschil ten opzichte van het artistieke.

*Franky:* Maar ik vraag mij af in welke mate jullie kunstenaars in staat zijn om kritisch te zijn voor zichzelf. Enfin, er zijn ook wel kunstenaars in het reguliere die dat ook niet kunnen. Maar trap je binnen het sociaal-artistiek werk niet gauw in de val van de verheerlijking, ook omdat het referentiekader zo beperkt is?

*Luc:* André, kan jij voor jezelf uitmaken of je werk goed of slecht is?

*André:* Als ik aan het werken ben, zal ik eerst kijken hoe het zit. En als het hangt, zal ik nog een keer goed kijken. En dan nog een keer goed kijken. En dan zeggen: “Ah, ik ga dat nog een keer een beetje veranderen”, en dan laat ik het weer een beetje hangen. Ik ga niet zeggen dat het van de eerste keer goed is. De kers op de taart zoeken, en dan is het af.

Wat ik soms ook gedaan heb tijdens *Bezet*, dat was wat rondlopen en nadenken over of ik bijvoorbeeld iets kon doen met dat tapijt. Ik dacht: “Ze gaan dat toch wegsnijten, dus...” Over dat tapijt zei hij (José Vandenbroucke, kunstenaars-partner van André – red.) dat het niet goed was, en ik zei dat het wel goed was. Ik zei dat je het niet te veel meer moest veranderen, want dat het anders zou kapot gaan.

*Luc:* Ik zal niet zeggen dat elke kunstenaar bij ons dat kan. Wat je wel ziet, is dat er soms dingen opduiken van heel lang geleden, die de kunstenaar op het moment niet goed vond, en die nu in een bepaalde context wel goed worden bevonden. Daar komen ze dan zelf mee af. Jij, André, hebt wel een heel goede band met José. Zo ontstaat dat kritische zelfbewustzijn in een dialoog tussen

een reguliere kunstenaar en een kunstenaar met een beperking. Tijdens *Bezet* hebben we dat werken met duo's veel gebruikt. Zo werd uiteindelijk elke kunstenaar uit zijn kot gelokt, en werd er letterlijk gezegd "Dat is niet goed" of "Er scheelt iets aan." Ik denk dat we die verheerlijking op die manier onmiddellijk voor een deel beperken.

*André:* José en ik hebben altijd gezegd: "We gaan niet zomaar voor het succes." We willen ons ding doen en zorgen dat het er écht staat.

*Luc:* Daar zeg je het. Ik ga heel eerlijk zijn: wanneer we naar een gewoon breed publiek zouden gaan, bijvoorbeeld enkel voor de zorgsector of voor ouders, dan zouden we dat werken met duo's niet eens nodig hebben. Het publiek zou het allemaal goed vinden, en de kritiek zou uitblijven.

Wij gaan eerst en vooral in dialoog met de kunstenaar. Vervolgens spreken we ook de reguliere sector aan, als een kritisch toetskader. Tegelijk blijven we dus ook onze eigen interpretaties en oordelen bevragen: zo staan we nog steeds voor verrassingen. Sinds een tijdje werken we met literatuur, en als inspiratie zochten we contact met een groep in Nederland die daar heel fel mee bezig is. Ik vroeg aan de Nederlandse begeleidster: "Hoe kan het dat iemand met een verstandelijke beperking een goed gedicht kan schrijven? Dat is toch bijna een contradictie?" Zij vertelde dat een van hun dichters al van 's ochtends helemaal opgeladen is en het hele gedicht in één keer op papier of op de computer zet. Om het dan onveranderd te laten. Terwijl wanneer wij een gedicht schrijven het echt wroeten is – schrappen, hard werken. Om dan uiteindelijk uit te komen waar die dichter met een beperking al onmiddellijk zat. Misschien omdat hij een soort ballast mist die wij wel hebben. Waardoor hij erin slaagt om alles heel secuur en direct te uiten.

Nu goed, ik zit in die gast zijn atelier en hij opent zijn computer, en er zitten drieduizend gedichten in. Dat is ook iets wat je in de reguliere wereld heel dikwijls ziet. Heel wat schilders, bijvoorbeeld, schilderen heel erg veel. Daar komen dan ook maar een of twee goede werken uit. En dan komt de vraag: wie selecteert die werken, naast de kunstenaar zelf? Wij nodigen naast reguliere kunstenaars ook kunstcritici en curatoren uit – voor commentaar, confrontatie en feedback. Uiteindelijk begint het dan pas. Dan wordt het een spel van geven en nemen. Dat element is op zich heel sociaal-artistiek, hoe daar over wordt gepraat en hoe we de kunstenaar betrekken en met hem of haar in gesprek gaan. André hier is een voor-

beeld van iemand met wie dat kan, maar het kan niet met iedereen. We werken bijvoorbeeld ook met Kristien, een dame met een zware vorm van autisme. Zij heeft ook die gave om in één keer iets schitterends te tekenen op allerlei soorten materiaal. Papier, karton, een groot bord: Kristien neemt een potlood en knalt het er op. We hebben nog nooit meegemaakt dat het ernaast zat. Het lijkt wel alsof haar autisme haar op een of andere manier een structuur geeft, waardoor ze die dingen onmiddellijk ziet. Ze heeft inzicht in de structuur van een blad en in een structuur van een compositie. We vinden het belangrijk dat Kristien en haar talent kunnen evolueren, we zorgen ervoor dat ze aan projecten kan meedoen, mensen als José of Franky kan ontmoeten, en zo confrontatie krijgt. We kunnen niet met haar over haar werk praten, maar we kunnen haar wel uitdagen om bijvoorbeeld op een grote buitenmuur te werken in plaats van op papier.

Het gaat om openbreken, opentrekken. Waar ik mij momenteel aan stoort bij het fenomeen van de sociaal-artistieke praktijk, is dat men een nieuwe groep aan het creëren is. Men heeft eerst geprobeerd om mensen van hun stigma af te helpen, met kunst als middel én als doel. Maar nu lijkt het alsof men er echt een nieuw genre van gaat maken, en de mensen weer gaat insluiten. Dan kunnen we evengoed terug naar het stempel van de 'outsider art'.

*Franky:* Eigenlijk, in een ideale wereld, zou vzw Wit.h binnen Kunstencentrum Buda resideren en zou hun artistieke praktijk permanent overlappen met een honderdtal kunstenaars die tijdelijk binnen Buda wonen en werken. Er zullen verschillen in methodiek zijn, maar wat het resultaat betreft komen we wel op hetzelfde uit. In een festivalcontext zou dat ook zinvoller zijn, in plaats van iets apart.

*Luc:* Ik ga akkoord. Wanneer het reguliere veld geïnteresseerd is om sociaal-artistiek op te nemen, moeten we zeker ons best doen om daar zo geïntegreerd mogelijk in te geraken.

André, jij en José treden dikwijls op, live met jullie tekeningen. Heb je een idee waar je dat het liefst zou doen? Zou jij ervoor kiezen om bijvoorbeeld in een fabriek op te treden, zoals met *Bezets*, of in een instelling?

*André:* Liever in de fabriek. Of in een zaal waar we veel kunnen hangen. Je hebt er veel meer mogelijkheden. We hebben nog geluk gehad dat we niet de hele fabriek hadden, want dan zouden we nogal gezweet hebben. We doen het voor ons plezier. Het belangrijkste is wat we maken en waar we uitkomen. We kunnen

daar van tevoren over gesproken hebben, over wat we gaan doen, maar dat is ook niet gemakkelijk. In een fabriek, bijvoorbeeld, kunnen we pas zien wat we gaan doen wanneer we er binnen stappen.

In het begin voelde dat wel raar, omdat je niet weet hoe het gaat zijn. Maar dat José meedeed, maakte dat ik toch mee wilde doen. Vroeger, wanneer we met de instelling naar Gent gingen, waren we altijd in een groep. Je kunt dan wel rondlopen, maar je bent niet echt vrij, je kan zelf niet echt iets doen. Nu heb je de fabriek en je kijkt wat je kunt en je kiest zelf wat je gaat doen.

*Luc:* Je praat nu over tentoonstellingsruimtes of de fabriek: ik vind het museale even interessant. Vroeger was er de idee dat alleen de ‘echte’ kunsten in de musea mochten hangen, en al het andere in de culturele centra moest. Vandaag is dat totaal achterhaald, en zie je dat musea hun deuren openzetten voor de buurt. Vele reguliere kunstenaars zien het nu ook zitten om in alternatieve ruimtes hun werk te tonen. Bij Wit.h zoeken we ook naar die alternatieve plekken, maar evengoed willen we ons ding kunnen doen in een museale ruimte. Ik geloof dat het een enorme taak is voor het sociaal-artistiek werk om juist die vooroordelen, beperkingen en grenzen overal in vraag te stellen.

*Franky:* Dat geldt ook voor het personeel in de reguliere sector. Ik ben bij Kunstencentrum Buda in een huis toegekomen waar dit twee jaar geleden absoluut onbespreekbaar zou geweest zijn. Nu wilde Buda echt meewerken aan *Bezet*, als regionaal kunstencentrum dat voeling en oog wil hebben voor wat er artistiek aan het gebeuren is in deze regio. En dan konden we niet om vzw Wit.h heen. Wel, dan stel je dat voor als directeur en binnen de kortste keren zie je je ploeg draaien. Dat is fantastisch. Er is een weg geëffend voor de toekomst.

*Luc:* Omgekeerd idem dito. Bij Wit.h zijn er intern ook meningsverschillen geweest, in de trant van: “Het kan niet dat wij als sociaal-artistiek project gaan samenwerken met Buda. Dat is niet onze wereld en we hoeven ook niet in hun wereld te gaan zitten - laten we eens bescheiden blijven.” Ook argwaan en vrees voor het verlies van de eigen identiteit en klemtoon speelden mee.

*Franky:* Dan moet je echt gewoon teruggaan naar wat ons bindt, de artistieke kwaliteit. Daar gaat het om. De artistieke noodzaak.



André, zou jij kunnen leven zonder te schilderen? Doe je het zo graag dat je het iedere dag moet doen?

*André:* Ik ga gewoon zien, ik ga mijn best doen zodat ik kan blijven meedraaien. Vroeger ging ik niet naar de bibliotheken, en nu werk ik in een bibliotheek en dat zou ik ook niet meer kunnen missen.

*Luc:* Ik zou deze vraag eigenlijk ook wel een keer aan een reguliere kunstenaar willen stellen. Ik denk over het algemeen dat mensen die tekenen en schilderen dat echt nodig hebben.

*Franky:* Dat is ook het verschil tussen een professioneel iemand en een amateur. Het ligt eraan hoe resoluut je wil kiezen voor die kunst. De consequenties die je erbij neemt, zeker wanneer je jong bent, zijn niet min. Als je 22 bent en fulltime choreograaf wil zijn, wees dan maar zeker dat je 10 jaar in armoede zal leven. En toch zijn er mensen die daar heel straf voor gaan, al is dat een kleine minderheid. Bij *Bezet* zag je dat er ook binnen het sociaal-artistieke een kleine minderheid van mensen bestaat die daar voluit voor gaan.

*Luc:* Ik zat een keer op een studiedag met een directeur van een museum, en ik vond dat die een schoon beeld gebruikte. Hij zei: “Ik vergelijk de kunstwereld met een moeras, dus spring er maar in. Pompen, verzuipen, spartelen om boven te blijven. Zij die boven blijven, gaan ook wel eens kopje onder.” Dat vond ik een mooi beeld.

Je kan inderdaad aan onze mensen vragen: “Hoe ver gaat jouw engagement, hoe ver wil je meegaan?” En dat zit in kleine dingen. Bijvoorbeeld: in de sector van de personen met een verstandelijke beperking worden tentoonstellingen telkens op donderdag gehouden, om twee uur in de namiddag. Met Wit.h hebben we dat nooit gedaan. Wij doen dat ’s avonds, wanneer de culturele wereld op gang komt. Je kunt je niet voorstellen hoeveel inspanningen dat van sommige mensen vraagt. Mensen met autisme bijvoorbeeld: heel hun wereld moet herbouwd en herschikt worden om naar de tentoonstelling te komen. Voor mij begint dat al een beetje op een moeras te lijken.

*Franky:* Maar het heeft ook te maken met kwaliteit. Luc, je moet blij zijn dat je hier zulke mensen hebt rond lopen. Want je mag nog een techniek en metho-

diek hebben, maar als je maar met twintig mensen werkt, dan moet je al veel geluk hebben dat er tussen die twintig 2 of 3 zitten die het verdienen om in dat moeras te springen.

*Luc:* Wel, dat is een keuze, en je moet je afvragen of je die keuze wil maken. Wij hebben ervoor gekozen om ons niet op een vaste groep te focussen en om niet steeds met die mensen 'alles' te doen. Integendeel: we willen breed gaan. Vandaar ook onze internationale samenwerkingen. Ook om onze methodiek te kunnen laten evolueren. Als je je inschrijft in het Kunstendecreet, dan heb je een maatschappelijke rol, dan werk je voor meer volk dan alleen maar die tien of die honderd mensen van je groep. Dat gaat over een heel maatschappelijk denken, over een invloed op kunstenaars, op publiek. Sociaal-artistieke projecten die dat niet doen, die gewoon tof theater willen maken of een tof atelier hebben, wel, ik vrees ervoor dat die niet uitsteken boven de middelmaat. Nochtans vind ik: hoe meer projecten, hoe liever. Maar dan wel opgezet door diegenen die er echt ge-structureerd mee bezig zijn en zorgen dat hun methodieken kunnen evolueren. Die, wanneer ze een kwade dag hebben, een keer diep in het moeras gaan zitten. Dat zou moeten kunnen, zonder dat je daar onmiddellijk op afgerekend wordt. We kunnen slechts boven komen als we ook even de bodem gezien hebben - dat hebben we nodig. Dat heeft met personen te maken, dat heeft ook met de tijd te maken. Dat heeft met evoluties te maken, met kunst die zich daar mee in gaat mengen. En weinig met een decreet, denk ik.

Nu: er is pas sinds 4 jaar een commissie. Het is uiteraard makkelijker om in een theatercommissie te stappen met een voorgeschiedenis van 40 jaar. Maar ik denk dat die commissie er wel uit gaat raken. Belangrijk is dat het een sterk gescha-kerde commissie is, die de verschillende kunstdisciplines vertegenwoordigt, en ook de sociale kant van het verhaal. Nog belangrijker is de dialoog tussen commissie, kabinet en het werkveld.

*Franky:* Ik val in herhaling, maar ik vind dat echt fantastisch. Ik heb een tijdje in Nederland gewerkt, waar de sociaal-artistieke sector nog steeds volledig in de hoek van het sociale zit. Heerlijk dat het hier een categorie is binnen het Kunstendecreet. Ik denk bijvoorbeeld aan het standaardformulier om subsidies aan te vragen binnen het Kunstendecreet. Voor alle categorieën bestaat sinds kort hetzelfde format. Dus iedereen is op zijn minst het vakje 'sociaal-artistieke werking' tegengekomen. Alle theatergezelschappen, alle dansgezelschappen, de

kunstencentra... Je mag op 'delete' drukken en dus duidelijk stellen: "Daar gaan wij niets mee doen", wat uiteraard zeer gelegitimeerd is. Maar je wordt wel gedwongen om er over na te denken, al was het maar dertig seconden.

*André:* Je kan ook op 'enter' drukken, hé. (*gelach*) Ik stel mij nu voor dat ik of José op die enterknop zouden drukken. Ik denk dat wij veel verlies zouden hebben. Er zijn soms momenten dat ik nu zeg: "Awel, na het dagboek stoppen we ermee."

*Luc:* André en José zijn nu met een dagboek bezig, eigenlijk twaalf boeken. Ieder boek is handgemaakt, pagina voor pagina. Ze zijn daar al ongelooflijk lang mee bezig en ze gaan daar ook nog heel lang mee bezig zijn. Ze willen er geen datum op plakken.

We trachten die contacten tussen die mensen, zoals bijvoorbeeld tussen de kunstenaarsduo's, sterk te bewaren. We trachten een 'pool' te maken van artiesten die terugkeren, en daar mag een lange tijd tussen zitten. In de reguliere wereld neemt een artiest zijn gsm, belt naar Franky en zegt: "Ik ben in Kortrijk volgende week, ik spring een keer binnen." Bij ons gaat dat niet vanzelf: we moeten erop toezien dat die contacten bewaard blijven. Al wonen ze maar een kilometer of drie van elkaar, toch gaan wij als intermediair optreden en het telefoontje doen. Ook op mindere momenten. André, er is ook wel een moment geweest dat het minder goed ging tussen jou en José, hé? Jullie waren een beetje naast elkaar aan het werken.

*André:* We zaten in een zwart gat, of hoe heet dat?

*Luc:* Wij gaan nu binnenkort beginnen met 'kenniskringen', waarin collega's van André de kans krijgen om te vergaderen op een kalm en open niveau. Ze vullen zelf in waarover het gaat, over tentoonstellingen, projecten of misschien wel dezelfde materie als waar wij nu over praten. Ze zullen zelf de agenda opstellen, en er zal één iemand uit de coördinatie bij zijn om te ondersteunen en verslag te nemen. Ik ben alleen maar voorstander van een overleg als het een constructief onderdeel is van een groter geheel. Ik ben tegen opgelegde 'inspraak' voor een 'doelgroep'. Hier gaat het over mensen die met hetzelfde bezig zijn, die samenkomen.

We merken weinig evolutie bij de ateliers uit de sector van personen met een verstandelijke beperking. Nochtans hebben we met Wit.h geprobeerd om sterk

te communiceren over onze werkwijze, via uitnodigingen, boekjes... Om te laten zien wat er allemaal mogelijk is. Maar er beweegt erg weinig. Misschien schrikt een sociaal-artistieke structuur mensen af, omwille van de artistieke klemtonen die ver staan van algemene zorg- en arbeidsdoelstellingen. Dat is jammer, want eigenlijk zijn instellingen en voorzieningen de basis. Voor Wit.h zou het ideaal zijn mochten de voorzieningen goede ateliers ontwikkelen, met degelijke begeleiders en goed materiaal. Dat is een van onze werkpunten voor de toekomst.

In Vlaamse organisaties zie je nog voornamelijk pseudo-arbeidsgerichte activiteiten. In Wallonië werken ze meer op de persoon zelf, en heb je ongelooflijk veel creatieve ateliers die goed zijn uitgebouwd. Ze staan financieel niet altijd even sterk, maar beschikken wel over goede ruimtes, materiaal en ateliers. Terwijl het sociaal-artistieke werk in Wallonië helemaal niet bestaat als werkvorm.

*Franky:* Dat is wel interessant om te onderzoeken. Het bestaat wel in Wallonië, maar het wordt er niet decretaal ondersteund. Terwijl het hier eigenlijk vanuit de overheid moet gestimuleerd worden om het enigszins op de kaart te zetten. Misschien een mooie afsluiter, en een idee voor een volgende publicatie rond sociaal-artistiek werk? (*gelach*)

*Verwerking gesprek: Jana Kerremans*

# Hoeveel openbaarheid verdraagt de kunst?

*Erwin Jans*

Er zijn de voorbije jaren in de kunstwereld – laat ik me hier beperken tot het theater – lange en intense (maar vaak ook uitzichtloze en onvruchtbare) discussies gevoerd over canon en repertoire, over publieksbereik en publieksparticipatie, over diversiteit en doelgroepen, over toegankelijkheid en emancipatie, commerciële cultuur en nieuwe media, over stedelijkheid en sociale verantwoordelijkheid, etc. Deze onopgeloste vragen en spanningen zijn even zoveel signalen van een veranderende verhouding tussen kunst en samenleving.

## Het einde van de autonome kunst

Kunst in zijn autonome kwaliteit wordt meer en meer geconfronteerd met iets wat op het eerste zicht geen artistiek criterium of artistieke behoefte is maar toch zijn eisen stelt, of op zijn minst als een appèl wordt ervaren. Kunstcritica Anna Tilroe pleit daarom voor een herziening van zowel de notie van kwaliteit als van de notie van kunstgeschiedenis: “De discussie over wat kwaliteit is en wat kwaliteit heeft moet ruimer worden gevoerd en vanuit een andere benadering. Het kunsthistorisch traject dat aan het begin van de twintigste eeuw is uitgezet, kan niet langer als het enige worden beschouwd. We zullen moeten erkennen dat er meerdere kunstgeschiedenissen bestaan en kunnen geschreven worden. En we dienen vooral de idee los te laten dat kunst iets is wat om zichzelf bestaat. Dat sluit veel te veel nieuwe ontwikkelingen uit die buiten de kunstwereld maar ook binnen de kunst zelf gaande zijn, van de vj- en websitecultuur tot de samenwerkingsverbanden van kunstenaars, architecten, designers, modeontwerpers, wetenschappers en commerciële ondernemingen”, aldus kunstcritica Tilroe.<sup>(1)</sup>

Voor sommigen is het einde van de moderne kunst al bijna een feit. Zo was voor de Amerikaanse kunsthistorica Wendy Steiner de twintigste eeuw de eeuw van de ‘autonome’ kunst die ze ‘subliem’ noemt. De eenentwintigste eeuw daarentegen wordt voor haar de eeuw van de ‘heteronome’ kunst die ze associeert met

‘het schone’. In haar visie staat het sublieme voor verscheurende, verontrustende en vervreemdende kunst die geen erkenning wil van een bepaald publiek of gemeenschap, terwijl het schone staat voor communicatie, troost, openheid en dialoog met het publiek.<sup>(2)</sup> Steiner maakt de tegenstelling wel erg scherp en schematisch, maar helemaal fout is ze niet. Hoe kunnen kunstenaars en kunstinstellingen zich vanuit die nieuwe behoeften en vragen herdefiniëren zonder geïnstrumentaliseerd te worden of zichzelf te instrumentaliseren? Hoe kunnen ze hun autonome kracht behouden en zich toch actief engageren in een snel veranderende samenleving?

De ontwikkeling van de mediатеchnologie, de nauwelijks nog te stoppen commercialisering, de impact van de populaire cultuur, de neo-liberalisering van de samenleving, het politieke management van de kunst, de eisen om erkenning van minderheidsgroepen, het participatiedebat,... hebben een niet te ontkennen invloed op de kunst, de kunstenaar, de kunstinstellingen en de kunstbeleving. Crisis is misschien zelfs een te klein woord. Maar wat is er op tegen om die crisis ernstig te nemen en niet al onmiddellijk het antwoord te willen of te moeten kennen? Waarom niet een tijdlang de crisis beleven en als een soort van koorts uitzweten? Dat lijkt me de stelling te zijn van de in Engeland werkende Zuid-Afrikaanse kunsthistoricus Sarat Maharaj, in een discussie over artistieke diversiteit. Hij verwoordt de huidige situatie erg helder: “De autonomie van de artistieke criteria is een verworvenheid van het modernisme. Onafhankelijke artistieke criteria bestaan en op basis daarvan functioneert een groot deel van de westerse kunstwereld. Ik denk niet dat we zomaar kunnen zeggen dat dat onzin is. Er is een dialoog aan de gang die rekenschap aflegt van de niet-artistieke criteria die in de arrogante momenten van het hoog-modernisme werden afgewezen. Er werd gedacht dat ze voor eens en voor altijd van de baan waren, maar nu blijkt dat ze terug aan de oppervlakte komen. De dialoog, en ook het conflict, de echo van Homi Bhabha’s notie van de onderhandeling vanaf de grenslijn, dit alles forceert een opening in het debat. We hebben puur autonome criteria en op het eigenste ogenblik dat we deze autonome criteria affirmeren kunnen we de discussie niet sluiten en dan slaan we door in de andere richting, terug in de niet-esthetische criteria. En wanneer we die richting blijven volgen, brengt ons dat ook niet dichterbij ons doel en moeten we weer terug naar het veld van de artistieke criteria. Ik denk dat dit de echo is van die dubbele beweging waarin we noch het Europese perspectief noch het niet-Europese perspectief bevoorde-

len.”<sup>(3)</sup> Maharaj concentreert zich op de verhouding tussen autonome kunst en de (politieke) eisen van de diversiteit, maar hetzelfde kan gezegd worden van de relatie tussen het artistieke en het sociale.

We zijn, als ik Sarat Maharaj goed begrijp, in een politieke en cultureel tijdsgewricht aanbeland waarin de toekomst zich voordoet als iets wat we in het verleden over het hoofd hebben gezien: een terugkeer van het ‘verdrongene’ of het ‘vergetene’. We krijgen dus een soort van tweede kans, maar in andere (moeilijkere?) omstandigheden. Nogmaals Sarat Maharaj: “Als we het concept van kunst als een permanente crisis aanvaarden en kunst zien als een kritische activiteit die alle concepten waarmee we naar een nieuw kunstwerk stappen in een crisis stort; als we dit verbinden met de spanning tussen intrinsieke factoren, puur esthetische criteria, en al die eisen van een esthetische soort waarvan we dachten dat we ze in het vroege modernisme achter ons hadden gelaten, maar die zijn teruggekomen om zich te wreken en zich verzameld hebben in de metropolen als donkere immigranten en vrouwen en seksuele minderheden, en die vragen stellen als: Waarom kan ik dit werk niet beoordelen vanuit mijn cultuur, vanuit mijn vrouwelijkheid, waarom kan ik niet over dit werk praten vanuit mijn homoseksualiteit? Ik denk dat de aanwezigheid van het niet esthetische moment ons misschien een idee kan geven van de permanente crisis en dat we dat als een element moeten opnemen in het evaluatieproces op zoek naar kwaliteit.”<sup>(4)</sup> Opnieuw kan hetzelfde gezegd worden over het sociaal-artistiek werk.

## Veranderende stad

Wat Maharaj hier expliciet verwoordt, is de beslissende impact van de urbane context op de artistieke praktijk. De moderne stad heeft de voorbije decennia ingrijpende veranderingen ondergaan. En met de stad ook het samenleven. De *condition humaine* valt immers meer en meer samen met de *condition urbaine*. Of zoals de Amerikaanse stadssocioloog Lewis Mumford het ooit formuleerde: “in de stad wordt de menselijke beschaving tegelijkertijd gevormd en op de proef gesteld. En dat vanaf de eerste steden in Mesopotamië tot de moderne miljoenensteden. Maar de grootste uitdagingen, zowel aan de stad als aan de menselijke beschaving, beginnen pas nu, op het ogenblik dat de stad – een bepaald idee van de stad - *passé* is.” De stad is aan het ‘morfen’ in iets dat voorbij de stad ligt, in iets dat nog geen precieze naam heeft, maar in de wetenschappelijke literatuur

vaak aangeduid wordt met het verwarrende voorvoegsel ‘post-’: de post-stad. Het is een term die opgenomen is in het complexe en vaak tegenstrijdige netwerk van betekenissen dat de voorbije decennia rond twee andere termen is gespannen: de post-moderniteit en de post-politiek. Het voorvoegsel ‘post-’ dwingt tot een urgente herdefinitie van zowel de stad als de moderniteit en de politiek. De post-stad is een appèl om de urbane conditie en de stedelijke openbaarheid te herdefiniëren. Om in te gaan tegen de politieke verdoving, tegen de consumptieve erotisering en tegen het ideologische paradigma van de *clash of civilisations*.” De stad vraagt om een andere, complexere lectuur. De publieke ruimte in de moderne multiculturele stad is het toneel geworden van onze traumatische en gewelddadige geschiedenis. In de woorden van Stuart Hall: “De steden en straten van de nieuwe residentieplaatsen in de metropolis worden wat Mary Louise Pratt ‘de contactzones’ van de wereld noemt – zones waarin culturen en mensen die totnogtoe gescheiden waren door geografie, geschiedenis, ras, etniciteit, etc. gedwongen worden om samen te leven – altijd in de context van macht en ongelijke relaties – in dezelfde ruimte, en daardoor gedwongen worden om een vorm van vertaalde relatie met elkaar aan te gaan.”<sup>(5)</sup> De Vlaamse schrijver Stefan Hertmans zegt het zo: “(er) blijft aan het concept van de stad een diepe humanitaire betekenis kleven, die nooit uit het oog mag worden verloren. De stad is het territorium van de menselijke communicatie in zijn meest geavanceerde vorm.”<sup>(6)</sup>

## Nieuwe openbaarheid

Ik wil de categorie van het sociaal-artistieke openbreken tot een pleidooi voor een nieuwe openbaarheid. Openbaarheid en publieke ruimte waren enkele van de centrale categorieën van de moderne stedelijkheid. Het gezicht van de moderniteit werd bepaald door de ons vertrouwde gelaatstreken van steden als Parijs, Londen, Wenen, Berlijn en New York. Cultuurfilosoof René Boomkens formuleert het zo: “De stad is wat ‘wij modernen’ ons voorstellen bij schoonheid – het is het ultieme moderne esthetische ideaal. Het is bovendien de moderne uitdrukking van het goede leven bij uitstek – er bestaat geen ander min of meer tastbaar en gematerialiseerd voorbeeld van hoe het moderne leven eruit zou moeten zien: de stad is de materialisatie van het moderne ethos.”<sup>(7)</sup> De stad creëerde de ideaaltypische moderne gemeenschap en bemiddelde tussen de individuele vrijheid en de gemeenschappelijke verantwoordelijkheid. De stad herijkte het traditionele



gemeenschapsleven van de face-to-face communicatie, zoals in een dorp, tot een 'gemeenschap van vreemden': "De ethische en esthetische aantrekkingskracht van de stad is gelegen in haar curieuze en productieve mengeling van vreemdheid en vertrouwdheid, van distantie en nabijheid, van anonimiteit en herkenning."<sup>(8)</sup> De moderne stad domesticerde het onvoorspelbare, het vreemde, het labyrintische en het contingente tot een bewoonbare, open marktsamenleving. De stad medieerde met andere woorden tussen individu en groep, tussen afstand en nabijheid, tussen vertrouwdheid en vreemdheid, en creëerde op die manier een fysieke en mentale ruimte waarin de moderne subjectiviteit zich kon ontwikkelen. De kern van de moderne stedelijkheid was haar openbaarheid: niet alleen in de juridische betekenis als vrijheid van meningsuiting, maar ook in de materiële betekenis van ruimtes waarin de burgers elkaar kunnen ontmoeten zonder inmenging van de staat en van andere krachten. De symbolen van die openbaarheid waren de achttiende-eeuwse koffiehuisen, de negentiende-eeuwse salons, de Parijse winkelpassages, de boulevards, de terrassen, etc. Boomkens wijst op het onproblematisch samengaan in de moderne stedelijke openbaarheid van individuele vrijheid en saamhorigheid, waarbij de coherentie van de gemeenschappelijke nationale identiteit de noodzakelijke achtergrond was voor de ontwikkeling van de individuele vrijheid.

Maar die periode lijkt voorgoed *passé*. Van dat idyllische beeld van de stad als een ruimte van openbaarheid, van debat, van ontmoeting, van distantie en respect blijft er in de hedendaagse studies over stedelijkheid maar weinig over. De nadruk op de individuele vrijheid - die meer en meer gelijkstaat met een anoniem gestroomlijnd consumptiegedrag dat als persoonlijke 'lifestyle' wordt verkocht - heeft de fundamenteën van de solidariteit onderuit gehaald. Auteurs als Hannah Arendt, Jürgen Habermas en Richard Sennett hebben het expliciet over het 'verval' van de openbaarheid. In 1977 verscheen Sennetts klassiek geworden studie *The Fall of Public Man*. Daarin beschrijft hij hoe sinds het begin van de jaren zestig van vorige eeuw de publieke ruimte als een *theatrum mundi* waarop iedereen een rol speelt en dus als een sociale actor optreedt, vervangen is geworden door een narcistische scène waarop het individu alleen nog 'zichzelf' is en geen publieke rol meer kan spelen. De publieke ruimte werd, vooral door de televisie, overspoeld door het private, en de privé-ruimte werd op haar beurt door het publieke gecorrodeerd (bvb. in het thuiswerk). De pessimistische analyses van Jean Baudrillard gaan nog een stap verder. Ons tijdperk is volgens de Franse socioloog

het tijdperk van het obscene: al onze structuren zwellen op en absorberen alles in hun expansie. Iedere structuur dringt de andere binnen, ze overspoelen elkaar wederzijds. We kennen al lang de grenzen niet meer tussen het politieke en het economische, het private en het publieke, het intieme en het pornografische, het fictionele en het feitelijke. De zogenaamde crisis van de democratie is dan ook niet de veelbesproken kloof tussen burger en politiek, maar vooral het ontbreken van die kloof.<sup>(9)</sup> René Boomkens maakt daarbij de belangrijke kanttekening dat deze auteurs – en dan heeft hij het in de eerste plaats over Sennett, Habermas en Arendt – vertrokken vanuit het ideaal van een intellectuele kosmopolitische cultuur. Dit kosmopolitisme is echter slechts één van de vele mogelijke stedelijke culturele praktijken. De stedelijke openbaarheid is ‘gedeïntellectualiseerd’, aldus Boomkens, en het ideaal van distantie en neutraliteit is vervangen door een complex spel van diversiteit, competitie, spektakel, voyeurisme, lichamelijke verleiding, consumentisme, etc.: “Van centrum van beschaving en intellectuele uitwisseling, de idealiserende humanistische conceptie van openbaarheid, naar de chaotische marktplaats vol verschillen en tegengestelde belangen, van transparantie naar onoverzichtelijkheid: dat is de samenvatting van de recente historie van de moderne, stedelijke openbaarheid. Geen geschiedenis van louter verval, zoals Arendt, Habermas en Sennett meenden; wel een verhaal over radicale en moeilijk te verwerken veranderingen.”<sup>(10)</sup>

## Dissensus

De publieke sfeer is verbonden met het idee van participatieve democratie en de mogelijkheid tot politieke discussie en politieke actie. In zijn *Strukturwandel der Öffentlichkeit* analyseert Habermas hoe de in de 18<sup>e</sup> eeuw ontstane door rationele en universele principes geleide ‘bourgeois’ publieke sfeer in de 20<sup>e</sup> eeuw in verval geraakte door de consumptie en de media, twee exponenten van het kapitalisme dat in eerste instantie de publieke ruimte mogelijk had gemaakt. Het is geen toeval dat op het ogenblik dat het functioneren van de democratie in het globaal geworden kapitalisme bevestigd wordt, ook de roep om nieuwe publieke ruimtes steeds luider klinkt. De ontwikkelingen van het globale kapitalisme, van de liberale democratie, van de consensuspolitiek en van de informatie- en communicatietechnologie dwingen ook kunstinstellingen om over hun eigen werking te reflecteren. Er komen intellectuele en artistieke tegenbewegingen op

gang die zowel mentale als fysieke publieke ruimtes proberen te creëren. Het kritisch functioneren van artistieke instellingen is één aspect daarvan, de confrontatie met kunst in de openbare ruimte en met andere deelnemers/groepen een ander. Het kunstwerk is een snijpunt van artistieke, politieke, economische en sociale processen. Begrippen als ‘autonomie’, ‘engagement’, ‘participatie’ en ‘interventie’ moeten vanuit de grote maatschappelijke veranderingen die zich voltrekken, herconfigureerd worden. Radicale denkers als Jacques Rancière, Alain Badiou, Giorgio Agamben en Peter Sloterdijk zijn belangrijke referenties. Een naam die steeds vaker opduikt op internationale colloquia en symposia die handelen over de toekomst van de kunstinstellingen en de relatie tussen kunst en openbare ruimte is die van de Belgische politicologe Chantal Mouffe. Dat is des te opvallender omdat zij in haar werk niet of nauwelijks over kunst spreekt. Een van de redenen zou kunnen zijn dat een bepaald segment van de artistieke wereld – het progressieve deel? – beseft dat wat er op dit ogenblik op het spel staat niet meer of niet minder is dan de democratische discussieruimte, die niet alleen externe vijanden heeft (fundamentalisme en terrorisme), maar ook door het marktdenken en de consensuscultuur uitgehold dreigt te worden.

Publieke ruimte heeft voor Chantal Mouffe niet onmiddellijk een fysieke dimensie. Wanneer zij het heeft over kunst in de publieke ruimte, dan gaat het niet om kunstwerken in de publieke ruimte (in tegenstelling tot de privé-ruimte), maar om kunst die een publieke ruimte creëert, dit wil zeggen een gemeenschappelijke actie mogelijk maakt. Met andere woorden: een publieke ruimte is niet zonder meer gegeven, maar wordt door een bepaald soort handelen en spreken gecreëerd. Voor Habermas is de ‘publieke sfeer’ de ruimte waarin machtsvrije rationale discussies gevoerd kunnen worden. Voor de filosofe Hannah Arendt is de publieke ruimte een ruimte van vrijheid en publiek beraad. Voor Mouffe ruikt dit allemaal te veel naar het idee dat een publieke – en dus politieke – discussie steeds tot een consensus kan en moet leiden. Voor haar heeft het rationale argument niet het laatste woord, zoals dat wel het geval is bij Habermas die grote nadruk legt op dialoog en overleg. Mouffe hecht in haar analyse van het politieke bedrijf een grote waarde aan de passies en harstochten. Politiek heeft niet alleen met rationeel handelen te maken, maar ook met affecten en machtsverhoudingen. Zij vertrekt daarom niet langer vanuit een harmoniemodel, maar vanuit een conflictmodel. Om dit te begrijpen is het van belang eerst greep te krijgen op het fundamentele onderscheid dat zij maakt tussen ‘de politiek’ en ‘het politieke’: “met ‘het poli-

tieke' bedoel ik de dimensie van antagonisme die ik als constitutief beschouw voor de menselijke samenlevingen, terwijl ik met 'de politiek' het geheel van praktijken en instellingen bedoel waardoor een orde wordt gecreëerd die de menselijke co-existentie organiseert in de context van een door het politieke bepaalde conflictualiteit."<sup>(11)</sup> Niet consensus, maar dissensus is de kern van het politieke handelen. De publieke of politieke ruimte is voor Mouffe een agonistische ruimte. Het gaat Mouffe dus om een wij/zij denken waarbij de 'ander' constitutief is voor de eigen politieke identiteit. Zij lijnt 'agonisme' echter duidelijk af van 'antagonisme'. In antagonistische verhoudingen is de andere steeds de vijand en bestaat de mogelijkheid dat de spanningen uitlopen op geweld om de vijand te vernietigen. Bij het 'agonisme' wordt de 'vijand' een 'tegenstander' die deel uitmaakt van dezelfde gemeenschappelijke symbolische ruimte. Toch maakt Mouffe ook duidelijk dat de scheiding tussen agonisme en antagonisme niet absoluut is: politiek kan het nooit uitgesloten worden dat er zich omstandigheden voordoen waarin de 'tegenstander' de 'vijand' wordt.

Voor Mouffe heeft de crisis van de democratie te maken met het onvermogen om 'het politieke' – het conflict - te begrijpen. De politieke consensus wordt op dit ogenblik bepaald door wat zij de 'postpolitieke *Zeitgeist*' noemt: het idee dat de liberale democratie gezegevierd heeft en dat de combinatie van de vrije markt en de mensenrechten de globale politieke toekomst zullen vormgeven. Alles wat buiten die consensus gearticuleerd wordt is onmiddellijk vijandig en bedreigend. Het grote gevaar daarbij is dat wat niet in de politieke ruimte gearticuleerd wordt, terugkeert in de vorm van geweld. Veel van het terrorisme is op die manier verklaarbaar. De zogenaamde rationele consensus bezit immers krachtige uitsluitingmechanismen. Mouffes verdediging van de dissensus is meteen ook de verdediging van de mogelijkheid tot kritisch denken en tot een politiek alternatief voor de neo-liberale hegemonie, die zij beschouwt als "de totale sociale mobilisering van het kapitaal."

## **Polemiek en discussie**

Ogenschijnlijk lijken Mouffes analyses ver af te staan van de kunstpraktijk. Maar alleen ogenschijnlijk. De geïnstitutionaliseerde kunstpraktijk is immers diep ingebed in het door kapitaal, vrije markt en overheidssubsidie gereguleerde kunstenveld. Mouffes agonistische notie van 'het publieke' dwingt kunstinstellingen (en

kunstenaars) na te denken over wie hun ‘publiek’ is en wie niet, over hoe ze zich tot ‘het publiek’ en ‘het publieke’ kunnen en willen verhouden, hoe ze antwoorden op de vragen van de commerciële markt en de subsidiërende overheid. Het loont om vanuit Mouffes agonistisch denken een blik te werpen op de discussie die in het tijdschrift *Yang* gevoerd werd tussen auteur en essayist Stefan Hertmans en Guy Redig (Kabinetschef Cultuur, Jeugd en Participatie). Onder de titel *Esthetica als service-club. Bedenkingen rond een debat over engagement in de kunsten* publiceerde Stefan Hertmans een polemische tekst over de vermeende terugkeer van het engagement in de kunsten in de vorm van de eisen van representativiteit, diversiteit, democratisering en participatie – eisen die voor een deel door de overheid worden gesteld, maar ook voor een deel zijn overgenomen in de media: “We zijn dus zover gekomen dat de algemeen democratische invulling van kunst vervallen is tot een muilkorven van de werkelijke kritische kracht van kunst, omdat ze dwaasweg wil dat wetten van moreel engagement worden toegepast op een terrein dat zijn gezag altijd heeft ontleend aan kritische weerstand tegen de *pensée unique* die haar nu domineert.”<sup>(12)</sup> Guy Redig reageerde verontwaardigd op Hertmans tekst waarin hij een aanval op het beleid van minister Anciaux herkende. Hij portretteert Hertmans als “verdediger van de ultieme artistieke, aanvoerder van het verzet tegen het perfide geachte pleidooi voor meer maatschappelijke en dus ook culturele betrokkenheid vanwege meer mensen. En zo krijgt een vraag om aandacht voor verbreding en verdieping van het bereik van bijvoorbeeld cultuurproducten, met een het predicaat ‘eis’ voor een bedwingbare, makkelijk consumeerbare kunst, met lustige verwijzing naar Stalins cultuurdicatuur.”<sup>(13)</sup> Het is hier niet de bedoeling om de discussie in het kort over te doen. Vanuit de invalshoek van Mouffes agonisme is het debat over participatie, diversiteit en representatie uiteindelijk slechts een afgeleide van de discussie over de publieke ruimte, een zijweg die gedoemd is om dood te lopen. Het zijn termen die een heel andere politieke lading krijgen al naargelang van het perspectief (consensus of dissensus) van waaruit ze worden gebruikt. Staan ze ten dienste van een humanistisch ideaal dat iedereen wil insluiten in de bestaande maatschappijvorm of vormen ze een kritische massa die zoekt naar een alternatief politiek systeem? Diversiteit, representativiteit en participatie kunnen ‘politiek correct’ ingezet worden, maar ze kunnen ook deel uitmaken van een strategie om de bestaande machtsverhoudingen grondig te herschikken. Het gaat er niet om het publiek samen te brengen, maar om het te verdelen, om de woorden van Brecht te gebruiken. Dat laatste staat participatie en diversiteit niet in de weg, integendeel zelfs.

## Ademruimte

De vraag die zich opdringt, is hoe de kunstinstellingen de materiële ruimtes die ze ter beschikking hebben opnieuw publiek kunnen maken, zonder publiek te reduceren tot het aantal toeschouwers. Wat gebeurt er wanneer we musea, tentoonstellingsruimtes, theaters en andere artistieke instellingen ook als sociale en politieke ruimtes gaan beschouwen? Wat gebeurt er wanneer de 'autonomie' van de kunst botst met nieuwe maatschappelijke realiteiten en vragen? De erosie van de natiestaat en van de nationale identiteit door de globalisering en door de multiculturele samenleving en de nationalistische herbevestiging ervan dwingt tot een herziening van de notie van het publiek. Zo verzet de Nederlandse kunstcriticus Jan Verwoert zich tegen de eis die aan kunstenaars en kunstinstellingen steeds dwingender gesteld wordt om hun publiek te benoemen, om de achterban te kennen waartoe ze zich zouden moeten richten. Doelgroepenbeleid is een ingeburgerde beleidsterm die ook in de kunstpraktijk ingang heeft gevonden. Verwoert stelt echter dat anonimiteit, de basismodus van het leven in een stedelijke omgeving, misschien ook de voorwaarde is voor iedere zinvolle ontmoeting: "Het gaat er niet om deze anonimiteit op te hemelen, maar misschien wel om de praatjesmakers, doelgroeponderzoekers en cultuurbureaucraten de pas af te snijden: we moeten laten zien dat we mogelijkheden willen creëren waaronder zinvolle ontmoetingen plaatsvinden en gemeenschappen zich vormen, maar dat we alleen maar doen wat we doen als we erkennen dat de anonimiteit van het moderne publieke domein de allereerste, onoverkomelijke voorwaarde is voor het aantrekken en inwijden van een publiek."<sup>(14)</sup> Een publiek is niet iets wat gegeven is, maar een gemeenschap die wordt geproduceerd door een bepaalde artistieke praktijk. Het publiek gaat met andere woorden niet aan de voorstelling vooraf, maar is er een effect van. Dat is ook de stelling die filosoof Sjoerd van Tuinen in de *slipstream* van het denken van Sloterdijk formuleert: "Kunst is niet militariserend, maar socialiserend; ze wordt niet gemaakt voor een publiek, maar schept een publiek."<sup>(15)</sup> Het is niet aan de kunst om de revolutie te brengen, zoals dat in de avant-garde nog het geval was, maar om concrete vormen van 'convivialiteit' te actualiseren. Kunst creëert een soort van adepauze of ademruimte, "noodzakelijke voorwaarden voor ieder gezamenlijk oponthoud."

Dit is hoe de Duitse curator en kunsttheoreticus Nina Möntmann, haar ideale kunstinstelling ziet: "Wat mij voor ogen zweeft, is een transgressieve institutie,

die zich naar buiten toe verzet tegen de populistische opvatting van openbaarheid die zo typerend is voor de consumptiemaatschappij en haar neoliberale politici; een institutie die zich op verschillende disciplines richt en zodoende alternatieven creëert voor de beleveniseconomie; een institutie die ook minderheden aanspreekt en internationaal contacten legt met andere platformen binnen en buiten de kunstwereld; een institutie waarin men zich tijdelijk kan terugtrekken om in thematische, besloten workshops zinvol te communiceren en discoursen te entameren, een instelling die haar medewerkers dus niet afbeult in het flexibele management van de *creative industries*. Het zou bovendien een instituut zijn, waar experimentele, artistieke strategieën belangrijker worden geacht dan corporatieve strategieën, en waar publieke sferen worden geproduceerd die niet meer op het principe van representatie berusten, maar vanuit een voortdurende interactie tussen verschillende belangengroepen ontstaan.<sup>16)</sup>

### Hoge verwachtingen

Nina Möntmann vraagt zich terecht af waar het geld vandaan moet komen om dit mogelijk te maken. Maar belangrijker is wellicht de vraag of de kunstinstelling hier maatschappelijk niet overvraagd wordt. Het lijkt er soms op of er van kunst en kunstenaars verwacht wordt waar andere sociale en politieke actoren niet in slagen: het tot stand brengen van een open dialoogruijnte. Wordt daarmee het artistieke niet te ver opgerekt? Of is het precies alleen de artistieke praktijk die een dergelijke spreidstand aankan? Chantal Mouffe heeft in elk geval gelijk wanneer ze beweert dat het onderscheid tussen politieke en niet-politieke kunst onzin is. De kunstenaar speelt steeds een rol bij de totstandkoming, bij de instandhouding en bij de ondermijning van een bepaalde symbolische orde. Hij is nooit neutraal en neemt dus altijd een politieke positie in: ofwel conformeert hij zich aan de bestaande orde ofwel werkt hij mee aan het creëren van nieuwe ‘agonistische’ publieke ruimtes. Een van de ontwerpen van de New Yorkse visionaire architect Lebbeus Woods bestaat erin om op een aantal publieke plekken in de stad lege containers neer te zetten. Helemaal leeg zijn de containers echter niet: ze bevatten computers, internetaansluiting en ander communicatiemateriaal. Bedoeling is dat wie wil de ruimtes kan gebruiken voor welke creatieve doeleinden dan ook. Misschien zijn deze containers van Woods de extreem doorgedachte invulling van een sociaal-artistieke openbaarheid?

**Bronnen**

- (1) Anna Tilroe in: Hans Beerekamp, Oscar van der Pluym, Laurien Saraber, Sherwin Nekuee, Bart Top, *De kunst van het kiezen*, Rotterdamse Kunststichting/Phenix Foundation/Boekmanstichting, 2003, p. 93
- (2) Wendy Steiner in: idem, p.110
- (3) Sarat Maharaj in: Ria Lavrijsen, *Cultural diversity in the arts. Art, art policies and the facelift of Europe*, Royal Tropical Institute, The Netherlands, 1993, p. 89-90
- (4) idem, p. 88-89
- (5) Stuart Hall, Creolization, Diaspora and Hybridity in the Context of Globalization, in: Okwui Enwezor, et alii (red), *Créolité and Creolization*. Documenta 11\_Platform 3, Hantje Cantz Publishers, Germany, 2003, p.191
- (6) Stefan Hertmans, *Steden. Verhalen onderweg*, Amsterdam, Meulenhoff/Kritak, 1998
- (7) René Boomkens, *De nieuwe wanorde. Globalisering en het einde van de maakbare samenleving*, Van Gennep, Amsterdam, 2006, p. 115
- (8) Ibid.
- (9) Sjoerd van Tuinen, Van Theatrum mundi naar experimentum mundi, in: *Open. Cahier over kunst en het publieke domein*. Kunst als publieke zaak. Hoe kunst en haar instituten de publieke dimensie opnieuw uitvinden, *Open. Cahier over kunst en het publieke domein*, Nai Uitgevers, Skor, 2008, Nr 14, p. 56-64
- (10) René Boomkens, id., p.121
- (11) Chantal Mouffe, *Over het politieke*, Klement/Pelckmans, 2008, p.16
- (12) Stefan Hertmans, *Esthetica als service-club. Bedenkingen rond een debat over engagement in de kunsten*, op: [www.yangtijdschrift.be](http://www.yangtijdschrift.be)
- (13) Guy Redig, De maagd in het hoerenkot, op: [www.yangtijdschrift.be](http://www.yangtijdschrift.be)
- (14) Jan Verwoert, Vrijuit liegen tegen het publiek, in: *Open. Cahier over kunst en het publieke domein*, id. , p.72-73
- (15) Sjoerd van Tuinen, p.64
- (16) Nina Möntmann, *Playing the wild child*, in: id., p.26-27







## Sociaal-artistiek werken over grenzen heen

*Het internationaal parcours van theaterwerkplaats Sering*

Sering wordt sinds zijn opstart regelmatig betrokken bij verschillende internationale 'community arts' festivals, voor het geven van voorstellingen, workshops en deelname aan symposia. Uit die ontmoetingen groeide de droom om op lange termijn een internationale samenwerking aan te gaan met gelijkaardige sociaal-artistische werkingen. De idee voor een wereldwijde virtuele school was geboren. Binnen deze 'school' worden artistieke processen gerealiseerd, waarbij de deelnemers via moderne communicatietechnieken internationaal kunnen samenwerken rond mondiale maatschappelijke thema's.

Het is de bedoeling om geïsoleerde groepen uit de beslotenheid van hun leefwereld te halen en te onderzoeken hoe hun problematiek zich inschrijft in een mondiale dimensie. De gemeenschappelijkheid van dromen, ambities, hoop en verwachtingen, maar ook van frustraties en teleurstellingen, stimuleert de verbondenheid en solidariteit over de grenzen heen. Door rechtstreeks contact leren alle betrokkenen een waarachtiger beeld te vormen van de wereld rondom hen. De theatervoorstellingen die vanuit deze uitwisseling worden gecreëerd, zijn waarachtige, up-to-date getuigenissen die zowel betrokkenen als toeschouwers bewust en gevoelig kunnen maken voor de globale omvang van uitsluitingmechanismen.

Tot nu toe realiseerde Sering in het kader van de virtuele school 4 pilootprojecten, in samenwerking met Arena y Esteras (Villa El Salvador-Peru), Divadlo Z Pasaze (Banska Bystrica-Slowakije), TYDS en TSWEPA (Soweto-Zuid-Afrika) en Teatro Pregonos (New York). Aan de rand van deze kerngroep ontwikkelde zich een netwerk van gemeenschapstheaters die willen meestappen in dit verhaal. Uit de pilootprojecten werd voldoende ervaring geput voor een volgende fase in de internationale samenwerking. Recent sloot Redzoneart uit Irak zich aan bij de virtuele school. In mei 2009 wil Sering de virtuele school voorstellen aan geïnteresseerde sociaal-artistische collega's uit Vlaanderen.

In wat volgt, worden citaten opgenomen uit de intensieve elektronische briefwisseling rond het eerste internationale theaterproject van de virtuele school, *Pépé's Eiland*. De première van *Pépé's Eiland* zou doorgaan bij Sering in Borgerhout, en was oorspronkelijk gepland voor december 2007, luttele maanden na de eerste multimediatraining van internationale theatergroepen. Partners TSWÉPA uit Zuid-Afrika en Arena y Esteras uit Peru moesten dus onmiddellijk in gang schieten om tijdig een videobijdrage te leveren. De vooropgestelde datum bleek al snel niet haalbaar, zo wordt duidelijk uit de e-mailcorrespondentie tussen de drie groepen. De onderstaande citaten geven duidelijk weer hoe een internationale samenwerking concreet verloopt, en vooral hoe gemeenschappelijke dromen worden gedeeld.

8/11/2007 TSWÉPA (Zuid-Afrika)

I agree that the process is very slow in South Africa. (...) The other thing is that I lost all my property after being stolen in the house during a house breaking. I am now trying to find a PC and my internet connection has also been destroyed. I lost my television set, sound systems and computer but this is not an excuse. I am looking for some solutions and will let you know very soon.

13/11/2007 Sering (Antwerpen)

Because of all the delays in implementing the decisions that we made at the training course, Sering has decided to postpone the opening night of *Pépé* until February 16th, 2008. We told you already that Daniel, the actor that plays Uncle, is seriously ill. We decided to modify the casting and include two professional actors: Mia as mama Helena and Rebecca as Mina (the daughter).  
(*Een maand later overleed Daniel – red.*)

(...) Our friends from Arena y Esteras already sent in their ideas about how they think to fill in their part in the play. They say that kids are very enthusiastic because their play will be seen by kids elsewhere in the world.

(...) We think that it is important that we get our things together if we want to make our co-operation work. The pilot project *Pépé* is very important to open the way for the virtual school. We need to have something to show to get subsidies and sponsoring. We must prove that the whole idea of our international co-operation is viable, and that the partners in different countries feel strongly about the project and are ready to invest their energies and creativity in it.

We are aware of the fact that the southern countries have to work with a different approach, you have to follow other ways and rules and in general end up with almost no support from your government. We on our side are supported, but we have to follow strict rules about what we do and how we spend the funds. This sometimes makes our co-operation even more complex.

4/12/2007 Sering

Hello friends,

We haven't heard from you for some time... How did the encounter with the filmmaker go? Have you started rehearsals with the kids? Do you need more guidance or outlines? Please keep us informed about your progress and possible problems.

6/12/2007 Sering

It sounds great. Muchas gracias amigos.

IT WILL HAPPEN! THE SCHOOL WILL EXIST!

17/12/2007 Sering

Hello Peter & Oupa.

Here are some photos Arturo & Ana Sofia just sent us from the kids at Arena y Estera.

We hope to receive your video of the greeting children before Xmas... Even if you are not completely satisfied with what you filmed, do send us your material. This is a 'pilot' project for everybody, so we are all learning and nothing will be perfect the first time.

10/1/2008 Sering

Hello,

the deadline for the poster is tomorrow. If we haven't got the names of all children by that time, they won't figure on the poster. It would be a pity, but we can't wait any longer.

11/1/2008 Arena y Esteras

Querido amigo,

disculpas por la demora pero su correo estaba en carpentas de spam... Ya corregimos el error. Aqui estan los nombres.

*Lieve vriend,*

*Onze excuses voor de vertraging, maar jouw mailtje was in de junkmail terecht gekomen. We herstellen onmiddellijk de fout, hier zijn de namen.*

15/1/2008 TSWEPA

This might sound like a joke. Yesterday I was supposed to send photos of the kids in the afternoon but there was a power failure again in our area. Anyway receive them now.

17/1/2008 Sering

(...) Some short video takes we have already published on YouTube. Search for seringinternationaal!

23/1/2008 Arena y Esteras

(...) Por fin decirles que les hicimos llegar el saludo de Mia a nuestros niños y se sentieron muy emocionados y deseosos de conocer a los niños de Belgica y Africa. Ellos con mucho esfuerzo vienen a los ensayos, porque ahora en vacaciones muchos trabajan, en el mercado, limpiando casas o cuidando niños, tambien trabajan en carpinteria y transporte publico, asi que despues de trabajar vienen a los ensayos.

*(...) Tenslotte willen we nog meegeven dat we de groeten van Mia aan de kinderen hebben overgemaakt. Ze waren er erg door geraakt, en verlangen ernaar de Belgische en Afrikaanse kinderen te leren kennen. Onze kinderen doen veel moeite om de repetities bij te wonen, want momenteel is het vakantie en dat is het moment waarop ze veel bijklussen. Ze staan op de markt, maken huizen schoon of babysitten, sommigen werken zelfs als timmerman of in het openbaar vervoer. Ze kunnen pas komen repeteren na al dat werk.*

7/2/2008 Arena y Esteras

Un problema pequeño pero molesto! Ayer fuimos a ver que datos podrimos darles para que hagan el seguimiento, resulta que nuestro paquete estaba en recepcion, aun no lo habian enviado por el siguiente motivo: la recepcionista que nos atendio nos cobro menos de los deberia cobrarse, por tal motivo no habian enviado el paquete, el gerente habia dado la orden de detener el paquete, solo

que nadie aviso...no llamaron etc etc. En fin hoy Ana Sofia pago lo que faltaba y ya lo estan enviando hoy! Uff! Esto es Peru!

*We hebben een klein maar vervelend probleem! Gisteren wilden we kijken welke gegevens we jullie nog kunnen bezorgen, en dan bleek dat ons eerste pakketje nog steeds in het postkantoor lag. Ze hebben het niet opgestuurd omwille van volgende reden: de loketbediende die ons heeft geholpen, had te weinig aangerekend voor de verzending, daarom hebben ze het niet verstuurd. De kantoorchef had het bevel gegeven het pakket bij te houden, alleen zijn ze vergeten ons dat te melden: ze hebben niet getelefoneerd, niets... Uiteindelijk is Ana Sofia vandaag de verschuldigde som gaan betalen en wordt het pakket vandaag nog verstuurd. Pfff....dat is Peru!*

11/2/2008 Sering

The second tape from Lima arrived last week. We are sure that something very good will come out of this, and that the play of our kids, together with those from Lima and Soweto, will be great!

Next week we'll start looking back at the process and try to see where we can improve our way of functioning.

14/2/2008 TSWEPA

Hi Friends,

I would like to send my best wishes for the Opening Night of *Pépé*. It has been and still is our wish that the project be a succes no matter how hard the challenges we may face. Only few hours left and the excitement is here in South Africa and we're planning to meet on Saturday with the kids and just have fun as a sign of celebrating the journey we travelled together. Our spirit will be with you.

Tell everyone on Saturday that Oupa and the South African kids from Tembisa are working very hard in search for *Pépé* and when we find him we will let you know. We love you all with all our hearts.

16/2/2008 Sering

Dear Friends,

Tonight we had the first night of *Pépé's Island*. We have to tell you it was a huge success. The venue was packed (Oupa knows it isn't all that big, but still: it was packed)

(...) Thanks once more for all the work you did. It was certainly worth it and it's only the beginning of a fruitful co-operation that will develop over the next years!

4/9/2008 Sering

Hello friends,

After the succes of our first co-operation *Pépé's Island*, we have been busy with many other things, first of all writing the application for our main government funding for the next 4 years.

We would like to invite you all to take part in a general meeting here in Belgium, probably in April or May 2009. We would then discuss ways to go on in our co-operation, ideas to develop in creation, time schedules, funding, etc. Besides the core group, Tswepa, Arena y Esteras, Pregones and Sering, we would like to invite other organisations that showed keen interest in taking part in de Virtual School.

8/10/2008 Arena y Esteras

(...) Bueno, amigos, son muchas actividades y muchos sueños que nos mantienen unidos, siempre con la conviccion de este gran teatro virtual que borra las fronteras. Un gran abrazo a todos alla!!!

*(...) Goed, vrienden, vele activiteiten en dromen verbinden ons met elkaar, allemaal binnen de overtuiging van dat grote virtuele theater dat grenzen overschrijdt. We omhelzen ieder van jullie ginds!*

Wordt vervolgd.

*Bewerking en vertaling: Jana Kerremans*







**JOON BILCKE** was artistiek coördinator van Nieuwpoorttheater van 2001 tot eind 2007. In die hoedanigheid werkte hij er aan *Stijlstraten Izegem*, Time Festival 2003 en verschillende andere artistieke en sociaal-artistieke (onderzoeks) projecten en voorstellingen. In 2006-2007 nam hij de dagelijkse leiding over Nieuwpoorttheater op zich. In 2008 werd hij artistiek medewerker van het nieuwe kunstencentrum CAMPO. Sinds januari 2009 werkt hij als inhoudelijk stafmedewerker bij de Unie der Zorgelozen.

**PAUL BOTTELBERGHS** is televisiemaker (VRT) en mediafilosoof. In 2005 richtte hij samen met Ann Langelet de vzw Ambrosia's tafel op, die werkt rond media-emancipatie en het "Platform rond mediawijsheid" (*Ingebeeld IV*) bouwde. Paul Bottelberghs vertegenwoordigt het Ministerie van Onderwijs in het Pestalozzi-programma rond mediageletterdheid van de Raad van Europa.

**BART CARON** is Vlaams volksvertegenwoordiger. In het Vlaams parlement volgt hij o.a. cultuur, media en welzijn. Hij studeerde aan de sociale school IPSOC in Kortrijk en aan de VUB (sociale en culturele agogiek). Hij werkte onder meer in de ontmoetingscentra Marke en Aalbeke (Cultuurcentrum Kortrijk), de vvsg (Vereniging van Vlaamse steden en gemeenten), Brugge 2002 Culturele Hoofdstad van Europa. Verder was hij raadgever en kabinetschef van de cultuurministers Bert Anciaux en Paul Van Grembergen. Bart Caron is o.m. oprichter van Humorologie en voorzitter van Vrijstaat O. (Kunstencentrum in Oostende).

**NICO CARPENTIER** is als docent verbonden aan het Departement Communicatiewetenschappen van de Vrije Universiteit Brussel (VUB). Hij is co-directeur van het VUB-onderzoekscentrum CEMESO en vice-president van de Europese Associatie voor Communicatieonderzoek en -educatie (ECREA). De theoretische

invalshoek van zijn werk steunt op discours­theorie, zijn onderzoeks­inter­esse is de relaties tussen media, journalistiek, politiek en cultuur, voornamelijk binnen socio-politieke domeinen zoals oorlog & conflict, ideologie, participatie en democratie.

**ERIC CORIJN** is cultuur­filosoof en sociaal wetenschapper, professor sociale en culturele geografie aan de Vrije Universiteit Brussel, Directeur van de onderzoeksgroep COSMOPOLIS, City, Culture & Society. Verder is hij co-directeur van POLIS, “a joint masters degree in European Urban Cultures” van de universiteiten van Brussel (VUB), Tilburg (UvT), Manchester (MMU) and Helsinki (UADH) en van “4Cities”, een UNICA-Euromaster in Urban Studies met de universiteiten van Brussel, Wenen, Kopenhagen en Madrid.

Hij is ondervoorzitter van de Gewestelijke Ontwikkelings­commissie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest en lid van de jury Stadsvernieuwing van Vlaanderen.

**JURGEN CREYF** rolde als student journalistiek bij de Unie der Zorgelozen binnen als vrijwilliger en speler in de wijk­projecten. Hij is nu in dienst als logistiek medewerker en medeverantwoordelijke voor o.a. de communicatie. Daarnaast blijft hij actief als speler in wijk- en doorstroom­projecten.

**AN DE BISSCHOP** is licentiaat in de Sociale Agogiek, liep o.m. stage bij Hoofdstuk 27, MO\*-magazine en het Centro para Action Legal de Derechos Humanos (Guatemala), en deed voornamelijk ervaring op in tal van internationaal georiënteerde kunst­projecten op het kruispunt tussen het sociale en het artistieke: het Market Theater Laboratory in Johannesburg (Zuid-Afrika), Crossroads South Africa (Vlaanderen-Zuid-Afrika), Brared Ataï (Vlaanderen-Marokko), etc. Voor haar doctoraat rond ‘Community Arts als discursieve constructie’, werkte ze vanuit de Universiteit Gent nauw samen met het Centre for Performing Arts aan de University of the Western Cape (Zuid-Afrika). Momenteel is ze actief als kennis­beheerder bij Dmos-Comide.

**FRANK DELFT** is medewerker, speler en vrijwilliger van het eerste uur bij de Unie der Zorgelozen. In 2006 was hij als Artikel 60-er ook in dienst bij de Unie. Frank schrijft proza en poëzie en gaat op zoek naar de geschiedenis om die te verbinden met alles wat de Unie onderneemt.

**WOUTER HILLAERT**, germanist en theaterwetenschapper, is sinds 2002 actief als freelance theaterjournalist: tot begin 2009 voor De Morgen en even voor Klara, nu voor De Standaard. Als podiumredacteur van cultuurtijdschrift rekto:verso schrijft hij ook in andere magazines over theater. Vanuit Thersites, vereniging van Vlaamse podiumcritici, trekt hij mee Toneelstof, een project rond het visuele erfgoed van het Vlaamse theater.

**ERWIN JANS** studeerde Germaanse Filologie en Theaterwetenschap aan de KU-Leuven. Hij werkte als dramaturg in Brussel (kvs) en Rotterdam (ro theater). Op dit ogenblik is hij dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Hij doceert over theater en drama aan de KULeuven en aan de Artesis Hogeschool Antwerpen. Hij publiceert uitgebreid over theater, literatuur en cultuur. In 2006 verscheen zijn essay *Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil* (EPO). Hij was medesamensteller van de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie (1945-2005)* (2008).

**JAN KNOPS** is sinds 1999 artistiek en zakelijk leider van Initia vzw, studeerde plastische kunsten aan de Provinciale Hogeschool voor de Kunsten in Hasselt en wijsgerige en historische pedagogie aan de universiteit van Utrecht (kandidatuur). Hij heeft 15 jaar artistiek en zakelijk leiding gegeven aan het steunpunt voor kunsteducatie in de provincie Zuid-Oost Utrecht. Jan is initiator en curator van verschillende artistieke en filosofische projecten en redacteur van de catalogi *Home, reflecties over ouderdom*, Mens & Cultuur Uitgevers Gent 2008, *Living, reflecties over identiteit en diversiteit*, Mens & Cultuur Uitgevers Gent 2006, *Unvarnished, reflecties over jeugd delinquentie*, Mens & Cultuur Uitgevers Gent 2004 en *Mijn Plaats – Ma Place, reflecties over integratie*, Mens & Cultuur Uitgevers Gent 2001.

**BART LODEWIJKS** begon met het maken van muurtekeningen op de kunstacademie St Joost Breda (1990-1995) en het Piet Zwart Institute Rotterdam (MFA, 1995-1996). Tijdens het Sandberg Instituut Amsterdam (MFA, 1996-1998) maakte hij diverse documentaires vanuit een sociaal engagement, o.a. in het naoorlogse Bosnië. In Glasgow vond hij zijn weg terug naar het tekenen, waarover in 2003 de publicatie *Looking for a beautiful place* verscheen. Tijdens langdurige werkperiodes in diverse steden (Lissabon, Porto, Willemstad, Gent) raakten zijn geometrische krijttekeningen steeds verder ingebed in het sociale weefsel van

de stad. Met de tekeningen die hij sinds 2007 in opdracht van het s.m.a.k. in de Gentse wijk Moscou heeft uitgezet, ging hij anderhalf jaar lang op in de dagelijkse realiteit van de bewoners. Lodewijks geeft gastlessen op kunstacademies in Den Bosch, Rotterdam en Maastricht, heeft zitting in adviescommissies en was mede-initiator van Hotel Mariakapel, een kunstenaarsinitiatief met een tentoonstellingsruimte en een hotel voor kunstenaars in Hoorn, Nederland. Hij woont en werkt sinds 2008 in Gent.

**PIERRE MUYLLE** was binnen het programmteam van Brugge 2002 verantwoordelijk voor de sociaal artistieke projecten. ‘*Wijk up*’ in Zeebrugge was daarvan één van de belangrijkste projecten. ‘*Wijk up*’ liep na 2002 verder en tot 2006 was Pierre coördinator. Vanaf 2006 coördineerde hij het project *Moscou-Bernadette* vanuit vzw Nucleo en in samenwerking met de dienst Kunsten van de stad Gent en het s.m.a.k. In 2007 is hij voor s.m.a.k. gaan werken. Het kritisch inzetten van sociaal artistieke ervaring binnen het domein van de actuele beeldende kunst in de publieke ruimte kadert ook binnen verdere ambities van het s.m.a.k. Naast het verderzetten van de samenwerking rond *Moscou-Bernadette* bereidt Pierre Muylle er de stadstentoonstelling TRACK (2011) voor.

**JORIYN NEYRINCK** studeerde wijsbegeerte aan de vub en ULB en behaalde een licentiaatsdiploma Vergelijkende Cultuurwetenschappen aan de Universiteit Gent. Tot maart 2003 was zij werkzaam in het programmteam van Brugge 2002 (coördinator jongerenprogramma). Als vrijwillige medewerker was zij intensief betrokken in de organisatie van Cinema Novo Festival en bij de Erfgoedjongeren te Brugge. Zij startte in 2003 mee het collectief tapis plein op, een projecthuis voor actueel en alledaags erfgoed, en coördineert er vanaf 2007 de Vlaamse werking als organisatie voor volkscultuur.

**MAAIKA SANTANA** is verbonden aan het /Centre/ /for studies on Media and Culture/ (Cemeso) van de Vrije Universiteit Brussel. Ze rondde haar studies communicatiewetenschappen af met een onderzoek naar de articulatie van verzet in Peruaanse alternatieve radio's. Eveneens volgde ze een stage bij AMARC (World Association of Community Radio Broadcasters) te Lima. Momenteel doet ze onderzoek naar de receptie van publieksparticipatie in lokale Brusselse media en nationale media.

**STEVEN SLOS** was als lid van het programmateam nauw betrokken bij Brugge 2002. Eind 2002 ging hij als cultuurbeleidscoördinator aan de slag bij de stad Brugge. Er bleef een nauwe samenwerking met de vzw Brugge 2002, herdoopt als Bruggeplus. Samen gaven en geven ze gestalte aan buurtgerichte en sociaal-artistische projecten.

**KLAAS TINDEMANS** is Doctor in de Rechtsgeleerdheid en werkt als docent en onderzoeker aan de afdeling drama van het RITS (Erasmushogeschool Brussel). Hij is ook actief als dramaturg/theatermaker bij het Antwerpse collectief van toneelspelers de Roovers en bij Bronks, het jeugdtheater in Brussel. Hij schreef en regisseerde *Bulger* bij Bronks. Hiervoor ontving hij in 2008, op het Theater-treffen in Berlijn de 'Förderpreis für neue Dramatik'. Momenteel herschrijft hij *Bulger* tot een jeugdroman, die in het najaar bij Manteau verschijnt. Hij bereidt ook nieuw toneelwerk voor bij Bronks (*Sleutelveld*, in 2009) en bij De Roovers (*Burcht*, in 2010). Verder publiceert hij regelmatig, in een meer academische context, over theatraaliteit en politiek, van antieke tragedie tot hedendaags documentair theater.

**JAN VANDROMME** behaalde een master in de beeldende kunst aan Sint-Lukas, Brussel, en een bachelor in de creatieve therapie aan de PHL, Hasselt. Hij is als atelierbegeleider verbonden aan vzw Centrum Bruno Renson – Artisit, Genk. Jan is coördinator van de opleiding Creatieve Therapie aan de PHL en als beeldend kunstenaar lid van het collectief Zone III, Brussel.

**DOMINIQUE WILLAERT** is sinds 2002 werkzaam als coördinator van de sociaal-artistische organisatie Victoria Deluxe. Voorheen was hij werkzaam als therapeutisch begeleider bij CAW Stimulans in Menen. Hij is medestichter van het sociaal-artistische project De Figuranten (Menen).

