



Vrije Universiteit Brussel

## Community arts: (Hoe) Kunnen dansperformances Culturen samenbrengen?

Een internationaal comparatief onderzoek naar vier interculturele projecten in België (Antwerpen en Brussel) en Nederland (Amsterdam en Rotterdam) vanuit het perspectief van de (co)organisatoren.

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Sectie Communicatiewetenschappen

Evy Van Schoorisse

Promotor Prof. Dr. K. Segers

Opdrachtgever: Vlaams Centrum voor Amateurkunsten

Academiejaar 2004-2005

**WETENSCHAPS**winkel

*Brussel*

## Dankwoord

Think where man's glory  
most begins and ends,  
And say my glory was  
I had such friends.

William Butler Yeats

Met dank aan:

Prof. Dr. Katia Segers – Prof. Dr. Joke Bauwens

Abdelmalek El Houari – het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten

De Wetenschapswinkel: Edith Donders en Ils De Bal

Alle geïnterviewden: Dominique – Poppe – Bawayi – Chantal – Daniël – Marion - Mieke – Sevda – Kim – Abdelaziz – Xolani – Lima – Reshma – Aruna – Mart

Greetje – Siegfried – Kathleen – Thomas – Wouter en de steun van andere vrienden

Mijn vriend David

Mijn ouders, die het in de eerste plaats mogelijk maakten deze studies aan te vangen

# Inhoudstafel

<b>0</b>	<b>Inleiding .....</b>	<b>- 6 -</b>
<b>1</b>	<b>Hoofdstuk 1: Onderzoekopzet .....</b>	<b>- 11 -</b>
1.1	Opdrachtgever .....	- 11 -
1.2	Probleemstelling.....	- 12 -
1.3	Methodologie .....	- 14 -
1.3.1	Kwalitatief onderzoek .....	- 14 -
1.3.2	Selectie van de landen, steden, cases en respondenten .....	- 14 -
1.3.3	Gegevensverzameling.....	- 16 -
1.3.4	Analyse .....	- 18 -
<b>2</b>	<b>Hoofdstuk 2: Begripsbepaling en visies.....</b>	<b>- 20 -</b>
<b>2.1</b>	<b>Cultuur .....</b>	<b>- 20 -</b>
2.1.1	Cultuur en de hedendaagse samenleving.....	- 20 -
2.1.2	Het begrip 'cultuur'.....	- 21 -
2.1.3	Cultuur, natuur en de persoonlijkheid.....	- 23 -
2.1.4	Cultuur als mentale programmering .....	- 23 -
2.1.5	Niveaus van cultuur .....	- 24 -
2.1.6	Cultuur en individu .....	- 25 -
<b>2.2</b>	<b>Intercultureel.....</b>	<b>- 27 -</b>
2.2.1	Pluralisme of assimilatie.....	- 27 -
2.2.2	Het begrip 'intercultureel' .....	- 28 -
<b>2.3</b>	<b>Kunst .....</b>	<b>- 30 -</b>
<b>2.4</b>	<b>Community arts .....</b>	<b>- 31 -</b>
2.4.1	Combinatie van kunsteducatie, amateurkunsten en welzijnswerk.....	- 31 -
2.4.2	Specifieke methode .....	- 32 -
2.4.3	Doelgroep.....	- 34 -
2.4.4	Naar een definiëring .....	- 35 -
<b>2.5</b>	<b>Allochtonen .....</b>	<b>- 36 -</b>
<b>2.6</b>	<b>Besluit .....</b>	<b>- 37 -</b>

<b>3</b>	<b>Hoofdstuk 3: Theoretische achtergronden .....</b>	<b>- 39 -</b>
3.1	Theoretisch perspectief .....	- 39 -
3.2	Cultuurverschillen verklaren .....	- 41 -
3.2.1	Gemeenschappelijke behoeften .....	- 42 -
3.2.2	Interactie.....	- 42 -
3.3	Kunst als bindmiddel .....	- 44 -
3.3.1	Sociale cohesie.....	- 45 -
3.3.2	Burgerschap .....	- 48 -
3.3.3	Sociale en culturele in- en uitsluiting .....	- 51 -
3.3.4	Deelname aan kunst/cultuur.....	- 52 -
3.4	Besluit .....	- 56 -
<b>4</b>	<b>Hoofdstuk 4: Het cultuurbeleid als institutionele context .....</b>	<b>- 58 -</b>
4.1	Community arts in verschillende cultuurmodellen.....	- 59 -
4.1.1	Engeland .....	- 59 -
4.1.2	Nederland.....	- 61 -
4.1.3	België (Vlaanderen en Brussel) .....	- 63 -
4.2	Culturele diversiteit in het Cultuurbeleid .....	- 66 -
4.2.1	Culturele diversiteit in het internationaal beleid.....	- 66 -
4.2.2	Culturele diversiteit in het nationaal beleid.....	- 66 -
4.2.3	Culturele diversiteit in het stedelijk beleid.....	- 69 -
4.3	Besluit: vergelijking en conclusies.....	- 76 -
4.3.1	Community arts in de verschillende cultuurmodellen.....	- 76 -
4.3.2	Culturele diversiteit in het cultuurbeleid.....	- 77 -
<b>5</b>	<b>Hoofdstuk 5: Analyse van de cases .....</b>	<b>- 80 -</b>
5.1	Case 1: Amsterdam – Jongerentheater 020 .....	- 81 -
5.1.1	Projectomschrijving .....	- 81 -
5.1.2	Respondenten.....	- 81 -
5.1.3	Bevindingen.....	- 82 -

<b>5.2</b>	<b>Case 2: Rotterdam – Het HipHopHuis</b> .....	<b>- 88 -</b>
5.2.1	Projectomschrijving .....	- 88 -
5.2.2	Respondenten.....	- 88 -
5.2.3	Bevindingen.....	- 89 -
<b>5.3</b>	<b>Case 3: Antwerpen – Hush Hush Hush</b> .....	<b>- 95 -</b>
5.3.1	Projectomschrijving .....	- 95 -
5.3.2	Respondenten.....	- 95 -
5.3.3	Bevindingen.....	- 96 -
<b>5.4</b>	<b>Case 4: Brussel – KWETU</b> .....	<b>- 102 -</b>
5.4.1	Projectomschrijving .....	- 102 -
5.4.2	Respondenten.....	- 102 -
5.4.3	Bevindingen.....	- 103 -
<b>5.5</b>	<b>Besluit: Vergelijking cases, beleving en betekenis project, best practices &amp; SWOT-analyse en aanbevelingen</b> .....	<b>- 110 -</b>
5.5.1	Internationale vergelijking van de cases.....	- 110 -
5.5.2	Beleving en betekenis van de cases .....	- 111 -
5.5.3	Best practices en SWOT-analyse.....	- 114 -
5.5.4	Aanbevelingen .....	- 118 -
<b>6</b>	<b>Algemeen besluit</b> .....	<b>- 122 -</b>
<b>7</b>	<b>Bibliografie</b> .....	<b>- 127 -</b>

## 0 Inleiding

*“Elke cultuur heeft een andere universele kracht voor de samenleving. Zoals een tijger iets anders is dan een slang en een beer iets anders is dan een olifant of een mus, zo verschillend zijn al die culturen en dat samen maakt de jungle. Je hebt met olifanten alleen geen jungle.”*

Poppe Boonstra (KWETU)

De aanwezigheid van verschillende culturele groepen in de multiculturele samenleving is een 21<sup>ste</sup> eeuwse realiteit. Culturele diversiteit is een gegeven, de vraag is echter hoe met dat gegeven moet omgegaan worden. Het voorkomen van verschillende culturele groepen leidt niet spontaan tot contacten en bindingen tussen deze. Integendeel, de diversiteit lijkt het gevoel van verbondenheid en sociale cohesie te ondermijnen en de groei van extreemrechts is hier een bewijs van. De multiculturele samenleving houdt de valkuil in van het naast elkaar bestaan van de verschillende groepen, eerder dan het ‘samen’ – leven. Het besef groeit binnen het beleid dat interactie tussen de groepen niet evident is maar wel noodzakelijk en dat de overheid dit zou moeten ondersteunen en stimuleren. Het interculturele aspect geniet dan ook recente beleidsaandacht binnen Cultuur zowel in Nederland als België (Vlaanderen en Brussel). Een verkennende studie van het Vlaams Centrum voor amateurkunsten (VCA) naar allochtone (amateur)kunstenaars in Vlaanderen en Brussel (El Houari et. al., 2005:8) stelt een groot potentieel aan allochtone artiesten vast. Een andere constatering is dat interculturele projecten en initiatieven echter weinig voorkomen. Nochtans kunnen dergelijke projecten een kruisbestuiving tussen visies en invalshoeken van verschillende culturen teweeg brengen. Op die manier wordt het doorbreken van eenzijdige denkbeelden bevorderd en zijn interculturele projecten daarom niet alleen voor allochtone maar ook voor Vlaamse kunstenaars interessant.

De maatschappelijke insluiting van diverse culturele groepen in de samenleving wordt in Engeland met kunst verbonden in een reeds lange traditie van community arts initiatieven. Deze Britse traditie heeft een aantal instrumenten opgeleverd, die inspirerend kunnen zijn voor de artistieke praktijken in Vlaanderen en Brussel. Het onderzoek gepaard gaand met deze eindverhandeling bestudeert hoe community arts als werkvorm kan bijdragen tot het

opzetten van interculturele projecten. Via een kwalitatieve onderzoeksopzet met het diepte-interview als methode, gingen we te luister bij de (co)organisatoren van vier interculturele projecten naar hun perspectief. Twee projecten spelen zich af in de stedelijke context van Antwerpen en Brussel. Bij de twee andere initiatieven werden de landsgrenzen overschreden en gingen we ons licht opsteken in Amsterdam en Rotterdam. Een andere context biedt namelijk andere (relevante) inzichten. Twee vragen hebben een centrale plaats in deze studie namelijk (Hoe) Kunnen dansperformances culturen samenbrengen? Enerzijds wordt dus gepeild naar de potentie van kunst (dans) om culturen samen te brengen (de beleving), de 'hoe' slaat anderzijds op de wijze waarop community arts een meerwaarde kan vormen voor projecten in een interculturele setting (de organisatie).

De aandacht voor cultureel–etnische minderheden lijkt zich vooral te situeren binnen Welzijn. De onderzoeken naar cultuur en minderheden bestaan wel, maar in veel mindere mate. Binnen deze onderzoeken ligt de focus bovendien veelal op theater. In deze studie richten we ons ook op de podiumkunsten maar dan wel met de focus op dans. Dans is niet eigen aan één cultuur maar is een kunstvorm die in bijna alle culturen kan teruggevonden worden (in tegenstelling tot theater). Dans kent vele stijlen en verschillende culturele invloeden die de potentie hebben om samen te vloeien in één performance, losgekoppeld van één enkele traditie of nationaliteit en met een vernieuwend karakter. We richten ons in dit onderzoek op performances waarbij dans een prominente plaats inneemt maar waar daarnaast ook ruimte kan zijn voor de combinatie met andere kunstvormen zoals muziek, poëzie of theater. Uit deze experimentele menging kunnen namelijk nieuwe en interessante expressievormen ontstaan. Het vertrekken vanuit kunst en cultuur voor de betrokkenheid van cultureel-etnische minderheden in onze samenleving kan daarenboven een positiever uitgangspunt vormen: 'Allochtonen' worden niet langer in de rol van slachtoffer geduwd die enkel iets nodig heeft, vaak hebben zij een rijke culturele en artistieke achtergrond en kunnen zij ons iets bieden.

Een kritiek op de sociale wetenschappen is het tekort aan de toepasbaarheid van de resultaten van een onderzoek. De Wetenschapswinkel<sup>1</sup> slaat daarom een brug tussen maatschappij en wetenschap door non-profitorganisaties wetenschappelijke ondersteuning te bieden in de vorm van onderzoek uitgevoerd door laatstejaarsstudenten in het kader van hun thesis. Ik ben één van die studenten en dit onderzoek wordt gevoerd in opdracht van het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten (VCA). Deze verhandeling schetst een descriptief

---

<sup>1</sup> Zie: [www.wetenschapswinkel.be](http://www.wetenschapswinkel.be)

en prescriptief beeld van in hoeverre een community arts aanpak van dansperformances kan bijdragen in het opzetten van interculturele kunstprojecten en de potentie heeft tot (inter)culturele uitwisseling en dialoog. Het biedt echter bredere inzichten die ook op andere kunsten van toepassing kunnen zijn. Deze kennis kan de amateurkunstenorganisaties en het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten helpen bij het ontwikkelen van een beleid en het bouwen aan een werking rond culturele diversiteit.

Culturele diversiteit tot een evidentie maken kan enkel slagen indien in alle geledingen van de samenleving de aandacht voor het thema groeit en de angst ervoor afneemt. De interculturele kunstprojecten die in deze studie bestudeerd worden, zijn dan ook slechts een heel klein tandwiel in het radarwerk van een potentiële interculturele samenleving. Het vormen enkele druppels op een hete plaat maar een veelheid aan dergelijke projecten en een lange termijn aanpak kunnen deze plaat langzaam helpen afkoelen.

## **Een gids door deze eindverhandeling**

**Hoofdstuk 1** licht de opzet van het onderzoek toe. Na een woordje over de opdrachtgever met name het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten (VCA) volgt de explicitering van de probleemstelling. Het hoe, waar, wanneer, wie, waarom, enz. van dit onderzoek rond community arts worden hierbij behandeld. Het betreft hier kwalitatief onderzoek en in de methodologie wordt ingegaan op de betekenis, de voordelen en de nadelen hiervan. Ook de selectieprocedure van de landen, steden, cases en respondenten wordt binnen dit deel beschreven. Kwalitatief onderzoek kent een groot arsenaal aan methodes ter verzameling van data waarvan we een kritische literatuurstudie en diepte-interviews de onze maken. De inhoud van deze methodes en de analyse van de interviews worden hier uitgebreid besproken om met betrekking tot de validiteit en betrouwbaarheid van het onderzoek uitspraken te kunnen doen.

**Hoofdstuk 2** dient als conceptueel kader om de gehanteerde begrippen te verklaren en de betekenis voor het onderzoek te duiden zodat voor de rest van het verloop duidelijk is wat er mee bedoeld wordt. De begrippen cultuur, intercultureel, kunst, community arts en allochtonen komen hier aan bod. Over de etymologische oorsprong van cultuur is er consensus, maar aan de inhoud van het begrip allerm minst. Cultuur is meer dan enkel de producten van een beschaving, het is een proces. De rol van etniciteit en het individu binnen het proces van cultuurvorming worden hier van naderbij bekeken. De term multicultureel



wordt vervangen door intercultureel omwille van het interactieaspect die deze impliceert. Bij kunst gaat het om meer dan enkel de 'hoge' kunsten en krijgt hier een ruime invulling met plaats voor niet-erkende kunstvormen. Community arts kent geen exacte omschrijving. Wat betreft deze combinatie van amateurkunsten en cultuureducatie, gingen we daarom in de literatuur op zoek naar kenmerken van de methode en de doelgroep. Op basis daarvan wordt tot een definiëring voor deze studie gekomen. Allochtonen zou de minst stigmatiserende term zijn om in deze eindverhandeling te gebruiken.

De theoretische bril die we in de context van het onderzoek opzetten, wordt nader toegelicht in **hoofdstuk 3**. Binnen het domein van de (cultuur)sociologie en de Cultural studies gingen we op speurtocht naar interessante theoretische achtergronden waartegen de empirische gegevens kunnen worden gehouden. 'Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?' impliceert als vraag het bestaan van cultuurverschillen die eventueel door kunst (dans) overbrugd kunnen worden. We gingen op zoek naar theorieën die deze cultuurverschillen kunnen verklaren. Deze bleken tweeledig te zijn waarbij de ene categorie uitgaat van gemeenschappelijke behoeften (deprivatie en detraditionalisering) en de andere cultuurvorming aan interactie wijt (sociale integratie en socialisatie). Het meer realistische procesmodel wijst op de combinatie als verklaring. Na het verklaren van de cultuurverschillen, gaan we na hoe kunst deze kan overwinnen en een middel kan zijn om culturen te binden. Dit hangt samen met de noties sociale cohesie, burgerschap en sociale insluiting. Uit onderzoek blijkt dat de deelname aan kunst/cultuur deze gevoelens en competenties versterkt maar dat er drempels (i.h.b. voor allochtonen) bestaan die deze deelname verhinderen.

De institutionele context die de geselecteerde projecten omgeeft, komt in **hoofdstuk 4** aan bod bij de studie van het cultuurbeleid. Nederland en België (Vlaanderen en Brussel) kennen geen sterke historische traditie van community arts in tegenstelling tot Engeland. Dit hoofdstuk verklaart dit aan de hand van ontwikkelingen in het cultuurbeleid en de gehanteerde cultuurmodellen in de verschillende landen. Onder 'culturele diversiteit in het cultuurbeleid' vinden we de internationale aandacht voor het thema onder de noemer de noemer interculturele dialoog terug. De nationale politiek in zowel België (Vlaanderen en Brussel) als Nederland is het verbreden van cultuurparticipatie een belangrijke pijler in verband met culturele diversiteit. In de nieuwe beleidsnotaperiode 2005-2009 verschuift het accent in beide landen naar het interculturele aspect. Het beleid in de vier steden kent, mits een aantal kleine nuanceverschillen, dezelfde doelstellingen die men via verschillende

initiatieven en acties tracht te bereiken. De projecten worden binnen deze stedelijke ontwikkelingen geplaatst.

De eigenlijke analyse van de cases werd neergeschreven onder **hoofdstuk 5**. Het Jongerentheater 020 in Amsterdam, het HipHopHuis in Rotterdam, Hush Hush Hush in Antwerpen en KWETU in Brussel krijgen in dit empirisch deel van het onderzoek een omschrijving en de respondenten worden voorgesteld. De bevindingen zijn rond acht labels gegroepeerd, geanalyseerd en per case besproken. Vervolgens wordt overgegaan op besluittrekkingen wat betreft de vergelijking van de cases in Nederland en België, de beleving en betekenis van het project, wordt een SWOT-analyse uitgevoerd om de *best practices* uit de cases te destilleren, om dan uiteindelijk te komen tot een aantal aanbevelingen voor het opzetten van interculturele projecten (voor het VCA) en het beleid hieromtrent.

In het **algemeen besluit** tenslotte, wordt de thematiek aangeraakt, de onderzoeksvragen beantwoord, de onderzoeksmethode geëvalueerd en worden suggesties voor verder onderzoek aangereikt. De gewezen literaire zoektocht kan gevolgd worden aan de hand van de **bibliografie**. De bundel **bijlagen** kreeg extra informatie en de transcriptie van de interviews ingebonden.

# 1 Hoofdstuk 1: Onderzoekopzet

## 1.1 Opdrachtgever

Het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten (VCA) mag zich sinds het amateurkunstendecreet 2000 steunpunt noemen en ondersteunt alle amateurkunstenaars en de organisaties die zich in Vlaanderen en Brussel bezighouden met de amateurkunsten. Het vervult een intermediaire rol en treedt op als katalysator tussen beleid en werkveld (artiesten, organisaties, verenigingen...). (website VCA, 2005)

In het kader van het werkcollege '*cultuur en media*' in eerste licentie, bestudeerde ik de werking rond culturele diversiteit bij het VCA. Na het opdoeken van het Intercultureel Centrum voor Migranten in 2001 is het thema 'culturele diversiteit' aan de culturele steunpunten in Vlaanderen toegewezen. De werking rond culturele diversiteit bij het VCA is halverwege 2002 opgestart en dus nog vrij recent. Het doel is te komen tot amateurkunstenorganisaties die goed werken voor iedereen en niet langer specifieke instellingen voor allochtonen neer te poten. Ik vond de integratie van het thema culturele diversiteit en de achterliggende idee een goede zaak en probeerde mijn steentje tot deze werking bij te dragen door er in het begin van dit academiejaar 6 weken stage te lopen. Tijdens de stage werkte ik mee aan een studie<sup>2</sup> (die enerzijds bestond uit het opstellen van een inventaris van allochtone amateurkunstgroepen en – kunstenaars en anderzijds uit een bevraging naar hun noden en behoeften qua ondersteuning) die mede de basis vormt voor de beleidslijn 'culturele diversiteit' van Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel Bert Anciaux.

Eén van de conclusies in mijn paper vorig jaar was dat om een werking rond culturele diversiteit enigszins te kunnen realiseren, er nood is aan kennis over hoe men allochtonen kan toeleiden naar de organisaties maar ook hoe deze organisaties hun werking ook op deze doelgroep kunnen afstellen. Met deze eindverhandeling hoop ik die nood aan kennis wat te verlichten. Na overleg met het VCA over het onderwerp van deze verhandeling, konden we via de Wetenschapswinkel Brussel dit onderzoek uitvoeren.

---

<sup>2</sup> Zie: EL HOUARI (A.), BARRE (S.), VAN SCHOORISSE (E.). Tijd voor diversiteit! Allochtone (amateur)kunstenaars in Vlaanderen en Brussel. Een verkennende studie naar hun noden, verwachtingen en behoeften inzake ondersteuning. (Themanummer) In: *a - MAGAZINE* (Tijdschrift voor de amateurkunsten en kunstzinnige vorming in Vlaanderen en Brussel), 2005, jg. 6, nr. 2, 20 p.

## 1.2 Probleemstelling

*Community arts: (Hoe) Kunnen dansperformances culturen samenbrengen? Een internationaal comparatief onderzoek naar vier interculturele projecten in België (Antwerpen en Brussel) en Nederland (Amsterdam en Rotterdam) vanuit het perspectief van de organisatoren en co-organisatoren.*

In deze eindverhandeling gaan we na of en hoe community arts als werkvorm een meerwaarde kan vormen bij het opzetten en beleven van interculturele kunstprojecten. Hierbij zijn we geïnteresseerd in het perspectief van de organisatoren en co-organisatoren. 'Organisatoren' is hier een ruim begrip: Het gaat hier om mensen die het project opzetten en er voor zorgen dat er uiteindelijk een voorstelling kan plaats hebben. In die zin telt zowel de visie van personen uit een (overheids)instelling die ondersteunt, mensen die de organisatie van het project uitmaken en van de artiesten zelf.

De aandacht voor cultureel–etnische minderheden lijkt zich vooral te situeren binnen Welzijn. Het onderzoek naar cultuur en minderheden bestaat, maar in veel mindere mate. Binnen deze onderzoeken ligt de focus bovendien veelal op theater. In deze studie richten we ons ook op de podiumkunsten maar dan wel met de focus op dans. Dans is niet eigen aan één cultuur maar is een kunstvorm die in bijna alle culturen kan teruggevonden worden (in tegenstelling tot theater). Dans kent vele stijlen en verschillende culturele invloeden die de potentie hebben om samen te vloeien in één performance, losgekoppeld van één enkele traditie of nationaliteit en met een vernieuwend karakter. We richten ons in dit onderzoek op performances waarbij dans een prominente plaats inneemt maar waar daarnaast ook ruimte kan zijn voor andere kunstvormen zoals muziek, poëzie of theater.

In de probleemstelling van dit onderzoek komen twee centrale vragen naar voor:

1. Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?

Er wordt veel geld uitgetrokken voor het organiseren van interculturele projecten. Maar heeft kunst wel de potentie om culturen dichter bij elkaar te brengen? Hoe worden dergelijke projecten beleefd? Heeft het wel degelijk zin interculturele performances op te zetten?

## 2. Hoe kunnen dansperformances culturen samenbrengen?

Met deze vraag wordt gepeild naar de organisatie van dergelijke projecten. Welke doelstellingen worden voorop geplaatst? Via welke methoden probeert men aan deze tegemoet te komen? Is er voldoende financiële draagkracht? Welke moeilijkheden worden ondervonden? Hoe verloopt de samenwerking? Hoe bereikt men deelnemers en publiek? Het is een evaluatie van hoe de praktijk zijn verloop kent.

Het antwoord op deze vragen zoeken we bij vier interculturele kunstprojecten: Twee in België (Brussel en Antwerpen) en twee in Nederland (Rotterdam en Amsterdam). Aanvankelijk was de opzet alsook twee cases te bestuderen in Groot-Brittannië (Londen en Birmingham), waar het begrip 'community arts' zijn ontstaan kent. Een vergelijking zou relevant zijn daar Groot-Brittannië ten aanzien van Nederland en België een lange traditie kent op dit gebied. Gebrek aan tijd en middelen verhinderen dit echter in deze studie. We steken echter ons licht wel op in vier grootsteden in België en Nederland om goede praktijken en de betekenis van interculturele kunstprojecten (dansperformances) te analyseren. Goede praktijken moet niet al te normatief worden opgevat als praktijken die in alle opzichten als goed kunnen worden beschouwd. Ze dienen vooral als illustraties van hoe een community arts – aanpak kan bijdragen aan het organiseren van interculturele kunstprojecten.

Het doel van dit onderzoek is te komen tot een aantal richtlijnen voor het VCA en het beleid die relevant kunnen zijn bij het opzetten van interculturele projecten. Dit houdt niet alleen best practices, sterktes en mogelijkheden in maar ook zwaktes en mogelijke valkuilen.

We kunnen hier geen kant en klare succesrecepten voorstellen maar wel de ingrediënten aanreiken waarmee geëxperimenteerd kan worden.

## 1.3 Methodologie

### 1.3.1 Kwalitatief onderzoek

De keuze voor een welbepaald soort onderzoek, hangt in de eerste plaats af van de vragen die de onderzoeker zich stelt. De centrale onderzoeksvraag gekoppeld dit onderzoek, stelt beleving en ervaringen centraal. Het stelt de vraag naar de beleving van interculturele projecten en de ervaringen met de organisatorische aspecten ervan.

Kwalitatief onderzoek bestudeert de kennis (beleving) en praktijken van participanten aan het onderzoek. Het houdt er rekening mee dat standpunten en praktijken verschillen naargelang de verschillende subjectieve perspectieven en sociale achtergronden die eraan verbonden zijn. (Flick, 1999:6) Binnen deze studie willen we peilen naar de perspectieven, kennis en ervaringen van verschillende (co-)organisatoren van een project.

Dit past binnen kwalitatief onderzoek omdat deze geïnteresseerd is in de perspectieven, in al hun diversiteit, van de participanten. Het uitgangspunt hierbij is het fenomeen te begrijpen ('*Verstehen*') van binnenuit. Hierbij wordt ervan uitgegaan dat de realiteit onder studie geen gegeven realiteit is, maar een werkelijkheid zoals geconstrueerd door de participanten. (Flick, 1999:25-27) Kenmerkend voor kwalitatief onderzoek is ook de interesse naar alledaagse vragen en problemen en de toepasbaarheid van de resultaten van het onderzoek in het alledaagse leven. (Flick, 1999:3-4) Wetenschap en maatschappij met elkaar verbinden is één van de doelstellingen van deze eindverhandeling die in opdracht van het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten geschiedt.

### 1.3.2 Selectie van de landen, steden, cases en respondenten

Het empirische deel van dit onderzoek beslaat het bestuderen en analyseren van vier cases in twee Nederlandse en twee Belgische steden:

- Case 1: Amsterdam - Jongerentheater 020
- Case 2: Rotterdam - Het HipHopHuis
- Case 3: Antwerpen - Hush Hush Hush
- Case 4: Brussel - KWETU

Nederland volgt het voorbeeld van Engeland en sinds 2003 is de term community arts in het beleid terug te vinden (zie hoofdstuk 4). Nederland heeft reeds langer ervaring met de

toestroom van migranten en kent ook andere migrantenbevolkingsgroepen dan België. De projecten in Nederland kennen tevens een andere institutionele en stedelijke context. Om die redenen leek het ons interessant ons licht op te steken bij onze Noorderburen en hoe zij interculturele projecten kaderen in het beleid, organiseren en beleven in vergelijking met Vlaanderen en Brussel. Amsterdam, Rotterdam, Antwerpen en Brussel zijn vier grootsteden maar kennen toch een groot aantal verschillen. Zo zijn Brussel en Amsterdam beiden hoofdsteden maar is Brussel ook een tweetalig hoofdstedelijk gewest. Antwerpen is een havenstad terwijl Rotterdam een industriestad is. Wat hen bindt en wat deze vergelijking legitimeert is de gemeenschappelijke grootstedelijke problematiek in verband met 'nieuwe' Belgen en Nederlanders.

Kenmerkend voor de selectiestrategieën binnen kwalitatief onderzoek voor het verzamelen van data, is de sampling naargelang relevantie eerder dan naar representativiteit. (Flick, 1999:68) Hier is sprake van doelgerichte sampling. De kracht zit hem in het in de diepte begrijpen van iets. Dit leidt tot het selecteren van informatierijke cases voor de studie. Uit die cases leert men veel over zaken met centrale relevantie voor het doel van het onderzoek. (Patton, 2002:46) In het kader van deze eindverhandeling gingen we dus op zoek naar goede praktijken in verband met interculturele kunstprojecten. Uiteraard zijn we beperkt in onze sampling omdat we niet op de hoogte zijn van alle initiatieven die er bestaan (inventarisatie zou een volledige en aparte studie vragen) en het soort onderzoek. Kwalitatief onderzoek produceert namelijk een rijkdom aan gedetailleerde informatie maar wel over een klein aantal mensen en cases. (Patton, 2002:14)

Omwille van de probleemstelling moeten de cases aan een aantal criteria voldoen. Er moet sprake zijn van:

- een community arts – aanpak (ook al wordt het zo niet benoemd)
- interculturaliteit
- dans (maar het hoeft niet enkel dans te zijn)
- de uitvoering van het project in het recente verleden of in de recente toekomst

Dankzij mijn stage bij het Vlaams centrum voor Amateurkunsten leerde ik de sector en een aantal interculturele initiatieven kennen. In samenspraak met het VCA werden de projecten in Brussel en Antwerpen bepaald. KWETU werd gekozen omwille van de bijzondere en omvangrijke samenwerking tussen de Brusselwerking van het VCA en de Afrikaanse gemeenschap in Brussel én de bijzondere aanpak van het project. Hush Hush Hush is voor Vlaanderen enig in zijn soort qua werkvorm, het mixen van dansstijlen en nationaliteiten en

kent succes ver buiten onze landsgrenzen. (Het negatief advies op de subsidieaanvraag en later het stopzetten van Hush Hush Hush was ons toen nog niet bekend.)

De selectie in Nederland geschiedde via een combinatie van research via het internet en een rondvraag bij een aantal instellingen (zie bijlage 1). Naast het voldoen aan de criteria van de projecten werd, wederom in samenspraak met het VCA, gekozen voor het HipHopHuis (HHH) in Rotterdam omdat deze expliciet als community arts-project aangeduid staat in het beleidsplan van de Stichting Kunstzinnige Vorming (waartoe het HHH behoort) en wij willen nagaan wat dat inhoudt. Het Jongerentheater 020 was één van de eerste initiatieven in Amsterdam (en Nederland) omtrent intercultureel jongerentheater en kent een specifieke werkwijze het bestuderen waard.

Een bijkomende motivatie voor de selectie voor deze vier cases is het structurele aspect van al deze projecten en dat het niet gaat om korte, incidentele projecten.

Bij de selectie van de respondenten werd naar diversiteit gestreefd qua functies, als (co)organisator, en nationaliteiten. De integratie van meerdere perspectieven vormt onzes inziens een vollediger beeld van de gang van zaken en de beleving binnen een dergelijk project. (Zie overzicht interviews in bijlage 2)

### 1.3.3 Gegevensverzameling

#### Literatuurstudie

Een ondersteunend kader is noodzakelijk in onderzoek. Bij de zoektocht naar theoretische achtergronden gepaard gaand met het bestudeerde onderwerp, wordt uitgegaan van bestaande literatuur en een kritische lezing hiervan. Meer bepaald zoeken we in de literatuur naar verschillende definities en verklaringen van de door ons gebruikte concepten en begrippen en theoretische perspectieven vanuit de sociologie en Cultural Studies in verband met de probleemstelling. Een deel van de literatuurstudie wordt ingenomen door een *beleidsanalyse*. Het gaat hier om de studie van de inhoud van beleidsdocumenten en van documenten met betrekking tot het beleid. Onder beleid kunnen we een min of meer weloverwogen streven verstaan naar het bereiken van bepaalde doeleinden met bepaalde middelen en in een bepaalde tijdsvolgorde. De beleidsinhoud verwijst naar een bepaald concreet beleid maar het woord dient om een onderscheid te maken tussen een beleid, zijn totstandkoming en zijn effecten. (Hoogerwerf, 1972:84-85) Ik trachtte hier een kritische lezing te maken van de inhoud van verscheidene beleidsdocumenten. Zo wou ik nagaan hoe en in welke mate het thema culturele (i.h.b. etnische) diversiteit met specifieke aandacht



voor interculturaliteit aan bod komt binnen het internationaal, nationaal en stedelijk beleid in Vlaanderen en Brussel en Nederland. Aan de hand van de gehanteerde cultuurmodellen in het cultuurbeleid in Engeland, Nederland en België (Vlaanderen en Brussel) wou ik tevens uitpluizen waarom het fenomeen community arts reeds een lange traditie kent in Engeland in tegenstelling tot bij ons en onze Noorderburen.

## Interviews

Het kwalitatief onderzoek herbergt een ruim arsenaal aan mogelijke methodieken om gegevens te verzamelen. Interviewen is de aangewezen methode wanneer je iets wil weten over attitudes, opinies, gevoelens, gedachten of kennis. (Baarda et. al., 143-144) Gezien de probleemstelling wordt binnen dit onderzoek dan ook gekozen voor het interview. Meer bepaald gaat het hier om semi-gestructureerde face-to-face interviews of diepte-interviews met de (co)organisatoren van de geselecteerde projecten als respondenten.

'Semi-gestructureerd' slaat op de keuze tussen het proberen aanbrenge van topics in een gesprek en tegelijkertijd open te staan voor de persoonlijke manier van de geïnterviewde om over die onderwerpen te praten en zaken die voor hem of haar belangrijk zijn. (Flick, 1999:94) Die antwoorden staan ons toe de wereld te begrijpen zoals de respondenten die zien. Het doel van de antwoorden is om het voor de onderzoeker mogelijk te maken om de visie en standpunten van andere mensen te begrijpen. (Patton, 2002:20-21) Een ander voordeel van interviewen is dat je niet alleen te weten kan komen wat mensen doen maar ook waarom. (Baarda et. al., 143-144) Karakteristiek aan semi-gestructureerde interviews zijn de min of meer open vragen die vooraf als leidraad worden opgesteld. Gehoopt wordt dat deze vragen min of meer vrij door de geïnterviewde worden ingevuld. Het startpunt is de assumptie gestandaardiseerde interviews of vragenlijsten, die bepalen hoe, wanneer en in welke volgorde de topics zouden moeten behandeld worden, eerder het perspectief van het subject verbergen dan blootleggen. (Flick, 1999:94) Ter voorbereiding van de interviews in het kader van deze eindverhandeling werd een interviewschema (zie bijlage 3) als topiclijst opgesteld. Hierbij werd een onderscheid gemaakt tussen de organisatoren die zelf niet op het podium staan en de artiesten als (co)organisatoren. De eerstgenoemden kunnen meer kennis aanbrenge over de organisatorische en methodologische aspecten van de projecten, de artiesten zelf kunnen dan weer meer kennis bijdragen over de beleving van dergelijke projecten én de evaluatie van een toegepaste methodiek. De interviews met de artiesten vallen ook meestal minder lang uit. De thema's die aangehaald worden binnen het interviewschema komen in elk gesprek aan bod om vergelijking mogelijk te maken, maar de

vorm en de volgorde van de vraagstelling verandert naar de subjecten. Hierbij is er spanning tussen het integreren van nieuwe elementen in de interviews en de vergelijkbaarheid te behouden.

Er dient echter rekening te worden gehouden met mogelijke 'storingen' en nadelen bij het interviewen. Zo gaat het altijd om uitgelokte gegevens en hebben menselijke factoren invloed op de dataverzameling. (Bauwens, 2004) Interviews zijn soms niet zo betrouwbaar omdat de respondenten een positiever beeld van zichzelf kunnen naar voor schuiven of sociaal wenselijke antwoorden geven waarvan zij denken dat het een goede indruk geeft. (Baarda et. al., 143-144) De interviewer moet dus de nodige voorzichtigheid aan de dag leggen om de vragen zo neutraal mogelijk te stellen.

Verder spelen nog een aantal andere factoren mee zoals de stemming van de respondent, de persoon van de interviewer en de omgeving waarin het interview plaats vindt. Ook kan er sprake zijn van non-respons indien men niet bereid is mee te werken. (Baarda et. al., 143-144) Dat was hier (gelukkig) niet het geval.

Om zich als onderzoeker volledig te kunnen concentreren op de persoon en zijn/haar verhaal, werd gebruik gemaakt van een bandopnemer. Alle interviews werden dan ook, mits toestemming van de respondenten, opgenomen op audiocassette en vrijwel onmiddellijk na het gesprek integraal uitgetypt (zie bijlage).

#### 1.3.4 Analyse

De analyse van de interviews gebeurde via clustering en labeling zoals beschreven in het basisboek open interviewen (Baarda et. al., 1996). Het doel van de kwalitatieve analyse is een bepaalde structuur of patroon aan te brengen in de berg van data volgens een zinnige ordening. Dat is een proces van vallen opstaan dat ook wel een iteratief proces wordt genoemd. (Baarda et. al., 1996: 169) Verschillende lezingen en stappen waren dus nodig bij het analyseren van de interviews.

In het empirisch deel worden de bevindingen van de analyse case per case voorgesteld. Vervolgens worden:

- de bevindingen vergeleken en de verschillen tussen Nederland en België (Vlaanderen en Brussel) geduid
- worden de verschillende elementen in verband met de beleving op een rijtje gezet

- worden de best practices gedestilleerd aan de hand van een SWOT-analyse (Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats)
- Op basis van het voorgaande worden aanbevelingen voor het VCA en het beleid geformuleerd

Bij de analyse moet rekening gehouden worden met een aantal specifieke 'gevaren' die kwalitatieve data-analyse kent. Zo produceert kwalitatief onderzoek een rijkdom aan gedetailleerde informatie maar wel over een klein aantal mensen en cases. Dit verkleint echter wel de generaliseerbaarheid. (Patton, 2002:14) Er moet rekening gehouden worden met de subjectiviteit van de onderzoeker, de 'bias towards verification' en het gebrek aan herhaalbaarheid. Systematische analyse is dan ook noodzakelijk. (Bauwens, 2004)

## 2 Hoofdstuk 2: Begripsbepaling en visies

Zonder enige volledigheid te pretenderen gaan we in dit hoofdstuk enkele begrippen die relevant zijn voor dit onderzoek van naderbij bekijken, zodat het voor het vervolg van deze uiteenzetting duidelijk is wat verstaan wordt onder deze begrippen. Dit conceptueel kader is vanuit theoretische inzichten opgebouwd, die uiteraard een basis hebben in de realiteit, maar deze ook proberen te overstijgen om tot een globaal beeld te komen. Het gaat hier om de termen 'cultuur', 'intercultureel', 'kunst', 'community arts' en allochtonen.

### 2.1 Cultuur

#### 2.1.1 Cultuur en de hedendaagse samenleving

Community arts, deel uitmakend van het culturele veld, kan niet los gezien worden van de ruimere maatschappelijke context waarin ze zich bevindt en hoe in deze context naar kunst en cultuur wordt gekeken. De hedendaagse samenleving wordt geschetst aan de hand van het postmodernisme en multiculturalisme.

De huidige samenleving wordt vaak in termen van **postmodernisme** beschreven. Dit begrip wordt echter in wisselende contexten gebruikt: de sociologische en maatschappijhistorische context (postmoderniteit), de wetenschappelijke en filosofische context en het gebruik van de term in de kunstwereld. Mij gaat het om het gebruik in de eerste context als postmoderniteit die een maatschappelijke situatie uitdrukt. De postmoderniteit valt dan min of meer samen met de term postindustrieel die een overgang veronderstelt van een industriële maatschappij naar een samenleving waar informatie centraal staat. De toegang tot informatie en het weten die daaruit voortvloeit, is hier doorslaggevend. (Dietvorst, s.d.) We kunnen de postmoderne samenleving schetsen aan de hand van twee tendensen. De individualisering houdt de toenemende verantwoordelijkheid voor de keuzes van een individu in. Anderzijds is er de tendens van globalisering die verwijst naar de stijgende afhankelijkheid van grensoverschrijdende systemen. (Van den Wijngaerde, 2002:30-31)

Hierboven maakten we al melding van de tendens van globalisering in de postmoderne samenleving. Door de verbeterde transportmogelijkheden, de revolutionaire groei in de communicatiemedia, de intensivering van de internationale handel en arbeidsmigratie wordt

heden ten dage iedereen geconfronteerd met andere leefwijzen en culturele verscheidenheid op de wereld. (Shadid, 1998:138) Ook de processen van Europese integratie en schaalvergroting confronteren ons met andere levensstijlen en oriëntaties binnen de Europese context. (Wildemeersch, 1993:305) Vandaag de dag leven we dus om diverse redenen in een **multiculturele samenleving**.

De noties van cultuur moeten gezien worden tegen deze maatschappelijke achtergrond. Zo hangt de modernistische notie van cultuur (zoals terug te vinden bij o.a. de Frankfurter Schule) samen met de industrialisering van de maatschappij (en de angst voor deze ontwikkelingen). In de context van de huidige, postmoderne samenleving lijkt het mij relevant op zoek te gaan naar meer 'democratische' definities van het cultuurbegrip en de betekenis ervan in een multiculturele context.

### **2.1.2 Het begrip 'cultuur'**

Cultuur kent verschillende betekenissen die allemaal afgeleid zijn van een Latijnse stam. Het begrip cultuur komt etymologisch voort uit het Latijnse werkwoord *colere* wat wil zeggen bebouwen, veredelen. De *cultura* is dan die menselijke bedrijvigheid gericht op het veredelen van de mens en van zijn maatschappelijke en natuurlijke omgeving. Iets in de mens doet hem dus streven naar het scheppen van meerwaarden die hij louter biologisch beschouwd niet nodig heeft. (Roels, 1998:91)

Over de etymologische oorsprong van 'cultuur' is er consensus, over de betekenis van de term echter allerminst.

Ondanks de talrijke pogingen binnen de wetenschappelijke literatuur om het begrip af te bakenen, bestaan er op dit terrein talrijke definities, classificaties en benaderingen en hiermee evenveel onduidelijkheden en uiteenlopende inzichten. (Shadid, 1998:139) Binnen de literatuur treffen we wel een dubbele invulling van het begrip cultuur aan: een 'eng' en een 'breed' cultuurbegrip kunnen van elkaar worden onderscheiden. Het enge cultuurbegrip ziet cultuur eerder als product, het brede cultuurbegrip ziet cultuur eerder als proces.

#### **Cultuur in enge zin**

In vele Westerse talen betekent 'cultuur' in de eerste plaats beschaving, met name de vruchten van een dergelijke beschaving. (Hofstede, 1995:15) Cultuur wordt in deze zin

gehanteerd om te verwijzen naar de producten van een cultuur, zoals levensbeschouwelijke en politieke stelsels, onderwijs, gebruiksvoorwerpen, kunstwerken en gebouwen: de zogenaamde cultuurgooederen. In deze betekenis worden kunst en cultuur vaak in één adem vernoemd. Toch moet men opletten beiden niet met elkaar te vereenzelvigen. Kunst is een onderdeel en niet synoniem van cultuur. (Roels, 1998:91)

### **Cultuur in brede zin**

Cultuur in bredere zin omvat niet alleen producten die geacht worden de geestelijke beschaving te bevorderen, maar ook gewone en alledaagse zaken zoals eten, groeten, hygiëne, enz. (Hofstede, 1995:15) Deze definitie sluit aan bij de antropologische visie en het culturalisme die cultuur benaderen als een manier van leven. Het culturalisme stelt dat cultuur een geleefde ervaring is bij een groep mensen op een bepaalde plaats op een bepaald moment. (Barker, 2000:42) Cultuur is dus niet iets wat mensen hebben maar wat mensen doen (een proces). Leven in een specifieke situatie vergt tevens kennis van o.a. de taal, de gewoonten, praktijken, rituelen, opvattingen, waarden en normen. Dit omvat besef zowel van hoe men zich hoort te gedragen als het waarom van dat gedrag, m.a.w. kennis van cultuur die hier dient als model van en voor de samenleving. (Shadid, 1998:139) Cultuur geldt hier dus als het gezamenlijke programma nodig voor een groep om op een bepaald moment en plaats te kunnen leven, groeien en zich aan te passen. (Elliott, 1990:35)

'Op een bepaalde plaats op een bepaald moment' wijst op de historische context van cultuur. De betekenis van een artefact of van bepaalde gedragingen komt tot stand via ideeën en verwachtingen die sociaal, historisch en politiek bepaald zijn. (Elliott, 1990:35) Cultuur is een bij uitstek maatschappelijk - historisch proces die zich tevens voortdurend ontwikkelt.

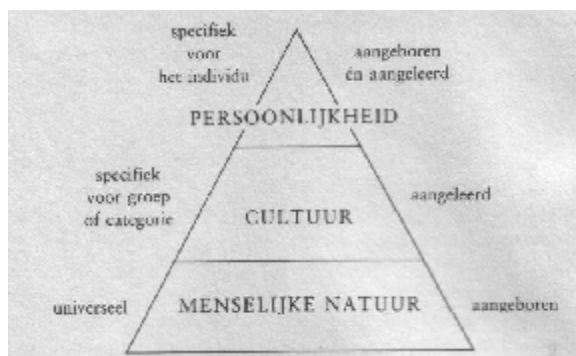
De beschrijving van de levenswijze van een groep moet altijd als een momentopname beschouwd worden. In een tijdsbestek van enkele decennia kunnen talrijke aspecten van die leefwijze onder invloed van interne en externe factoren grondig veranderen. (Shadid, 1998:139) Die veranderingen kunnen plaats hebben door overdracht van generatie op generatie (enculturatie), door contact met andere culturen (acculturatie), door kritiek, verwerping en schepping van nieuwe ideeën en producten. (Roels, 1988:91) In grote lijnen wordt de cultuur van een samenleving via een levenslang leerproces van de ene op de andere overgedragen, het zogenaamde socialisatieproces. (Shadid, 1998:139)

Deze eindverhandeling heeft betrekking op etnische minderheden in onze samenleving. Het bovenstaande is belangrijk in acht te nemen. Zij zoeken hier hun plaats in de samenleving

waardoor hun cultuur aan verandering onderhevig. De acculturatie of het veranderen van de cultuur door contact met andere culturen is bij interculturele projecten belangrijk. De cultuur van etnische minderheden is dus niet een vaststaand feit maar kan en zal veranderen in contacten met andere culturen.

### 2.1.3 Cultuur, natuur en de persoonlijkheid

Cultuur is met andere woorden aangeleerd en niet aangeboren. Volgens Hofstede dient er een onderscheid gemaakt te worden tussen cultuur, de menselijke natuur en de individuele persoonlijkheid. (zie figuur 1)



Figuur 1: Drie niveaus van mentale programmering (Hofstede, 1995:17)

*De menselijke natuur* is wat alle menselijke wezens met elkaar gemeen hebben. Het is het universele niveau die we erven via onze genen. Zo zijn we alleen in staat angst, woede, vreugde en liefde te voelen, maar wat we doen met die gevoelens, wordt door cultuur bepaald.

De *persoonlijkheid* is de eigen mentale programmering die met niemand anders wordt gedeeld. Deze eigenschappen zijn gedeeltelijk aangeboren en gedeeltelijk aangeleerd zowel door cultuur (collectief) als door unieke persoonlijke ervaringen.

De grenzen tussen deze categorieën worden binnen de sociale wetenschappen nog wel betwist. (Hofstede, 1995:16)

### 2.1.4 Cultuur als mentale programmering

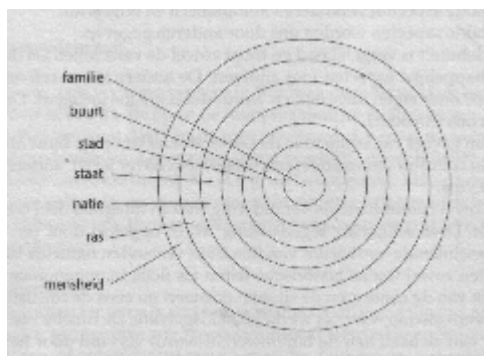
Om de (brede) betekenis van cultuur duidelijk te maken, vind ik de analogie met de manier waarop computers worden geprogrammeerd interessant.

Elk individu draagt patronen in zich van denken, voelen en handelen die we 'mentale programma's' kunnen noemen. (Hofstede, 1995:14) De bronnen van deze 'mentale programmering' bevinden zich in de sociale omgeving waarin we zijn opgegroeid en onze

levenservaring hebben opgedaan (gezin, school, jeugdgroepen, werk, ...). In ons gedrag kunnen we afwijken van deze programmering, maar de analogie toont aan dat sommige gedragingen waarschijnlijker zullen zijn vanuit iemands verleden. Een gebruikelijke term voor dergelijke mentale programma's is 'cultuur'. (Hofstede, 1995:15) Cultuur is hier dan '*de collectieve mentale programmering die de leden van één groep of categorie mensen onderscheidt van die van de andere*'. (Hofstede, 1995:16)

### 2.1.5 Niveaus van cultuur

Iedereen behoort gelijktijdig tot een aantal verschillende groepen en categorieën. Mensen dragen daardoor onvermijdelijk verschillende niveaus van mentale programmering in zich: Een nationaal niveau op basis van iemands land (of nationale niveaus in geval van migratie), een regionaal, etnisch, religieus of taalniveau, een seksniveau, een sociale klasse - niveau of een organisatie- of ondernemingsniveau. De 'culturen' van de diverse niveaus stemmen echter niet noodzakelijk overeen. (Hofstede, 1995:22) Ook Pinxten en Verstraete geven aan dat een individu tot verschillende groepen behoort. Allport beeldt de complexiteit van het relatienetwerk van een individu in een schema van cirkels uit (zie figuur 2). Zijn hypothese hierbij is dat de betrokkenheid bij de groep afneemt naar mate men zich verder van het centrum begeeft. Hoe verder de cirkel van de kern ligt, hoe losser de band met de ervaringswereld wordt. Stad, buurt en familie liggen bijvoorbeeld dicht bij ons ervaringsniveau en de identificatie hiermee is gemakkelijk. (Pinxten & Verstraete, 1998:24-25) Hoewel dit model al te zeer de complexe realiteit simplificeert, geeft het een idee van het relatienetwerk waar een individu zich in bevindt.



**Figuur 2:** het relatienetwerk volgens Allport (Pinxten & Verstraete, 1998:25)

Het bovenstaande maakt duidelijk dat een individu nooit een vertegenwoordiger is van slechts één cultuur. Mensen behoren meestal tot verschillende groepen en gemeenschappen met elk een eigen cultuur, ze kennen een individuele geschiedenis en maken in de specifieke



context eigen betekenissen. Kortom, er is hier sprake van meervoudige identiteiten van een individu. (Piessens & Suijs, 2003:346)

### **Etniciteit**

Hoewel de 'culturen' in '(Hoe) Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?' in principe slaat op de 'etnische' achtergrond en cultuur, wil ik hier een aantal kanttekeningen bij maken.

Cultuur is iets wat evolueert, het is geen wezenskenmerk van groepen of individuen.

De identiteit en bij uitbreiding de cultuur van iemand beperken tot bijvoorbeeld de etnische identiteit is dan ook onvolledig en arbitrair.

Dekeyser en Deraeck stellen dat er naast de etnische identiteit en cultuur, verschillen zijn naar regio, religie, sekse, generatie en klasse en bovendien geen enkele gemeenschap homogeen is. Binnen één en dezelfde gemeenschap zijn er tal van subculturen. (1999:222) Misschien is het zelfs beter om vanuit de hedendaagse samenleving ervan uit te gaan dat culturen nu subculturen zijn van een globale cultuur. (Shadid, 1998:141) Mensen vastpinnen op cultuur kan discriminatie in stand houden door hen in een hokje te stoppen. (Dekeyser & Deraeck, 1999:222) Dit hoort uiteraard niet tot de opzet van deze eindverhandeling. Hier moet in acht genomen worden bij de analyse van de interviews dat etniciteit niet als enige determinant en verklaring mag gezien worden voor eventuele verschillen, conflicten of positieve verloop van zaken die de interculturele projecten met zich meebrengen. We zijn ons bewust dat er naast de afkomst nog tal van factoren meespelen in het gedrag en denken van mensen. Zo gaf Allport aan dat de identificatie groter is met de stad, buurt en familie dan de betrokkenheid op basis van afkomst.

### **2.1.6 Cultuur en individu**

De discussie betreft de vraag of het bij cultuur gaat om een publiek dan wel om een privé (individueel) model van de werkelijkheid. (Shadid, 1998:142) Wat is de relatie tussen de groepscultuur enerzijds en de mate waarin het individu die cultuur naleeft en er zich mee identificeert?

Deze vraag laat zich stellen in het kader van het onderzoek daar de community arts projecten als cases zich afspelen in de microkosmos van cultuur. De projecten werken in de eerste plaats met individuen dan met groepen.

Momenteel spelen vooral macrobenaderingen een grote rol in het maatschappelijke debat rond de multiculturele samenleving. Daarbij denken we bijvoorbeeld aan het structuralisme dat aangeeft dat onze samenleving structureel dient te veranderen opdat het culturele aspect zou volgen. Een ietwat vergeten aspect bij de macrobenaderingen is de noodzakelijke verandering van attitudes van en interacties tussen mensen. Dat betreft het microniveau van het omgaan met andere culturen. (Dekeyser & Deraeck, 1999:216) Maar wat is nu de relatie tussen het micro- en het macroniveau van cultuur?

Bij de vraag of het bij cultuur gaat om een publiek dan wel om een privé model van de werkelijkheid, kunnen beide visies geldig zijn.

De perceptie van de sociale werkelijkheid is in hoge mate individueel en subjectief van aard, ondanks het feit dat de gemeenschappelijke ervaringen en opvoeding van de betreffende groepsleden een wezenlijke invloed hebben op de totstandkoming van deze afzonderlijke subjectieve belevingen. (Shadid, 1998:141) Een groepscultuur bestaat in de geest van ieder groepslid, maar dan wel in de persoonlijke visie op hoe anderen in de groep de culturele normen en waarden interpreteren en nakomen. (Shadid, 1998:142) Zoals hierboven (niveaus van cultuur) duidelijk werd gemaakt, kan een individu meerdere culturele visies hebben.

Culturen zijn bovendien niet statisch, ze vormen ook de antwoorden op de vraag hoe mensen omgaan met veranderende situaties. Culturele veranderingen zijn meegegroeid vanuit de inbreng van nieuwkomers, maar die nieuwkomers veranderen ook door wat ze hier beleven. (Dekeyser & Deraeck, 1999:222) Mensen zijn geen passieve wezens die uitsluitend handelen op basis van de groepscultuur, ze zijn er actieve makers van. (Shadid, 1998:137)

Er wordt in deze eindverhandeling dan ook uitgegaan van een dynamisch cultuurconcept, waarbij persoonlijke ervaringen van het individu een centrale rol spelen in deze culturele dynamiek.

## 2.2 Intercultureel

In het voorgaande maakten we reeds melding van de termen 'multicultureel' en 'intercultureel'. Deze begrippen hangen samen met de discussies rond (cultureel) pluralisme of (culturele) assimilatie van nieuwkomers in het integratiedebat.

### 2.2.1 Pluralisme of assimilatie

We leven in een samenleving gekenmerkt door culturele diversiteit. Er bestaan echter verschillende visies over het omgaan met die diversiteit. Discussies rond culturele diversiteit hangen veelal samen met het debat tussen universalisme en relativisme.

Universalisme is het ideeënstelsel van de eenheid. Het uitgangspunt is dat onpersoonlijke maatstaven ontwikkeld kunnen worden die universeel zijn en op basis waarvan kan geoordeeld worden (ook in de kunst). (Procee, 1991:23-26) Een vorm van het universalisme is het ethnocentrisme. We zijn allemaal tot op zekere hoogte ethnocentrisch in die zin dat we de eigen cultuur in meer of mindere mate als maatstaf nemen. De essentie van het ethnocentrisme is de idee dat hoe meer een andere cultuur is zoals de onze, hoe 'beter' ze is. (Triandis, 1994:249) Wij zien onszelf als standaard, en de anderen worden geëvalueerd met hoe goed zij aan deze standaard tegemoet komen. (Triandis, 1994:252) Het universalisme kan zo echter tot racisme leiden omdat zij specifieke maatschappelijke normen tot universele geldigheid gaan uitroepen. De cultureel-etnische identiteit eigen aan bepaalde culturen, wordt uitgesloten en er vindt een gedwongen **assimilatie** plaats tot de dominante cultuur. De normen waaraan men zich moet aanpassen kunnen echter bevreemdend overkomen. Bepaalde culturele groeperingen kunnen dan negatief beoordeeld worden omdat zij zich niet voldoende aanpassen aan deze normen. (Procee, 1991:171) Het maakt ons blind voor de verschillen tussen culturen en maakt dat wij onze maatstaven als waar en beter beschouwen.

Zo zeer het universalisme de nadruk legt op eenheid, is het relativisme het ideeënstelsel van de verscheidenheid. Het relativisme vertrekt vanuit een diversiteit aan maatstaven: iedere groep, iedere cultuur heeft eigen maatstaven die moeten worden gerespecteerd en getolereerd. Het specifieke van een individu, van een groep, van een traditie staat dus centraal in de kritiek op het universalisme. (Procee, 1991:24-26) Het relativisme oordeelt echter dat mensen uit verschillende culturen vreemden voor elkaar zijn en dat ook zullen blijven. Er zou dus niet tot een gemeenschappelijk kader kunnen gekomen worden. (Procee,

1991:41-45) Ik ben er echter van overtuigd dat via interactie het wel degelijk mogelijk is tot wederzijds begrip te komen, al is dat maar een deels begrijpen.

Een alternatief ideeënstelsel is het cultureel **pluralisme**. Het is een eigenzinnige mix van relativisme en universalisme. Pluralisme betekent de combinatie van twee elementen: 'interactie' en 'verscheidenheid'. (Procee, 1991:64-65) In het pluralisme vormen individuen het uitgangspunt. Het neemt twee elementen samen: mensen zijn gelijk en mensen verschillen van elkaar. (Procee, 1991:164-165) Pluralisme betekent dat cultuur divers en pluralistisch moet zijn, en dat ieder burger het bestaan van verschillende culturen in zijn omgeving moest erkennen en er uiteindelijk rekening mee moest houden. Het impliceerde in de eerste plaats respect voor de ander, de vreemdeling met een andere politieke, religieuze, economische of kunstzinnige achtergrond. (Féral, 1996) Het begrip multiculturalisme (en later interculturalisme) werd vanuit de idee van pluralisme ontwikkeld.

### **2.2.2 Het begrip 'intercultureel'**

Multiculturalisme is een kunstmatig begrip in het leven geroepen door politici, die zijn opgang kende in de jaren '70 en hangt de idee van pluralisme (zoals hierboven beschreven) aan. Hoewel het begrip een positieve lading had, leidde het tot een naast elkaar bestaan van culturen in plaats van interactie tussen culturen. (Féral, 1996) Daarom wordt het begrip multiculturalisme hier vervangen door het woord interculturalisme. Piessens en Suijs dichten interactie een cruciale rol toe in interculturele processen. Wanneer er in de interactie onderhandeling ontstaat, zijn de betrokkenen intercultureel aan het leren. (2003:350) Cultuur is hier in die zin geen structuur maar een sociaal proces. Deze symbolische werelden komen het best tot uiting in interactiesituaties. (Billington et. al., 1991:29) Féral stelt dan ook dat de toegevoegde waarde van interculturalisme is dat verschillende culturen nooit onveranderd naast elkaar blijven bestaan, maar zich altijd zullen vermengen of zich tegen elkaar verzetten. (Féral, 1996)

Door in deze eindverhandeling te opteren voor de term intercultureel wordt de nadruk gelegd op het belang van interactie, namelijk de interactie tussen personen met een verschillende culturele achtergrond in interculturele (dans)projecten en de beleving van die interactie. Het belang van interactie in de dynamiek van cultuurvorming werd eerder ook reeds aangehaald.

Bianchini (1997:51) heeft het verschil tussen 'multicultureel' en 'intercultureel' in verband met wijkgerichte kunstprojecten duidelijk verwoord in termen die aansluiten bij onze visie. Hij stelt dat het doel van projecten meestal multiculturalisme is, wat algemeen betekent het versterken van de verschillende culturele identiteiten van etnische gemeenschappen, door een eigen culturele stem te hebben. Dit belangrijke doel wakkert echter niet per se de communicatie tussen culturen aan. Het is volgens hem interessanter zich te richten op interculturele projecten, die de bedoeling hebben bruggen te bouwen tussen de verschillende gemeenschappen en innovatieve culturele kruisingen te bekomen. Féral merkt op dat er verschillende vormen van interculturalisme zijn binnen kunstzinnige experimenten (in Canada). Ofwel willen recente immigranten hun eigen cultuur uitdragen en deze bekend maken bij het publiek, ofwel voorstellingen waarbij kunstenaars met heel verschillende culturele achtergronden samen op toneel staan. (1996) In deze studie gaat het om de laatste vorm, maar binnen twee van de vier cases wordt de band met de culturele achtergrond behouden en kunnen de (allochtone) kunstenaars zo hun verhaal brengen.

Intercultureel leren impliceert volgens Dekeyser en Deraeck in zekere zin een acculturatiestreven namelijk een naar elkaar toegroeien van mensengroepen van verschillende cultuur en een ingroeien van personen in hun culturele omgeving. (1999:221-222) De verschillende partijen leren dus van elkaar. Volgens Piessens en Suijs is dit tweerichtingsverkeer een noodzakelijke voorwaarde om geen assimilatiepolitiek te krijgen, waarbij de ene de andere aan zich ondergeschikt maakt. (Piessens & Suijs, 2003:357)

De lectuur rond multiculturalisme en interculturalisme wordt (bijna) immer gekenmerkt door een positieve teneur, namelijk dat het mogelijk is samen te leven en zelfs van elkaar te leren. We moeten hier echter opletten niet in naïef idealisme te vervallen. Wildemeersch stelt dat de 'hedendaagse' golf van racisme laat zien dat de confrontatie met andere culturen veel mensen hevig beangstigt.<sup>3</sup> Het is dus realistisch ervan uit te gaan dat de multiculturele realiteit conflictueus is en dat culturen kunnen botsen indien ze met elkaar worden geconfronteerd.(1993:305) Hij besluit hieruit dat de confrontatie met andere culturen niet spontaan of automatisch leidt tot meer verdraagzaamheid of beter begrip voor elkaar. (1993:312) Dekeyser en Deraeck (1999:220) merken hier op dat men bij het omgaan met mensen uit een andere culturele achtergrond (dus met andere normen en waarden), men bereid moet zijn een confrontatie aan te gaan met de eigen normen en waarden.

---

<sup>3</sup> De 'hedendaagse' golf van racisme waarvan hier sprake, dateert van 1993. Er zijn echter verschillende aanwijzingen, denken we aan de stemmenwinst in de voorbije verkiezingsuitslagen van 13 juni 2004 voor het Vlaams Blok (het huidige Vlaams Belang), dat deze golf (jammer genoeg) nog steeds 'hedendaags' is.

## 2.3 Kunst

Bij de enge begripsverklaring van cultuur kregen we reeds de waarschuwing kunst en cultuur niet met elkaar te vereenzelvigen. Cultuur is namelijk veel ruimer dan enkel de (kunst)producten van een beschaving.

De kunsten vormen wel een belangrijk onderdeel van de cultuur. Kunst heeft te maken met de beleving van het bestaan, met de uitdrukking van die beleving in een vormgeving die beantwoordt aan esthetische verhoudingen, en met communicatie of overdracht van beleving naar en met anderen. Dit kunstzinnige drukt zich uit in een verscheidenheid van talen en media: die van het (geschreven en gesproken) woord, van drama, muziek, dans, beelden en hun onderlinge combinaties en toepassingen. (Roels, 1988)

Elliot wijst erop dat soms over het hoofd wordt gezien dat wat wij 'kunst' noemen, geen natuurlijk, universeel verschijnsel is. De betekenis van een artefact of van bepaalde gedragingen komt tot stand via ideeën en verwachtingen die sociaal, historisch en politiek bepaald zijn. (1990:35-36) Als we deze historische context van kunst niet inzien, kan het etnocentrisme zich ook laten gelden in de kunsten wanneer wij onze kwaliteitsnormen als algemeen geldig gaan beschouwen. Sommige kunstvormen van allochtone artiesten kunnen afgekeurd worden omdat zij niet aan 'onze' normen voldoen. De kunstenaars maken in die visie geen kunst vanuit andere uitgangspunten, maar lopen achter in het produceren van kwaliteit. Wij missen dan de kennis die wij kunnen opdoen van deze 'andere' cultuuruitingen en allochtone kunstenaars krijgen zo niet de waardering die zij verdienen.

In een studie van Jermyn en Dusai werd gevraagd aan mensen uit etnische minderheden wat de term 'Kunst' bij hen naar boven bracht en hoe zij deze zouden definiëren. Hoewel de term 'Kunst' verschillende activiteiten in gedachte bracht, bleek het dominante beeld van kunst toch dat te zijn die wij omschrijven als Westerse 'hoge' kunsten. (1999:33) In deze eindverhandeling willen we ons niet beperken tot enkel de 'schone' kunsten. Community arts betreft zelfs vaak 'andere' kunstvormen dan de bestaande (en erkende) kunstdisciplines. Van Labeke spreekt in dit verband van kunst als 'gebeuren' binnen een sociale context. Kunst heeft iets te zeggen voor/in de eigen kring, dus binnen een specifiek, betekenisverlenend kader. (Van Labeke, 1999:121)

We opteren dus voor een zo ruim mogelijke invulling van het begrip kunst. Tevens willen we kunst (net als cultuur) niet enkel als product zien maar ook als proces.

## 2.4 Community arts

Community arts of gemeenschapskunst is in Vlaanderen en Nederland een vrij recent gegeven en het loont dus de moeite om na te gaan welke gangbare concepten, ideeën en kenmerken dit domein zijn binnengeslopen. Aan de hand van een verkenning van de literatuur proberen we tot een (voorlopige) definiëring te komen.

### 2.4.1 Combinatie van kunsteducatie, amateurkunsten en welzijnswerk

De Raad voor Cultuur (2003) in Nederland omschrijft Community arts als een combinatie van amateurkunst en cultuureducatie.

Cultuurnetwerk Nederland rekent *"alle vormen van educatie waarbij kunst of cultuur als middel of als doel worden ingezet"* tot **cultuureducatie**. (Website Cultuurnetwerk Nederland, 2005) In verband met community arts wordt cultuureducatie hier echter niet opgevat als een vorm van educatie waarbij kunst en cultuur enkel als doel wordt ingezet, maar wel kunst als middel in een specifieke methodiek. (Trienekens, 2004:17)

Tevens is het interessant even stil te staan bij wat met **amateurkunsten** bedoeld wordt (mede omdat deze verhandeling in opdracht van het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten wordt geschreven). Volgens het decreet betreffende de Amateurkunsten (2000) houden deze *"elke kunstvorm in die in het kader van het sociaal-culturele gebeuren aan iedere burger de kans biedt om zich via kunstbeoefening en -beleving te ontplooiën en zijn potentiële creatieve vermogens te ontwikkelen op vrijwillige basis en zonder beroepsmatige doeleinden"*. Een klein deel van de amateurkunstenaars kiest voor community arts als specifieke vorm om in groepsverband actief te zijn. De groepsleden zijn immers zelf amateurkunstenaars begeleid door experts. (Raad voor Cultuur, 2003) Bij amateurkunsten gaat het zowel om theater, muziek, beeldende kunst, letteren en dans. Ton bevers, hoogleraar cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit, wijst er echter op dat het bij community arts gaat om een diversiteit aan kunstvormen die vaak buiten het reguliere circuit vallen. Kenmerkend voor die vormen is dat zij gericht zijn op specifieke groepen en een duidelijke sociaal-politieke of sociaal-culturele inslag hebben. (Cultuurnetwerk Nederland, 2004:3)

De sociale doelstellingen zoals persoonlijke ontwikkeling en sociale cohesie zijn ook in grote of kleine mate terug aan te treffen binnen de amateurkunsten. Algemeen kan niettemin gesteld worden dat er een verschillende klemtoon wordt gelegd binnen beide categorieën:

de sociale dimensie lijkt binnen de community arts fundamenteeler dan binnen de meeste amateurkunsten. In zeer algemene termen kunnen we ook stellen dat er de amateurkunsten een tendens naar de maatschappelijke middenklasse kennen terwijl community arts zich richten op relatief benadeelde groepen en/of omgevingen. Het voornaamste onderscheid ligt echter in de zelforganisatie en zelfmotivatie binnen de amateurkunsten in tegenstelling tot community arts projecten en programma's die geïnitieerd of begeleid worden. Hoewel beide vormen meestal te onderscheiden zijn naar doelstellingen en praktijken, is er een bepaalde graad van overlapping en bij sommige activiteiten kunnen zowel amateurkunsten als community arts zij aan zij teruggevonden worden. (1991:13-14)

(Het verschil tussen community arts en sociaal-artistieke projecten komt aan bod in het cultuurmodel van het Belgisch cultuurbeleid (4.1.3) binnen hoofdstuk 4.)

Community arts vormen vaak een artistieke uitlaatklep voor sociaal-maatschappelijke problemen in een gemeenschap. Het emanciperende element als **welzijns**component is er dus een wezenlijk onderdeel van. Volgens Hutchison en Feist (1991: 12-13) hebben community arts een gedeelde bezorgdheid om kunst te democratiseren en om burgers deel te laten uitmaken van gemeenschappelijke ervaring.

Hierdoor werden op de community arts een aantal aanvallen van kritiek gevoerd en de centrale aanval draaide en draait nog steeds rond artistieke kwaliteit. (Dove & Feuchtwang, 2003) Bevers stelt dat het accent binnen community arts dan ook verschoven is van emancipatie naar artistieke vormen en het gebruiken daarvan voor thema's die de deelnemers bezighouden in hun eigen leven. (Cultuurnetwerk Nederland, 2004:3) Community arts streven de ontplooiing van de artistieke talenten en verbetering van de artistieke vaardigheden van de deelnemers na. Daardoor kan ze niet gelijkgesteld worden aan welzijnswerk, waar de activiteiten gericht zijn op het bezig zijn zelf. (Raad voor Cultuur, 2003) Het is bijgevolg kunstbeoefening met een hoge artistieke doelstelling.

#### **2.4.2 Specifieke methode**

'Community arts' is een containerdefinitie waar vele projecten onder worden geplaatst en bijgevolg verschillende invullingen kent. Een mooi afgebakende definitie is bijgevolg niet voor handen. Community arts maakt wel gebruik van een specifieke methodiek. Eerder dan hier een definitie te geven, zet ik hieronder een aantal kenmerken in verband met deze methodiek die ik in de literatuur terugvond op een rijtje.



Community arts neemt de **dagelijkse werkelijkheid van de beoefenaars** als uitgangspunt. De kunstbeoefening gebeurt op basis van materiaal dat vanuit de groep voor handen is. (Raad voor Cultuur, 2003) Dergelijke projecten stelen op de overtuiging dat er ook veel te halen valt bij de groep qua cultuuruitingen. De betrokkenen vaak de middelen niet hebben om hun culturele uitingen tot hun recht te laten komen. Bij community arts worden de uitingen juist erkend en gestimuleerd. Het genereren van nieuwe kunst wordt bovendien als een meerwaarde voor de kunstwereld beschouwd. (Van Der Kamp & Ottevanger, 2003:107)

Voor de deelnemers betreft het een vorm van amateurkunst, de **docenten en begeleiders** zijn echter professionele kunstenaars uit een bepaalde discipline voor wie artistieke ontwikkeling centraal staat. (Trienekens, 2004:17) In één van de interviews die later aan bod komen, kwam ook naar voor dat er een onderscheid gemaakt wordt tussen 'community artists' en 'community art workers'. *"Een community artist is echt de kunstenaar, iemand die iets goed kan. Een community art worker is iemand die heel goed op de hoogte is van datgene dat de artist doet, maar is iemand die ondersteunt."* (Bechtold, 2005) Het is een dus specifieke vorm die stoelt op de (artistieke) vaardigheden van de begeleiders.

Dat het hier om een specifieke vorm van kunst gaat, blijkt volgens Bevers ook uit het feit dat weinig kunstenaars uit de reguliere kunstwereld de overstap maken naar community arts. (Cultuurnetwerk Nederland, 2004:3) Trienekens (2004:18) bevestigt eveneens dat deze methodiek om een ander soort docenten vraagt, die vaak zelf uit de doelgroep voortkomen.

Het **aangedragen materiaal uit de groep** wordt verwerkt tot een repertoire. Soms wordt ook gebruik gemaakt van een bestaand repertoire, maar dan worden de inbreng en ervaringen van de deelnemers zelf in de uitwerking ingebracht. De deelnemers kunnen, hoe beperkt of uitgebreid hun ervaring en technische mogelijkheden ook zijn, direct al meedraaien in een groepsproductie. Bij het verwerkingsproces van het materiaal moet rekening gehouden worden met het ontwikkelingspotentieel, de ervaring en ambities van de groep en de beschikbare faciliteiten en tijd. Bij het aandragen, verwerken en repeteren heeft de docent een begeleidende rol. Hij of zij treedt bij community arts dus echt op als begeleider en niet als overdrager. (Raad voor Cultuur, 2003)

De aanpak is vaak **intensief** omdat deelnemers persoonlijke aandacht een aanmoediging nodig hebben. Daarnaast kenmerkt de methodiek zich door een **vraaggericht** werken, dicht bij de doelgroep en het aanbieden van **laagdrempelige** activiteiten waarin wordt ingesprongen op maatschappelijke trends en ontwikkelingen. (Trienekens, 2004:18)

### 2.4.3 Doelgroep

Zoals hierboven reeds vermeld, kunnen we een grof onderscheid maken tussen amateurkunsten en community arts naargelang de doelgroep. De *community* in community arts is, zacht uitgedrukt, een begrip met weinig precisie.

Hutchison en Feist vermelden hierover dat de term *community* door velen in de mond wordt genomen en gebruikt om hun activiteiten met enige zweem van belangrijkheid te omgeven. Communities of gemeenschappen kunnen op twee manieren geïnterpreteerd worden: Enerzijds als geografische entiteiten, de zogenaamde buurten en anderzijds als gemeenschappen van personen met eenzelfde interesse of belangen. (1991:13) In het algemeen richten de *community arts* zich op bevolkingsgroepen die niet vanzelf de weg vinden of zoeken naar de gevestigde culturele instellingen (jongeren, gehandicapten, enzovoort) en/of zoals reeds vermeld, op kunstvormen die buiten het reguliere circuit vallen. Meer specifiek betreft het vaak jongeren, allochtonen of mensen uit wijken met een sociaal-economische achterstand. De activiteiten vinden meestal plaats in de directe leefomgeving van de deelnemers. (Trienekens, 2004:18) Toch is het niet zo dat de *community arts* hun werking uitsluitend op (kans)arme doelgroepen richten. Er bestaan ook werkingen die zich richten bijvoorbeeld op een publiek van universiteitsstudenten en ouderen.

In deze eindverhandeling belangen ons die *community arts* projecten aan die al dan niet specifiek gericht zijn op allochtonen als participanten. Dit niet alleen omdat we allen leven in een multiculturele samenleving waarbij cultureel diverse groepen van mensen onder één maatschappelijk dak voorkomen en de participatie van allochtonen een vanzelfsprekendheid zou moeten zijn maar het nog niet is. Maar ook omdat de werking rond culturele diversiteit binnen het Vlaams Centrum Amateurkunsten, in wiens opdracht ik deze eindverhandeling maak, voornamelijk allochtonen als doelgroep heeft.

#### 2.4.4 Naar een definiëring

Een mooi afgebakende definitie geven van 'community arts' lijkt hier niet mogelijk. Uit het bovenstaande blijkt wel duidelijk dat de invulling die aan community arts gegeven wordt breed moet zijn en kan variëren van de gevestigde disciplines tot straatcultuur. In verband met dit onderzoek wil ik deze brede invulling behouden. In deze scriptie wil ik er wel sterker de nadruk op leggen dat het kunst betreft (niet enkel amateurkunst en géén welzijnswerk). Het wijkgericht -zijn is hier geen noodzakelijk criterium bij de definiëring, ook willen we bij de doelgroep niet uitgaan van problemen en die centraal stellen. Community arts werkt dus niet noodzakelijk met 'achtergestelde' groepen. Dit stigmatiserende en normatieve adjectief dat soms gehanteerd wordt om de doelgroep van community arts te beschrijven, zal dus in de rest van dit vertoog niet meer worden gehanteerd.

Samenvattend kan dus gesteld worden dat:

Community arts beschouwd kunnen worden als een combinatie van amateurkunsten en kunsteducatie (en welzijnswerk), gebruikmakend van een specifieke methode. De intensieve, groeps- en vraaggerichte methodiek gesteund op de (artistieke) vaardigheden van de begeleider(s), werkt met materiaal afkomstig uit een groep van mensen die vaak zelf niet de weg vinden naar de gevestigde culturele voorzieningen en dikwijls betreft het 'nieuwe' kunstdisciplines.

## 2.5 Allochtonen

De term 'allochtonen' is reeds een aantal keer genoemd in deze scriptie en betekent mensen van niet-inheemse afkomst en wordt gehanteerd als tegenstelling van 'autochtonen'. Autochtonen verwijst naar mensen die hier sinds generaties wonen en behoren tot onze Europese cultuur. Naast de term allochtonen kunnen ook andere begrippen gehanteerd worden: gastarbeiders, migranten, cultureel-etnische minderheden, vreemdelingen en buitenlanders. De term 'gastarbeiders' slaat op mensen die in andere landen als 'gast' gaan werken om dan naar het thuisland terug keren. 'Migranten' legt de nadruk op migratie, terwijl de meeste allochtonen eigenlijk behoren tot de tweede en derde generatie. Bij 'cultureel-etnische minderheden' betekent etnisch het afkomstig zijn uit een bepaald volk, minderheden slaat dan op het minder in aantal zijn tegenover de meerderheid van de bevolking. 'Vreemdelingen' en 'buitenlanders' houden de 'buitenstaanders' in die in principe niets met de Westerse samenleving te maken hebben maar die hier verblijven zonder de nationaliteit te bezitten van het land. Deze termen worden verweten dat ze leiden tot stigmatisering van individuen en bepaalde groepen mensen en als achterhaald. In het beleid (én in deze scriptie) wordt voor de term allochtonen gekozen omdat het zogenaamd de minst stigmatiserende term zou zijn. Het is echter niet duidelijk hoe lang een persoon 'allochtoon' blijft en wanneer deze persoon 'autochtoon' wordt. (Van Mechelen, 2001:9-10)

## 2.6 Besluit

Dit hoofdstuk dient als conceptueel kader om de gehanteerde begrippen binnen dit onderzoek te verklaren en de betekenis ervan voor het onderzoek te duiden.

Bij het begrip **cultuur** lijkt over de etymologische oorsprong eensgezindheid te bestaan, over de inhoud van de term allerminst. Binnen de literatuur merken we een dubbele invulling van het cultuurbegrip. Cultuur in enge zin verwijst enkel naar de producten van een beschaving (onderwijs, kunst, gebouwen, enz.). Bij de bredere definitie van cultuur zien we dat cultuur veel ruimer is dan enkel cultuurgoeieren: Het is een manier van leven, een proces. Cultuur is in die zin niet iets wat mensen hebben maar wat mensen doen en is relatief naargelang tijd en plaats. Om de ruimere definitie van cultuur te verduidelijken, hanteerden we de analogie met het programmeren van computers, cultuur is dan *'de collectieve mentale programmering die de leden van één groep of categorie mensen onderscheidt van die van de andere'*. Er is echter sprake van meerdere niveaus van culturele programmering omdat een individu steeds tot verschillende groepen en categorieën mensen behoort. Dit is een waarschuwing om de etnische identiteit en cultuur niet als enige determinant en verklarende factor voor een bepaald gedrag te beschouwen, ook niet binnen het kader van het empirisch onderzoek van deze scriptie.

Binnen de projecten wordt gewerkt met individuen eerder dan met groepen, vandaar dat we de relatie tussen cultuur en individu nader bestudeerden. Binnen deze eindverhandeling hangen we een dynamisch cultuurconcept aan, waarbij persoonlijke ervaringen van het individu een centrale rol spelen in deze culturele dynamiek.

De term multicultureel kende zijn opgang in de jaren '70 en wortelt in de idee van pluralisme bij het assimilatie - pluralisme debat i.v.m. integratie van nieuwkomers. Het duidt het bestaan van verschillende culturen in de omgeving die iedere burger zou moeten erkennen en eerbiedigen. Hoewel het begrip een positieve lading had, leidde het tot een naast elkaar bestaan van culturen in plaats van interactie tussen culturen. Daarom werd multicultureel vervangen door **intercultureel**. Intercultureel wijst op tweerichtingsverkeer en dat mensen van elkaar kunnen leren in interactie. Ondanks de positieve teneur van deze concepten, mogen we niet in naïef idealisme vervallen. De confrontatie met andere culturen leidt niet spontaan tot meer verdraagzaamheid of beter begrip voor elkaar. Men moet eerst de eigen normen en waarden in vraag willen en durven stellen.

**Kunst** mag niet als synoniem gebruikt worden voor cultuur maar is er wel een belangrijk onderdeel van. Deze eindverhandeling analyseert vier interculturele kunstprojecten in verband met dans die kan variëren van de gevestigde disciplines (moderne dans, ballet, ...) tot straatcultuur (breakdance, hiphop, ...). We opteren dan ook voor een zo ruim mogelijke invulling van kunst en beperken ons niet tot enkel de 'schone' kunsten. Community arts betreft namelijk vaak niet erkende of nieuwe kunstvormen. Kunst wordt hier, net als cultuur, niet enkel gezien als product maar tevens als proces waarbij het iets te zeggen heeft voor de eigen kring, binnen een specifiek, betekenisverlenend kader.

Een mooi afgebakende definitie geven van **community arts** was hier niet mogelijk. Binnen de literatuur werd wel gezocht naar concepten en ideeën binnen dit terrein om zo tot een voorlopige definiëring te komen. In verband met community arts wordt in deze verhandeling eerder de nadruk gelegd dat het kunst betreft en minder op de welzijnscomponent omdat we het 'probleem' van de zogenaamde 'achtergestelde' groepen niet centraal willen stellen. Ook het wijkgericht – zijn van community arts is hier geen noodzakelijk criterium. Als voorlopige definiëring stelden we dat *'Community arts beschouwd kunnen worden als een combinatie van amateurkunsten en kunsteducatie (en welzijnswerk), gebruikmakend van een specifieke methode. De intensieve, groeps- en vraaggerichte methodiek gesteund op de (artistieke) vaardigheden van de begeleider(s), werkt met materiaal afkomstig uit een groep van mensen die vaak zelf niet de weg vinden naar de gevestigde culturele voorzieningen en dikwijls betreft het 'nieuwe' kunstdisciplines.'*

In deze eindverhandeling belangen ons die community arts projecten aan die al dan niet specifiek gericht zijn op **allochtonen** als participanten. Dit niet alleen omdat we in een multiculturele samenleving leven, maar ook omdat de werking rond culturele diversiteit binnen het Vlaams Centrum Amateurkunsten, in wiens opdracht ik deze eindverhandeling maak, voornamelijk allochtonen als doelgroep heeft. Allochtonen betekent mensen van niet-inheemse afkomst en wordt gehanteerd als tegenstelling van autochtonen. In deze scriptie wordt voor de term allochtonen gekozen omdat het zogenaamd de minst stigmatiserende term zou zijn. Het is echter niet duidelijk hoe lang een persoon 'allochtoon' blijft en wanneer deze persoon 'autochtoon' wordt.

## 3 Hoofdstuk 3: Theoretische achtergronden

### 3.1 Theoretisch perspectief

Deze eindverhandeling richt zich op interculturele kunstprojecten wat duidt op een culturele uitwisseling tussen diverse maatschappelijke groepen. In dit onderzoek polsen we naar visies en betekenissen die zowel de organisatoren als co-organisatoren met verschillende culturele achtergronden toekennen aan het project waaraan zij meewerken. Het lijkt dan ook aangewezen dit onderwerp door een sociologische bril te bekijken.

De (cultuur)sociologie bestudeert de relatie tussen maatschappij en cultuur. Cultuur wordt in de recentere sociologie gezien als een repertoire aan tekens die maatschappelijke groepen hanteren om de werkelijkheid betekenis(sen) te geven. Het uitgangspunt van de cultuursociologie is dan ook dat iedereen participeert aan een cultuur. Bovendien toont de (cultuur)sociologie interesse in sociale ongelijkheid door een verschil in culturele competenties tussen verschillende maatschappelijke groepen.<sup>4</sup> De focus op betekenissen duidt op een wind vanuit de Cultural Studies – hoek.

De nadruk op betekenissen was een reactie van de Cultural Studies op de mainstream sociologie waar dit thema niet veel aandacht kreeg. (Alasuutari, 1995:37) Het is echter niet gemakkelijk een definitie te geven van Cultural Studies. Initieel verwijst de term naar de traditie die gestart werd door Richard Hoggart, E.P. Thompson en Raymond Williams in de late jaren '50. (Alasuutari, 1995:23) Zij produceerden samen met Stuart Hall de basiswerken en -ideeën van het culturalisme. Cultuur wordt benaderd als een manier van leven. De kern is het proberen begrijpen van culturele producten zoals films, gedichten, kunst, manier van kleden, gebouwen,... om het gedrag en ideeën gemeenschappelijk aan mensen behorende tot een bepaalde cultuur, te achterhalen. Een gevolg hiervan is dat alle culturele uitingen als waardig beschouwd worden omdat deze betekenis hebben voor mensen uit een bepaalde cultuur. De institutionele thuis van deze ideeën was the Centre for Contemporary Cultural Studies aan de universiteit van Birmigham (BCCCS). (Story, 1993:45-46) Het concept is de laatste jaren geëvolueerd in een term die refereert naar een multidisciplinair veld. (Alasuutari, 1995:23) Cultural Studies is een breed veld binnen verschillende theoretische tradities. Er zijn dus verschillende invalshoeken maar wat Cultural Studies wel gemeen

---

<sup>4</sup> Deze informatie over de cultuursociologie is gebaseerd op mijn collegenotities van 5/9/2004 in het kader van de cursus 'Grondige vraagstukken' gedoceerd door Prof. Dr. Katia Segers.

hebben, is de studie van betekenissen vanuit het uitgangspunt dat de realiteit en het sociale leven uit een bemiddeling in betekenissen geconstrueerd is. (Alasuutari, 1995:35)

De ideeën van de Cultural Studies zijn wijd verbreid, zo ook bij minister van cultuur Anciaux. Deze ideeën komen tot uiting in zijn beleid waar hij aan de amateurkunsten en kunstprojecten een sociale doelstelling meegeeft: Mensen moeten de kans krijgen zelf actief te participeren aan cultuurproductie om zo uitsluiting op grond van cultuur (cultuurverschillen of van laagcultuur) tegen te gaan. (Pinxten, 2003:18) Dergelijke ideeën vinden we meer en meer terug in het hedendaagse cultuurbeleid (zie hoofdstuk 4).

Zoals in de begripsbepaling aangehaald, gaan we hier niet uit van culturen als vaststaande entiteiten. Door migratie is er veel meer onderhandeling in betekenissen, gaan culturen op elkaar inwerken en mixen, waardoor het steeds moeilijker geloven is in vaste identiteiten en betekenissen. Hoe en welke betekenissen mensen uit verschillende culturen aan interculturele praktijken en uitwisseling geven, vormt hier het onderwerp van studie. Niet alleen inhoudelijk sluit deze eindverhandeling aan bij de theoretische perspectieven van de (cultuur)sociologie en de invloed van de Cultural Studies, maar ook methodologisch via kwalitatief onderzoek en diepte-interviews teneinde de betekenissen te achterhalen en te reconstrueren. Hieronder gaan we op zoek naar relevante theoretische achtergronden binnen de sociologie en de Cultural Studies als ondersteunend kader voor het thesisonderwerp.



## 3.2 Cultuurverschillen verklaren

De vraag in de titel "(Hoe) Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?", brengt impliciet de hypothese met zich mee dat er sprake is van cultuurverschillen tussen verschillende allochtone en autochtone groepen.

Het multiculturalisme slaat op het naast elkaar bestaan van uiteenlopende referentiekaders. Deze referentiekaders zijn geworteld in concrete sociale settings en impliceren een manier van interpreteren (een wereldbeeld) en een morele en esthetische levensstijl. (Buiks & Kwant, 1981:210) Hoe kunnen sociale en culturele verschillen tussen autochtonen en etnische minderheden verklaard worden? Waarom kennen groepen bepaalde culturele praktijken en andere niet? Hoe ontstaan alternatieve referentiekaders? Kan er tot een gemeenschappelijk referentiekader gekomen worden? Met andere woorden, hoe verloopt cultuurvorming?

De cultuursociologen Buiks en Kwant onderscheiden twee categorieën in de theorieën in verband met het verklaren van cultuurverschillen en cultuurvorming. (1981:207-209)

- Gemeenschappelijke behoeften: Sommige theorieën veronderstellen dat gemeenschappelijke problemen of behoeften aan de basis liggen van cultuurvorm. Die problemen en behoeften leiden tot gelijkaardig gedrag.
- Interactie: Een tweede categorie van theorieën stelt dat referentiekaders resulteren uit interactie. Hier worden uiteenlopende zienswijzen en gedragspatronen opgevat als resultaat van differentiële contacten en relaties.

De meeste theorieën laten zich echter niet zo gemakkelijk indelen en gebruiken een combinatie van gemeenschappelijke problemen en interactie als verklaring voor cultuurvorming. Dat staat bekend onder het *procesmodel* (Arnold, 1970) De sociale positie bepaalt de soort relaties dat men aangaat (differentiële interactie). Herhaalde interactie leidt tot het opnemen van gemeenschappelijke ideeën, begrippen, normen en gedragingen. Dit leidt dan uiteindelijk tot specifieke uitingen van groepslidmaatschap die dan weer de toekomstige contacten beperkt of bevordert. Dit proces speelt zich zowel op groepsniveau als op individueel niveau af. Een individu zal eerder in interactie treden met individuen die tot eenzelfde stijl of cultuur horen. Hierdoor worden ze gesocialiseerd binnen die cultuur en gaan ze zich gedragen volgens de voorschriften die er leven. Hoe minder contact met mensen uit andere sociale milieus, hoe scherper de grenzen van de cultuur. (Stevens & Elchardus, 2001:206-207)

### **3.2.1 Gemeenschappelijke behoeften**

Het toeschrijven van culturele verschillen aan gemeenschappelijke problemen vinden we ook bij de onderzoekers (de ideeën over klassenpositie) van het Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (BCCCS) terug. (Buiks & Kwant, 1981:208) De theorieën kunnen we nog verder indelen op de nadruk op structurele problemen (deprivatie) én problemen het gevolg van evoluties (detraditionalisering). (Stevens & Elchardus, 2001:207)

#### 3.2.1.1 Deprivatietheorieën

Deze theorieën gaan ervan uit dat mensen in gelijkaardige sociale posities, gelijkaardige antwoorden vinden op dezelfde problemen. Deze antwoorden kunnen zich alleen ontwikkelen zich enkel indien sprake is van een zeker bewustzijn van de (ondergeschikte) positie. (Smits, 2004:245) Deze bewustwording leidt tot onbehagen met een vertaling in een culturele oriëntatie die zich verzet tegen de wereld bovenaan de hiërarchie. (Stevens & Elchardus, 2001:210)

#### 3.2.1.2 Detraditionalisering

Vroeger werd het handelen, denken en voelen van mensen bepaald door zijn afkomst en gestuurd door traditie, bevel en respect voor gezag. Detraditionalisering stelt dat de traditionele culturen minder belangrijk worden in de vorming van gedragingen, houdingen en smaken. Individuele motieven, eerder dan traditionele betekenissenkaders, staan centraal in de verklaring van het handelen. (Smits, 2004:246) Stevens en Elchardus merken echter op dat allochtone jongeren minder bloot staan aan detraditionalisering dan autochtone jongeren. (2001:216)

### **3.2.2 Interactie**

Deze theorieën gaan ervan uit dat culturele praktijken van mensen verschillen naargelang hun sociale contacten.

#### 3.2.2.1 Sociale integratie en socialisatietheorieën

Bij sociale integratie worden culturele verschillen toegeschreven aan de integratie en participatie aan verschillende sociale netwerken. Bij de socialisatietheorieën gaat de aandacht naar identiteit in de zin van het behoren tot of verschillen van bepaalde groepen. De groep waartoe een individu behoort, gaat de culturele praktijken van het individu beïnvloeden. (Stevens & Elchardus, 2001:223-224) Wendy Smits stelt dat een individu via

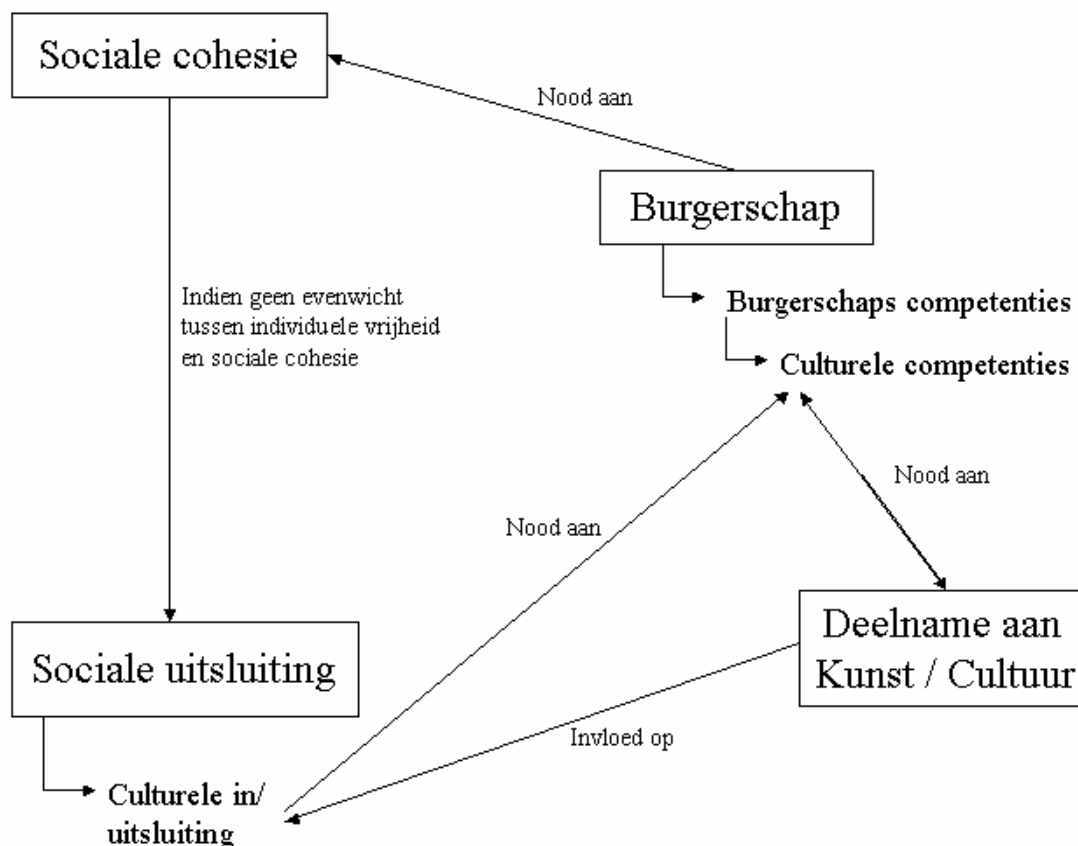
een gedeelde smaak in contact kan komen met bepaalde activiteiten of verenigingen, bepaalde personen en bepaalde opvattingen (2004:245)

Theorieën zijn noodzakelijke vereenvoudigingen van de werkelijkheid. De empirische werkelijkheid laat zich moeilijker indelen. Het toeschrijven van bepaalde verschillen aan deprivatie, detraditionalisering, sociale integratie of socialisatie lukt slechts moeizaam omdat het vaak gaat om een samenwerking van al deze processen, zoals in het procesmodel werd aangehaald. In de begripsbepaling werd reeds gewezen op het belang van interactie tussen individuen bij de vorming van cultuur. In de context van dit onderzoek waarin de klemtoon ligt op de interculturele aspecten van community arts projecten en hoe die beleefd worden, wordt hier veel belang gehecht aan de theorieën rond interactie en socialisatie. De sociale positie geldt hier niet als enige determinant voor culturele praktijken. Eerder bepaalt de sociale positie mee met wie de interactie (al dan niet) wordt aangegaan. Een bepaalde smaak of voorkeur (in dit geval kunst en dans) als gemeenschappelijk goed is hierbij van belang. Via interactie komt men in aanraking met alternatieve denkwijzen en opvattingen. Dat contact met mensen uit andere sociale milieus bewerkstelligt de verruiming van de perceptie van de eigen cultuur en zorgt ervoor dat minder scherpe grenzen tussen de eigen en de andere cultuur getrokken worden. In hoofdstuk 5 vinden we binnen de empirische bevindingen aspecten terug die deze theoretische aannames ondersteunen.

### 3.3 Kunst als bindmiddel

We leven in een cultureel diverse samenleving waarbij diversiteit qua taal, ras, religie, seksuele oriëntatie, beroep, levensstijl en vele andere factoren (hier vooral de etnische factor van belang) bestaat. Triandis (1994:237) wijst erop dat diversiteit zowel tot voordelen als nadelen kan leiden. De nadelen van interculturele conflicten komen volgens hem tot uiting in het bewijs van verminderde cohesie. Ook Ensink (2001:9) noemt individualisering, vergroting van culturele diversiteit zonder onderlinge binding, globalisering, de terugtrekkende overheid, verzwakking van bindende instituties als de Kerk, dorpsgemeenschappen en gezin of familie, als ontwikkelingen die de sociale cohesie verzwakken.

In dit hoofdstuk kwam bij de sociale integratie en socialisatietheorieën al aan bod dat een gedeelde smaak als factor in en aanleiding tot de interactie tussen mensen kan zijn. Kan kunst echter een bindmiddel zijn tussen culturen en het cement leveren om bruggen te bouwen tussen mensen met een verschillende achtergrond? Deze vraag hangt samen met noties van sociale cohesie, burgerschap en culturele in – en uitsluiting.



Een bepaalde mate van sociale cohesie (3.3.1) is nodig voor goed burgerschap (3.3.2). Om deel te nemen aan de samenleving zijn bepaalde burgerschapscompetenties vereist waaronder de culturele competentie waar o.a. de deelname aan culturele en kunstactiviteiten (3.3.4) toe bijdraagt. Indien er geen evenwicht is tussen individuele vrijheid en sociale cohesie, is er sprake van sociale uitsluiting (3.3.3) waarbij het belang van de culturele dimensie niet mag onderschat worden. Teneinde culturele uitsluiting tegen te gaan is er nood aan culturele competenties en een gelijkwaardige deelname aan kunst en cultuur.

### 3.3.1 Sociale cohesie

Sociale cohesie is een **sociologisch begrip** en onderwerp van een klassiek sociologisch vraagstuk. Volgens Schuyt (2001:15-16) zijn binnen de sociologie betreffende de totstandkoming van sociale cohesie 2 tradities te ontwaren: De eerste wijt het ontstaan van sociale cohesie aan consensus over normen en waarden (Durkheim), een tweede aan conflicten en hoe die worden opgevangen door de samenleving (Simmel). De twee perspectieven zijn wel te verzoenen omdat men om met elkaar te conflicteren, bepaalde basisnormen met elkaar moet delen. Schnabel (2000:22) wijst erop dat het begrip overigens gebonden is aan een maat. Er is een tekort aan sociale cohesie in een samenleving of er is een teveel aan sociale cohesie in een bepaalde groep in de samenleving en de gevolgen daarvan worden als een sociaal probleem ervaren. Een opmerking rond het gebruik van het begrip komt van Veenman (1999:88) die stelt dat er over de aard van het verschijnsel bijna net zoveel opvattingen zijn als auteurs en dat het tegenwoordig een veel gebezigde term is in het Nederlandse beleid.

Sociale cohesie wordt als term vooral veel in Nederland gehanteerd en het groeide in de jaren '90 uit tot een belangrijk **politiek onderwerp**. In 1993 wordt de term voor het eerst gebruikt in het Nederlandse welzijnsbeleid en in 1998 wordt het begrip in verband gebracht met cultuur en het integratievraagstuk. Het voordeel van het concept is dat het zowel 'stabiliteit' (een conservatief ideaal) als 'solidariteit' (een links ideaal) integreert. (Ensink, 2004:7-8) Terwijl in het Nederlandse beleid sprake is van sociale cohesie, integratie en samenlevingsopbouw spreekt men in Vlaanderen en Brussel hierover eerder in termen van sociaal-economische achterstand en het tegengaan van uitsluiting. (Stouthuysen et. al., 2001:366-367) (Zie hoofdstuk 4) Volgens Van Der Kamp en Ottevanger (2003:25) zijn de redenen voor de beleidsaandacht tweërlei: Enerzijds sociaal-economisch (minder criminaliteit en vandalisme), anderzijds sociaal-cultureel (maatschappelijke participatie, toegankelijkheid tot welvaart en welzijn). In de nota *Grenzeloos leren* (2001:19) wordt het

belang van sociale cohesie als volgt gedefinieerd: *“Sociale cohesie wordt zichtbaar in de gemeenschappelijke waarden, in actieve maatschappelijke en culturele participatie, in het onderling vertrouwen en in maatschappelijke instituties. Een samenleving zonder sociale cohesie leidt tot uitsluiting van individuen en groepen.”* Volgens Schnabel (2000:23) is de bevordering van maatschappelijke participatie van groepen die achterblijven of op eigen kracht de aansluiting niet vinden, een belangrijke taak van de overheid. Het bovenstaande citaat maakt duidelijk dat de bewindslieden cultuurparticipatie als sociale cohesiebevorderend beschouwen. In het Nederlands beleid werd in 2003 ook de term ‘community arts’ in verband gebracht met het bewerkstelligen van sociale cohesie. (Zie hoofdstuk 4)

Sociale cohesie is dus zowel een wetenschappelijk als een politiek geïnspireerd begrip en het is moeilijk er vat op te krijgen. Hieronder volgen een aantal **definities**, zienswijzen en kenmerken van sociale cohesie aan bod in een poging ietwat meer klaarheid te scheppen omtrent de betekenis van het begrip. Volgens Schuyt (2001:15-16) houdt sociale cohesie het midden tussen individualisering (een losse verzameling individuen) en massificatie (een massa gelijkgezinden). Sociale cohesie bestaat volgens deze socioloog indien er een subtiel en stabiel evenwicht is tussen tot zelfstandig uitgegroeide mensen en de omringende gemeenschappen, tussen mens en maatschappij en tussen orde en vrijheid. De bedreigingen van sociale cohesie komen volgens voort uit of ongeremde vrijheid en losheid van de individuele leden ofwel een sterke binding tussen leden, waarbij anderen worden uitgesloten. De socioloog Paul Schnabel (2000:22) geeft de volgende definitie voor sociale cohesie: *“De mate waarin mensen in gedrag en beleving uitdrukking geven aan hun betrokkenheid bij maatschappelijke verbanden in hun persoonlijke leven, als burger in de maatschappij en als lid van de samenleving.”* Schnabels definitie laat zien dat het een breed begrip is die zowel slaat op beleving als op gedrag. In gedrag kan blijk gegeven worden van zich van niets of niemand aan te trekken, in de beleving gaat het om het gevoel er niet bij te horen.

Sociale cohesie omvat dus verschillende aspecten, componenten en niveaus die aanleiding geven tot een aantal **indelingen**.

Schnabel (2000:24) maakt een onderscheid in drie globale niveaus van sociale cohesie:

- Microniveau: Hier gaat het om betrokkenheid bij de eigen groep (gezin, familie, vrienden, ...) en persoonlijke relaties en netwerken waaraan mensen deelnemen.
- Mesoniveau: Dit niveau betreft de betrokkenheid tussen groepen (bijvoorbeeld in de buurt) en de contacten en relaties die zij met elkaar hebben.

- Macroniveau: De betrokkenheid van de burger bij de samenleving als geheel is hierbij belangrijk en de binding met de nationale identiteit.

De bevindingen van Van Der Kamp en Ottevanger (2003:16) zijn dat de zorgen van de beleidsmakers vooral betrekking hebben op het meso- en macroniveau. Er is volgens hen echter sprake van een voortdurende interactie tussen de niveaus. Zo kunnen allochtone en autochtone individuen een grote binding voelen met een bepaalde groep (microniveau). Als de verschillende groepen elkaar echter niet ontmoeten (mesoniveau), kan een gebrek aan cohesie en zelfs uitsluiting op macroniveau het gevolg zijn.

De projecten als case in het empirische deel van deze verhandeling blijken eerder betrekking te hebben op het microniveau. Er blijkt dus hieromtrent een discrepantie te bestaan met het beleid die effecten op meso- en macroniveau nastreven.

Jenson (in Van Der Kamp & Ottevanger, 2003:16) onderscheidt vijf dimensies van sociale cohesie:

Belonging / gevoel van thuishoren	-	Isolation /niet thuishoren
Inclusion / insluiting	-	Exclusion / uitsluiting
Participation / deelname	-	Non-involvement / geen betrokkenheid
Recognition / erkenning	-	Rejection / afwijzing
Legitimacy / legitimiteit	-	Illegitimacy / onrechtmatigheid

De eerstgenoemde polen van de vijf dimensies vormen de positieve kanten van sociale cohesie, de tegengestelde polen zijn negatief en kunnen leiden tot processen van uitsluiting. Trienekens (2004:12) die in haar studie tevens gebruikt maakt van deze vijf dimensies merkt hierbij op dat naast participatie aan het culturele veld ook de toegang van verschillende groepen tot het onderwijs en de arbeidsmarkt, tot ICT, het bestrijden van armoede en ongelijkheid en het accepteren van sociale en culturele diversiteit van tel zijn om het gemeenschapsgevoel van minderheidsgroepen te versterken en bijdragen aan de positieve polen van de vijf dimensies.

In dit hoofdstuk nog niet vermeld, zijn de krachten die mensen bij elkaar houden en die de bindingen en het gevoel van betrokkenheid kunnen verklaren. Christian Bröer (2001:8) ontwaart vier types van bindingen met betrekking tot sociale cohesie:

- Economische bindingen: goederen –en arbeidsverdeling
- Politieke bindingen: geweldsregulering (bescherming)

- Affectieve bindingen: Dit is het gevoel van verbondenheid. De concepten hechting, identificatie, solidariteit, gedeelde waarden en normen spelen hier een rol in het gezin, de gemeenschap, de subcultuur of de samenleving.
- Cognitieve bindingen: gedeelde verwachtingen, veronderstellingen, alledaagse kennis

Dit toont tevens een verschil tussen binding en verbondenheid aan: Cohesie is meer dan een gevoeld lidmaatschap. Men kan ook lid blijven van een groep of een sociaal verband omdat men er baat bij heeft of geen alternatieven kent. De culturele component (solidariteit, identificatie, bindende kracht van normen en waarden) belangrijk voor deze studie, ligt in de affectieve en cognitieve bindingen. Ensink (2004:9) vermeldt een opmerking van Duyvendak die hier van belang is, namelijk dat ook zwakke bindingen een essentieel onderdeel vormen van sociale cohesie en een middel om bruggen te bouwen tussen sociale groepen. Oppervlakkige contacten en vage kennissen maken grotere sociale verbanden in een samenleving of cultuur mogelijk, terwijl een hechte vriendenclub geïsoleerd blijft.

Het gevoel van betrokkenheid van een individu ontstaat in het besef deel uit te maken van een democratisch bestel, waarin rechten en plichten redelijk gelijk verdeeld zijn en politieke en maatschappelijke participatie mogelijk is. De mogelijkheid om volledig en volwaardig te kunnen participeren (ook aan cultuur) is één van de belangrijkste cohesieve krachten. (Schnabel, 2000:23) Hier komt het begrip burgerschap op de proppen die vaak in één adem genoemd wordt met sociale cohesie.

### 3.3.2 Burgerschap

In tal van publicaties wordt sociale cohesie verbonden met burgerschap en participatie.

Burgerschap als sociaal lidmaatschap is een traditioneel onderwerp in de **sociologie** in het vraagstuk rond sociale orde. (Turner, 1994:3) In de sociologische vakliteratuur kunnen we de concepten *citizenship* en de *civil society* geregeld terugvinden als een breed concept dat zowel is toegesneden op participatie ten aanzien van de arbeidsmarkt als ten aanzien van andere maatschappelijke sectoren. (Van Der Kamp & Ottevanger, 2003:17)

Hoewel bij ons de term sociale cohesie in vergelijking met Nederland maar weinig voorkomt in het **beleid**, worden de begrippen burgerschap en culturele burgerschapscompetenties wel gehanteerd in het cultuurbeleid. Bij cultuurparticipatie vermeld minister Anciaux in de beleidsnota cultuur 2004-2009 (2003:15-16) de bevordering van culturele competentie als strategische doelstelling en het belang van sociaal, cultureel en politiek burgerschap bij het levensbreed leren. Van der Kamp en Ottevanger stellen hieromtrent vast dat burgerschap in



het beleid vooral een ideaal blijkt te zijn. Burgerschap markeert een politieke positie van gelijkheid. Het omgaan met een pluraliteit van posities waarin het individu betrokken is, is voor het beleid bij uitstek een zaak van burgerschapscompetentie. Het gaat om een delicate mix van eigen identiteit en het erkennen van verschillende en gemeenschappelijke waarden en belangen. (2003:17)

Sociale cohesie en burgerschap zijn verwante termen die in elkaar overlopen. Burgerschap is dan het vermogen en de wil van een individu om een competent lid te zijn van een pluriforme samenleving. Volgens Ensink is er van burgerschap is sprake bij een zekere mate van sociale cohesie: een individu is in staat vanuit zijn eigen verantwoordelijkheidsbesef te functioneren in de publieke ruimte en participeert met zekere betrokkenheid in de maatschappij. (2004:8) Enerzijds gaat het hier dus om cognitieve aspecten: kwalificaties om de rechten en plichten als burger te vervullen, anderzijds om sociaalnormatieve aspecten: een zekere betrokkenheid bij de samenleving. (Van Der Kamp & Ottevanger, 2003:19)

Individen participeren op verschillende niveaus in de samenleving en daarvoor zijn **burgerschapscompetenties** vereist. Als algemene burgerschapscompetenties worden door de Nederlandse Onderwijsraad het individuele verantwoordelijkheidsbesef en het in de maatschappij kunnen participeren als actief burger op politiek, sociaal en economisch terrein, genoemd. (Van Der Kamp & Ottevanger, 2003:18) Dit getuigt van een klassieke opvatting van het burgerschapsbegrip die vooral betrekking had op juridische, economische en sociale terreinen. Volgens Van der Kamp en Ottevanger heeft het moderne burgerschap heeft echter ook betrekking op culturele en ecologische terreinen. Het gaat om rechten en plichten: de burger heeft recht op een leefbare omgeving, maar ook de plicht deze leefbaar te houden. De burger heeft recht om zijn eigen culturele identiteit vorm te geven, maar ook de plicht andere culturen te respecteren. (2003:19) De culturele competentie is dus eveneens een belangrijke component van goed burgerschap.

In de bundel *Culture & Citizenship* onder redactie van Stevenson (2001:12) probeert Turner aan te geven wat onder cultureel burgerschap kan worden verstaan: *"Initially cultural citizenship can be described as cultural empowerment, namely the capacity to participate effectively, creatively and successfully within a national culture."* Burgerschap definieert diezelfde Turner (1994:2) dan als volgt: *"Citizenship may be defined as that set of practices (juridical, political, economic and cultural) which define a person as a competent member of society."* Hij attendeert erop dat het om praktijken gaat en benadrukt zo het dynamische sociale karakter van burgerschap. Burgerschap kent dus een veranderlijke invulling.

Maar waarom is burgerschap belangrijk? Wat is de betekenis ervan voor een **multiculturele samenleving** en meer in het bijzonder in de context van deze studie, voor interculturele projecten?

Stevens en Elchardus hebben het over het al dan niet aanvaarden van democratische burgerschapswaarden als "nieuwe breuklijn". Deze kan beschreven worden als een tegenstelling tussen twee mens- en maatschappijopvattingen.

- het instrumentele (rechts): de mens is een nutmaximaliserend wezen en streeft enkel het eigenbelang na. Multiculturaliteit is daarom gevaarlijk. Nieuwe medeburgers zijn nieuwe concurrenten (tewerkstelling, sociale zekerheid, ...) (2001:248-249)
- het normatieve (links): mensen zijn inherent goed en afwijkend gedrag kan nooit aan de slechtheid van mensen liggen, maar vindt zijn oorzaak in ongunstige omstandigheden. (Smits, 2004:305) Multiculturaliteit is dan een diversiteit van de manier waarop inherent goede individuen zich hebben leren uiten. De confrontatie met culturen kan daarom enkel verrijkend zijn. (2001:249-250)

Normaliter nemen mensen een meer gematigde rechtse of linkse positie in. (2001:250)

Hoe meer naar links, hoe meer men dus culturele verschillen zal aanvaarden.

Volgens de sociaal-culturele theorieën omtrent deze nieuwe breuklijn kan participatie aan het verenigingsleven hierbij helpen. (Stevens en Elchardus, 2001:259)

Turner merkt op dat de notie van burgerschap problematisch kan zijn in een globale politieke context en in etnisch complexe samenlevingen. De wereldpolitiek is nog steeds rond staten georganiseerd en etnische minderheden vallen soms buiten het paradigma of de instituties van de staat. Burgerschap mag niet als synoniem gezien worden van éénvormigheid. In een steeds globaler wordende wereld, zal burgerschap de globalisering van sociale relaties moeten omarmen. Volgens Turner kan dit enkel als burgerschap wordt losgekoppeld van de natiestaat en nationale politiek. (1994:14-16) Misschien kan het streven van de Europese Unie naar een Europees burgerschap of nog uitgebreider naar een wereldburgerschap een oplossing bieden.

In een multiculturele samenleving is er dus sprake van een nieuwe invulling van burgerschap en sociale cohesie, die minder gaat om éénvormigheid maar om pluralisme. Het gaat om het erkennen en aanvaarden van verschillen waarbij men zich toch verbonden voelt met elkaar.

### 3.3.3 Sociale en culturele in- en uitsluiting

Dit vormt het derde onderdeel om de drievuldigheid sociale cohesie – burgerschap – sociale uitsluiting die terug te vinden is in de literatuur, compleet te maken.

Onze samenleving streeft naar sociale cohesie waarin individuele vrijheid en maatschappelijke betrokkenheid in een juist evenwicht wordt beleefd. In geval van **sociale uitsluiting** is dat evenwicht zoek. (Ensink, 2004:8) Vandenbussche stelt dat sociale uitsluiting (social exclusion) is een term die verwijst naar de 'duale' samenleving: zij die er bij horen en zij die uit de boot vallen. Het is naar die laatste groep dat 'maatschappelijke uitsluiting' refereert. Het begrip wijst op toestanden (werkloosheid, slechte gezondheidszorg, gebrekkige huisvesting, sociale onthechting, etc.) op verschillende terreinen van het maatschappelijke leven waarbij een onaanvaardbare kloof wordt vastgesteld tussen wat we als een minimumnorm beschouwen en de realiteit. Die dualiteit is volgens hem het sterkst voelbaar in de steden. (1994:306)

Traditioneel staan economische en sociale uitsluiting centraal. Het besef is echter gegroeid dat die achterstelling ook een **culturele component** bevat. Dit uit zich zowel in de niet-deelname van kansarmen aan het culturele leven, als in het niet-erkennen van de culturele uitingen van de uitgesloten groepen. (Vandenbussche, 1994:307) Hoewel het culturele leven een laatste zorg lijkt voor mensen in armoede, stelt Ine Vos (2003:17-18) dat culturele armoede een centraal element is in sociale uitsluiting. Culturele armoede treedt op wanneer de aanwezige drempels mensen niet enkel verhinderen deel te nemen aan het culturele leven, maar ook hindernissen vormen voor de persoonlijke ontwikkeling.

Een veelgehoorde **kritiek** hieromtrent is dat sociale uitsluiting alleen kan weggenomen worden door de structurele omstandigheden aan te pakken die het veroorzaken. Kunstactiviteiten zouden hier niet aan bijdragen. (Jermyn, 2004:29) Eerder wees Schnabel in verband met sociale cohesie op de cohesieve kracht om volledig en volwaardig (cultureel) te kunnen participeren. (2000:23) Volgens Vandenbussche betekent deelname aan cultuur voor de uitgeslotenen in de eerste plaats communicatie omdat uitgeslotenen zelden zelf het woord krijgen. (Vandenbussche, 1994:307) We gaan er in deze eindverhandeling van uit dat culturele insluiting niet alleen zin heeft maar ook noodzakelijk is bij het bouwen aan burgerschap, sociale cohesie en de multiculturele samenleving.

### 3.3.4 Deelname aan kunst/cultuur

Eenzijds gaan we hier na wat de deelname aan kunst/cultuur kan bijdragen, wat m.a.w. de impact kan zijn, met betrekking tot sociale cohesie, burgerschap en interculturaliteit. Anderzijds zoeken we ook naar die factoren die de deelname juist kunnen verhinderen en in het bijzonder die drempels die specifiek voor allochtonen kunnen gelden.

#### 3.3.4.1 Impact

De educatieve functie van kunst zit volgens Roels in het ontwikkelen van het gevoelsleven, het verfijnen van het waarnemingsvermogen, de meerdere interpretatiemogelijkheden en zienswijzen, zelfvorming, expressiviteit en creativiteit. (1988:95-96) Deze aspecten van cultuurparticipatie dragen bij tot de persoonlijke ontwikkeling. Maar (hoe) kan community arts bijdragen aan de sociale interactie, sociale cohesie en zelfs aan de samenleving als geheel?

Studies naar effecten van community arts projecten op sociale cohesie of interactie, voor zover ze bestaan, kenmerken zich door de sterk kwalitatieve opzet van het onderzoek. Kwantitatieve gegevens in de vorm van cijfers die bevindingen kunnen hard maken zijn er nauwelijks. De Britse onderzoeker François Matarasso heeft kwalitatief onderzoek gedaan naar de sociale impact van participatie aan artistieke projecten. Hij heeft als één van de weinigen onderzoek gedaan naar een groot aantal community arts projecten (zo'n 90 case studies) op verschillende plaatsen in het Verenigd Koninkrijk. Dit materiaal vulde hij nog aan met de effecten van projecten in Ierland, Finland en de Verenigde Staten. In de conclusie van het rapport staan zes thema's centraal. Participatie aan cultuur leidt tot persoonlijke ontwikkeling, bevordert de sociale cohesie, versterkt het gemeenschapsgevoel, beïnvloedt de beeldvorming en de identiteit, stimuleert de verbeelding en ontwikkelt visie en verhoogt de gezondheid en het welzijn. Gezien de aard van dit hoofdstuk en deze studie gaan wij dieper in op zijn conclusies over sociale cohesie, burgerschap en interculturaliteit. De volledige lijst van de effecten is terug te vinden in bijlage 4.

Volgens Matarasso is de grote waarde van cultuur dat zij mensen in de gelegenheid stelt om over hun situatie na te denken, zich bewust te worden van hun eigen identiteit en opvattingen, hun kijk op de wereld over te brengen naar anderen en een verandering tot stand te brengen. (Matarasso, 2004:9)

In *'Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts'* komt het volgende aanbod over sociale cohesie, burgerschap en interculturaliteit:

*"Participatory arts projects can contribute to social cohesion in several ways. At a basic level, they bring people together, and provide neutral spaces in which friendship can develop. They encourage partnership and cooperation. Some projects promote intercultural understanding and help recognise the contribution of all sections to the community. The arts also means of bringing young and old together, and showed the value of these intergenerational contacts, especially in reducing anxiety about young people. There was also evidence that the community development aspects of participatory arts projects could help reduce fear of crime and promote neighbourhood security."* (Matarasso, 1997:vii)

*"Arts projects can nurture local democracy. They encourage people to become more active citizens."* (Matarasso, 1997:vii)

Ondanks deze prachtige resultaten, zijn we toch geneigd om de studie van Matarasso enigszins te relativiseren. De resultaten zijn gebaseerd op casestudieonderzoek gepaard met diverse vragenlijsten. Methodologisch gezien zou een dergelijke aanpak van meer bescheidenheid moeten getuigen. Het casestudieonderzoek (zie hoofdstuk 5) in deze verhandeling levert iets minder klinkende resultaten op: Er worden eerder effecten aangegeven in verband met de persoonlijke ontwikkeling dan met sociale cohesie of wat betreft de samenleving in zijn geheel.

#### 3.3.4.2 Drempels

Aan de projecten die in het empirische deel besproken worden, participeren mensen die het culturele pad reeds gevonden en gevolgd hebben. Een aantal mogelijke drempels kunnen echter de (hier nadruk op actieve) cultuurparticipatie van sommigen belemmeren. Omdat het in dit onderzoek voornamelijk over cultureel - etnische diversiteit gaat, zullen we hier in het bijzonder stilstaan bij de mogelijke drempels die specifiek voor allochtonen kunnen gelden.

We maken een korte synthese van de drempels die in een aantal studies vermeld worden. De gegevens in de tabel zijn gebaseerd op drie studies die de cultuurparticipatie van maatschappelijk kwetsbare groepen (armen) onderzochten: De Dobbeleer en Maris (2002) *Cultuur voor iedereen?! ,* Haesendonckx (2001) *Recht op cultuur* en Ine Vos (2003)

*Cultuurparticipatie en maatschappelijk kwetsbare groepen.* Het gaat hier om kwalitatief onderzoek waarbij de armen zelf aan het woord gelaten worden.

Technisch - praktische belemmeringen	Onderliggende belemmeringen
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Informatie:</b> gebrek aan informatie over aanbod, te weinig praktische informatie, verspreiding op plaatsen waar men niet komt, leesbaarheid en begrijpelijkheid.</li> <li>• <b>Vrije tijd:</b> geen tijd, te veel zorgen</li> <li>• <b>Beperkt sociaal netwerk:</b> willen gezelschap, maar leven geïsoleerd</li> <li>• <b>Kostprijs:</b> eerste en meest zichtbare drempel maar niet enige, ook verborgen kosten (drinken, vestiaire)</li> <li>• <b>Bereikbaarheid en nabijheid</b></li> <li>• <b>Kinderopvang</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Uitgesloten voelen:</b> niet thuis voelen bij culturele activiteiten (sociale cohesie!)</li> <li>• <b>Statusverlegenheid:</b> Ontbreken eigenwaarde: durven niet, schamen zich voor armoede</li> <li>• <b>Statusmotivatie:</b> De houding van familie, vrienden of de gemeenschap kan een hindernis vormen door onverschilligheid en ontmoedigen</li> <li>• <b>Culturele codes:</b> cultuur is niet voor mij, het niet-vertrouwd zijn met</li> <li>• <b>Vaardigheden:</b> capaciteit om culturele inhoud te verwerken, opleidingsniveau</li> </ul>

Ik wil hier benadrukken dat we er niet van uitgaan dat allochtonen per definitie arm zijn, maar dat het wel een mogelijkheid is. Dus niet alle drempels gelden voor iedereen en naast de bovengenoemde zijn er andere mogelijke drempels die specifiek (nog meer) voor allochtonen gelden namelijk:

- **Etniciteit/Culturele en sociale irrelevantie:** Er wordt met de etniciteit als verklarende factor aan bepaalde kunstvormen of creativiteit weinig belang gehecht. (Trienekens, 1999:55-59) Klassieke muziek, opera, ballet en theater werden verondersteld weinig te maken te hebben met het dagelijkse leven van allochtone mensen. (Jermyn & Dusai, 2000:53-66) De betekenis die mensen uit etnische minderheden hechten aan hun eigen etniciteit, evolueert en verandert echter naargelang de locatie, publiek en context. (Jermyn & Dusai, 2000:11)
- **Taal:** Gebrekkige beheersing van de (Nederlandse) taal. Dit bemoeilijkt o.a. de leesbaarheid en begrijpelijkheid van informatie. (Trienekens, 1999: 55-59; Jermyn & Dusai, 2000:53-66)

Hier wil ik vermelden dat binnen het onderzoek van Jermyn en Dusai (2000) *Arts – what's in a word?* waarbij etnische minderheden zelf het woord kregen, bijna identiek dezelfde drempels genoemd werden als in de tabel behalve op de taal en etnische factor na.

Er wordt soms aangenomen dat allochtonen minder participeren aan cultuur. Van der Hoogen en Van den berg (In Trienekens, 1999:51-54) stellen echter in Groningen vast dat de cultuurparticipatie van jongeren met een niet-blanke culturele achtergrond nauwelijks onder doet voor die van autochtone jongeren. Zeker indien men het informele circuit meerekent. Dit komt ook terug bij Jermyn en Dusai die opmerken dat veel mensen uit etnische minderheden participeren aan kunstactiviteiten die zij zelf niet zozeer gaan omschrijven als 'kunst' of waarvan zij denken dat de maatschappij ze niet als kunst zal zien. (2000:76) Van der Kamp en Ottevanger stellen hieromtrent dat het opleidingsniveau vaak een invloedrijkere determinant blijkt van cultuurdeelname dan etnische achtergrond. (2003:24) Allochtonen komen soms weinig aan hun trekken binnen de kunst- en cultuurwereld. Gowricharn (2000) legt de oorzaken hiervoor bij de afwezigheid van een allochtone culturele elite die mee helpt beslissen wat kunst is. Trienekens merkt hier op dat het betrekken van allochtonen bij cultuur en kunst zou moeten gaan over het openbreken van het kunstdomein naar andere, nieuwe kunstvormen, voortgekomen uit de menging van verschillende culturele invloeden. (Trienekens, 1999:50-51)

### 3.4 Besluit

‘(Hoe) Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?’ is de centrale vraag van dit onderzoek. Deze vraagstelling brengt impliciet de hypothese met zich mee dat we uitgaan van cultuurverschillen die mogelijk via kunst (hier dans) kunnen overbrugd worden. In dit hoofdstuk plaatsten we het bestudeerde onderwerp tegen een theoretische achtergrond die we zochten binnen het domein van de (cultuur)sociologie en Cultural Studies.

Omdat we hier uitgaan van cultuurverschillen, gingen we op zoek naar **theorieën die deze cultuurverschillen verklaren** en inzicht verschaffen in de processen van cultuurvorming. Deze theorieën kunnen opgedeeld worden in twee brede categorieën. Een eerste categorie gaat uit van gemeenschappelijke behoeften en problemen (deprivatie en detraditionalisering) bij het verklaren van cultuurverschillen, terwijl een tweede categorie meent dat cultuurvorming resulteert uit interactie (sociale integratie en socialisatie). Veel theorieën laten zich echter moeilijk binnen deze tweedeling plaatsen. Het procesmodel gaat uit van een combinatie van gemeenschappelijke problemen en interactie als verklaring voor cultuurvorming. In de context van dit onderzoek waarin de klemtoon ligt op de interculturele aspecten van community arts projecten en hoe die beleefd worden, wordt hier veel belang gehecht aan de theorieën rond interactie en het procesmodel, waarbij de sociale positie niet als enige determinant geldt voor culturele praktijken. Via interactie komt men in contact met andere denkwijzen die de perceptie van de eigen cultuur kunnen verruimen en waardoor alternatieve referentiekaders kunnen gevormd worden.

Naast het verklaren van cultuurverschillen, willen we ook onderzoeken hoe we deze kunnen overbruggen, meer bepaald via **kunst als bindmiddel** tussen mensen die een verschillende culturele achtergrond kennen. Sociale binding en verbondenheid hangen samen met noties van sociale cohesie, burgerschap en sociale in- en uitsluiting. Sociale cohesie gaat op verschillende niveaus over het gevoel (en gedrag) van betrokkenheid en saamhorigheid. Om sociale cohesie tussen mensen met een verschillende culturele (etnische) achtergrond te bewerkstelligen is er nood aan (ideaal) cultureel burgerschap om bij het participeren aan de (nationale) cultuur de eigen culturele identiteit te ontwikkelen mits respect voor andere culturen. Indien er geen evenwicht is tussen die individuele vrijheid en sociale cohesie, is er sprake van sociale uitsluiting. De culturele component van die uitsluiting uit zich zowel in de niet-deelname aan cultuur als het niet-erkennen van cultuuruitingen van uitgesloten groepen. Kunst als cohesieve kracht vraagt dus culturele insluiting en het aanspreken van



culturele burgerschapscompetenties. Binnen de literatuur gingen we vervolgens op zoek naar 'bewijzen' of de (actieve) deelname aan kunst/cultuur het cement kan zijn tussen mensen met een verschillende culturele achtergrond. Onderzoek bevestigt deze potentie maar stelt tevens vast dat er nog steeds aan aantal drempels bestaan (i.h.b. voor allochtonen) die deze deelname kunnen verhinderen.

## 4 Hoofdstuk 4: Het cultuurbeleid als institutionele context

In de begripsbepaling schetsten we de contouren van de hedendaagse, multiculturele samenleving en hoe van daaruit (theoretisch) gekeken wordt naar cultuur. Maar welke cultuurdefinities hanteert het beleid? Hoe speelt de overheid in op verschillende maatschappelijke ontwikkelingen? Waarom kennen Nederland en België geen lange traditie van community arts en via welke initiatieven worden maatschappij en kunst dan wel gekoppeld? Hoe krijgt culturele diversiteit een plaats binnen het cultuurbeleid? Welk belang wordt gehecht aan cultuurparticipatie van nieuwkomers en de ontmoeting tussen culturen? Welke verschillen qua aanpak in het cultuurbeleid kunnen we traceren tussen de landen? Welke beleidslijnen worden uitgestippeld in de steden? En waar op die lijnen plaatsen we de interculturele projecten als cases voor deze studie?

In dit hoofdstuk tekenen we de institutionele context van de praktijken uit aan de hand van een analyse van het cultuurbeleid in de verschillende landen en steden.

## 4.1 Community arts in verschillende cultuurmodellen

Nederland en België (Vlaanderen en Brussel) kennen geen sterke historische traditie van community arts in tegenstelling tot Engeland. Dit kan verklaard worden aan de hand van ontwikkelingen in het cultuurbeleid in de verschillende landen. Daarom staan we kort stil bij de gehanteerde cultuurmodellen in Engeland, Nederland en België (Vlaanderen en Brussel).

### 4.1.1 Engeland

De nadelige gevolgen van de Tweede Wereldoorlog hebben in Engeland een invloed gehad op het denken over de rol van cultuur. Het inzicht groeide dat cultuur iets kon bijbrengen tot een betere sfeer en gemoedsstemming onder de bevolking. Het initiatief hiertoe kwam echter niet uit van de overheid maar van particulieren die culturele manifestaties opzetten. (Menu, 2001:82) Naast de ervaringen van '40-'45 speelden ook nog een aantal andere ontwikkelingen een rol in de creatie van een positief cultureel klimaat waarin community arts konden gedijen.

Na de Tweede Wereldoorlog ontwikkelden zich verschillende jeugdculturen binnen de arbeidersklasse zoals de Mods, de Rockers, de Teddyboys, enz. In de middenklassen van de jaren '60 en '70 ontwikkelden zich ook een aantal politieke en ideologische bewegingen zoals het alternatief theater en jeugdtheaterinitiatieven. Beide bewegingen waren sterk gericht op het doorbreken van de gevestigde culturele orde en hebben bijgedragen tot een brede definitie van kunst. (Trienekens, 2004:16) Er was een grotere acceptatie van de jongerencultuur en alternatieve cultuurvormen mede onder de invloed van studies en initiatieven van het Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (BCCCS) (Trienekens, 2004:16) Tevens nauw verbonden met de politieke protestbewegingen van die tijd was de roep naar een herverdeling van de financiële middelen in de kunstsector. De community arts beweging pleitte voor een vermindering van middelen bij de gevestigde elitaire disciplines en voor de waardering van zowel populaire kunstvormen als kunstuitingen van culturele minderheden. (Bartlett, 2003)

Vanaf het eind van de jaren '70 kwam het Engelse culturele veld onder druk van de markt te staan als gevolg van de vrije marktfilosofie van Margareth Thatcher. De kunstsector werd daardoor meer als een gewone marktsector gezien die op commerciële basis moest draaien. In Engeland werd in die jaren dan ook fors bezuinigd op de 'autonome' kunsten, terwijl die in het Nederlandse (en Vlaamse) cultuurmodel juist centraal stonden. Tegelijkertijd kent

Engeland sterke politieke decentralisering waardoor de lokale overheden en private en vrijwillige sectoren een sterkere invloed hadden. In de jaren '80 ontstonden in sommige steden zelfs reacties tegen de nationale politiek. Lokaal kwam er daardoor meer aandacht voor de rol van kunst en cultuur in stads- en economische vernieuwingsprojecten en werd er geïnvesteerd in de ontwikkeling van de culturele industrie. (Trienekens, 2004:15) Het lokale cultuurbeleid ontwikkelde zich tot instrument om de lokale economie te verbreden en sociale cohesie te bewerkstelligen. Deelname aan culturele activiteiten werd gepromoot onder werkloze jongeren, migranten en groepen die op straat kwamen te staan door de deïndustrialisatie, om te integreren in de gemeenschap en de economie. (Bianchini, 1993:2) De aandacht voor cultuurspreiding nam dus toe. Dit uitte zich onder andere in subsidies voor kleine rondreizende theaters en 'community arts'. (Menu, 2001:82)

Het gevolg van deze ontwikkelingen is dat Engeland vandaag de dag een brede definitie van de kunsten hanteert en de kunstsector gekenmerkt wordt door vier deelsectoren: de kunsten, het cultureel erfgoed, de culturele industrie en community arts. Daarnaast is er dus een sterk bewustzijn van het potentieel van kunst en cultuur bij sociale en economische vernieuwing in de stad. (Trienekens, 2004:16)

### 4.1.2 Nederland

Ondanks de interesse voor gemeenschapskunst in Nederland in de jaren '60 is community arts in Nederland nooit uitgegroeid tot een op zichzelf staande categorie binnen het totale kunstaanbod. Het waarom hiervan kan terug gevonden worden in de antwoorden van het Nederlandse cultuurbeleid op verschillende ontwikkelingen.

Vanaf 1919 viel het kunst- en cultuurbeleid onder verantwoordelijkheid van de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Bij een departementale herindeling in 1965 werd kunst en cultuur gescheiden van wetenschap en onderwijs en ondergebracht bij het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM). (Menu, 2001:55-56) Deze herindeling getuigt van een veranderende visie op cultuur namelijk als instrument voor maatschappijhervorming. Deze zienswijze kadert in de tijdsgeest van het eind van de jaren '60 in de Westerse wereld waarbij cultuur synoniem kwam te staan voor creativiteit, expressie, verandering van vaste structuren en het verleggen van grenzen. Uit deze tijdsgeest werden in Engeland de community arts geboren. In de jaren '60 en '70 in Nederland was cultuur theoretisch een inclusief begrip. Vanuit politieke ooghoek zag men dan ook het nut en de noodzaak niet in om community arts los te zien van het traditionele kunstaanbod en kunstenaars hebben daar overigens ook niet om gevraagd. De welzijnsideologie leidde in deze jaren tot een breder cultuurbegrip en verscheidenheid in subsidiebestemmingen. (Dove & Feuchtwang, 2003)

Dit verhinderde echter niet dat de slinger op een bepaald moment opnieuw de andere kant opging. In het begin van de jaren '80 werd van de welzijnsideologie weer enigszins afscheid genomen. (Menu, 2001:55-56) De verzorgingsstaat kwam onder vuur te liggen en men vond dat kwalitatief hoogstaande kunst door de overheid gesteund moet worden. (Dove & Feuchtwang, 2003) In 1982 werd CRM een onderdeel van Sociale Zaken binnen ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur. (Menu, 2001:55-56) Vervolgens keerde het cultuurbeleid in 1994 terug onder de vleugels van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen (OCenW). Artistieke kwaliteit en professionaliteit werden opnieuw als criteria voorop geplaatst. (Dove & Feuchtwang, 2003)

Community arts en maatschappelijke relevantie van kunst komen in deze politieke slingerbeweging lijnrecht tegenover de autonome kunsten te staan waarbij artistieke kwaliteit van het eindproduct primeert. Dit dilemma kenmerkt het Nederlandse cultuurbeleid.

(Dove & Feuchtwang, 2003) Sandra Trienekens van het Erasmus Centrum voor Kunst- en Cultuurwetenschappen in Rotterdam bevestigt dat het Nederlands cultuurbeleid zich op nationaal niveau richt op de ontwikkeling van autonome kunsten en bevordering van participatie omwille van de 'vormende werking' van de gevestigde/hoge cultuur. In dit model staan de kwaliteit van de kunsten en het strikt gescheiden houden van de culturele en de politieke, ideologische of religieuze agenda's centraal. Zij merkt echter op dat binnen de lokale 'verzuilde kunstsector' men wel meer aandacht had voor het recreatieve aspect en (amateur)kunst. Lokaal is de kunstdefinitie dan ook vaak breder en vervagen soms de lijnen tussen verschillende sectoren zoals cultuur, sport en recreatie. (Trienekens, 2004:16)

De kwaliteitsdiscussie die de boventoon voert bij de Nederlandse autonome kunsten zaait angst voor verlies aan kwaliteit bij iedere verbreding van het Nederlandse kunstbeleid naar cultuurbeleid. (Trienekens, 2004:17) Later in dit hoofdstuk zullen we zien dat een aantal recente ontwikkelingen in Nederland tegen dit gegeven ingaan. In de cultuurnota 2001-2004 *'Ruim baan voor diversiteit'* van Rick van der Ploeg wordt community arts genoemd als middel tot het binnenhalen van een divers publiek. (2002:7) Ook binnen het Vooradvies van de Raad van Cultuur in 2003 kreeg community arts een plaatsje. Sindsdien krijgt het fenomeen ook in Nederland veel meer aandacht.

### 4.1.3 België (Vlaanderen en Brussel)

Het cultuurbeleid in Vlaanderen zoals uitgebouwd tot in de jaren '60 en '70 getuigde van groot cultuuridealisme, die tot uitdrukking kwam in cultuurspreidingsideaal. Dit ideaal vindt zijn oorsprong in de ideeën van de Verlichting aan het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw. (Van den Wijngaerde, 2002:39) Vanuit een utopisch gelijkheidsideaal wou men 'hoge' cultuur democratiseren. In de praktijk gaf het echter aanleiding tot een poging om de interne verscheidenheid van een samenleving te stroomlijnen naar de smaak en voorkeur van de culturele elite. (Dhont, 2001:42)

Na tweede Wereldoorlog ontstond een democratiseringsbeweging en de uitbouw van de verzorgingsstaat. De overheid kreeg een rol toebedeeld in het ontsluiten van alle domeinen van het maatschappelijke leven, dus ook cultuur, voor iedereen. Van dan af verloor het spreidingsideaal langzaam aan legitimiteit. Onder invloed van o.a. het sociaal-cultureel werk, werd in Vlaanderen aangedrongen op een bredere invulling van het begrip cultuur binnen het cultuurbeleid. (Menu, 2001:30) Langzaam aan werd plaats gemaakt voor de tegenhanger van het spreidingsideaal namelijk 'culturele democratie', die momenteel gangbaar is in het beleid. De kern van dit idee is de erkenning en waardering van het bestaan en de zin van meerdere cultuurkringen. Culturele democratie houdt drie intergerelateerde concepten in namelijk culturele diversiteit (meerdere cultuurkringen), participatie (iedereen is vrij om te participeren aan het culturele leven) en democratische controle (burgers moeten kunnen participeren in beleidsbeslissingen). (Dhont, 2001:42)

Waar men voorheen overtuigd was van het nut van het democratiseren van cultuur, maakte in de jaren '80 een mens- en maatschappijbeeld opgang dat werd ontleend aan de neoklassieke economie. Het menselijk handelen werd als danig complex en onvoorspelbaar beschouwd dat pogingen om de samenleving te sturen wel onvermijdelijk onbedoelde en ongewenste effecten moesten veroorzaken. De rol van de overheid om vorm te geven aan de maatschappij (en cultuur) werd niet langer als zinvol beoordeeld. (Stouthuysen et. al., 2001:365)

Op het einde van de jaren '80 en begin jaren '90 kwamen nieuwe sociale bewegingen op die in groeiende mate de beleidsagenda's gingen beïnvloeden. Concepten uit de welzijnssector (kansarmoede, inclusieve benadering en territoriale aanpak) vonden zo ingang tot het beleid. Ook de intrede van de SP in de Vlaamse regering speelt hierbij een belangrijke rol.

(Stouthuysen et. al., 2001:370-371) Hiermee kwam ook het besef dat cultuurbeleid op zich een langetermijnbeleid is en dat er plaats moest zijn voor meer kwalitatieve regelingen. (Dhont, 2001:52) De plannen van Anciaux zorgden enigszins voor een herschikking van het cultuurbeleid. Vanaf de midden jaren '70 was het gevoerde cultuurbeleid sectoraal en centralistisch. Anciaux wil decentraliseren en complementariteit bewerkstelligen tussen verschillende bestuurlijke niveaus en overheden. (Dhont, 2001:44) Het jeugdwerk en het sociaal-cultureel werk werden tevens grondig hervormd. (Leye, 2004:4)

Door de verkaveling van het culturele landschap en de invoering van concepten uit de welzijnssector, zijn tijdens de beleidsperiode van de ministers van Cultuur Bert Anciaux en Paul Van Grembergen de **sociaal-artistieke projecten** een begrip geworden.

Al bij de aanvang van zijn beleidsperiode in 2000 schrijft minister Anciaux een reglement uit voor de financiële ondersteuning van sociaal-artistieke projecten. De aanleiding hiervoor was driedelig: Ten eerste was er in 1994 het Algemeen Verslag van de Armoede die cultuur naar voor schuift als een fundamenteel grondrecht voor iedereen en als hefboom situaties van maatschappelijke uitsluiting tegen te gaan. Ten tweede sluit het reglement aan bij de campagne ART 23\* van de Koning Boudewijnstichting in samenwerking met Kunst en Democratie, met de bedoeling initiatieven te ondersteunen die het artistieke koppelen aan sociale integratie. Tenslotte geeft het reglement ook uitvoering aan de uitgangspunten geformuleerd door de themagroep Cultuur en Sport van de Vlaamse Intersectorale Commissie Armoedebestrijding (VICA). In deze visietekst wordt cultuurbeleid gezien als een beleid die aan de diversiteit van groepen en individuen het recht garandeert om de culturele eigenwaarde te behouden. (Leye, 2004:2) Het reglement was drie jaar geldig en liep af in 2003, waarna het werd geëvalueerd in functie van de beoogde beleidseffecten en geïntegreerd in het kunstendecreet.

Waar Engeland al sinds de jaren '60 binnen community arts het artistieke aan het sociale proces koppelt, komt die gedachte recentelijk (sinds 1996) tot uiting in sociaal-culturele projecten in Vlaanderen. Toch kunnen beiden niet als synoniem van elkaar worden beschouwd. Kristien Ciancio voerde in het kader van haar eindverhandeling een comparatieve analyse uit tussen de sociaal-artistieke praktijk en de community arts beweging in Groot-Brittannië. Naast het feit dat community arts reeds een langere traditie kent, stelt Ciancio dat er ook sprake is van een verschillend uitgangspunt. In Vlaanderen en Brussel was de overheid een belangrijke gangmaker en stimulans. Community Arts werden



vanuit de praktijk geïnitieerd (door de Art Labs, kunstenaars en politieke activisten). De overheid speelde in deze ontwikkeling dus slechts een beperkte rol. (Ciancio, 2002:49-50) Omwille van de pragmatische invalshoek kent community arts geen goede theorievorming en is het moeilijk tot een definiëring te komen. In Vlaanderen en Brussel is men echter vanaf het prille begin op zoek gegaan naar een theoretisch uitgangspunt. (Ciancio, 2002:50-51) Qua definiëring speelt bij de twee zowel het artistieke als sociale proces een belangrijke rol en is de strijd tegen sociale en culturele uitsluiting een hoofdbekommernis. Waar beide werkvormen van elkaar verschillen, is dat er bij community arts niet altijd sprake is van samenwerking tussen de sociale en culturele sector. De community arts hebben ook een uitgebreidere doelgroep dan de sociaal-artistieke projecten hier, die zich louter richten op armen en sociaal en cultureel achtergestelden. (Ciancio, 2002:53-54)

De reden om in deze eindverhandeling voor de term community arts te opteren is drieërlei. De term kan over de grenzen gehanteerd worden terwijl de sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen en Brussel een eigen vocabularium kent. Een tweede reden is dat ik niet wou uitgaan van 'achtergestelde' groepen. Deze scriptie richt zich voornamelijk op etnische diversiteit. Het zou echter discriminerend zijn ervan uit te gaan dat allochtonen per definitie achtergesteld zijn en armoede kennen. Eerder wil ik uitgaan van een positiever vertrekpunt namelijk dat het verschil in culturele achtergrond verrijkend kan zijn en ons iets kan bieden. Een derde reden is dat ik ook de nadruk erop wil leggen dat het kunst betreft en minder welzijnswerk. Bij community arts is er niet altijd sprake van een grote nadruk op welzijn of samenwerking met deze sector.

## 4.2 Culturele diversiteit in het Cultuurbeleid

### 4.2.1 Culturele diversiteit in het internationaal beleid

Op internationale fora staat het thema 'culturele diversiteit' hoog op de agenda, vaak onder de term 'interculturele dialoog'.

Het *EU-verdrag* draagt de **Europese Unie** op de nationale en regionale verscheidenheid van culturen te eerbiedigen en in de uitoefening van haar bevoegdheden culturele diversiteit te eerbiedigen en te bevorderen. Eén van de drie pijlers binnen het culturele programma van de EU (Cultuur 2007-2013) is de interculturele dialoog. De ministers van de *Raad van Europa* namen in 2000 de verklaring aan betreffende de culturele diversiteit.

Binnen de **UNESCO** kwam op 2 november 2001 de "Algemene verklaring over culturele diversiteit" tot stand. In deze conventie gaat het vooral om de bevoegdheid van de lidstaten op het gebied van cultuurbeleid te vrijwaren en om maatregelen te nemen om de diversiteit van het culturele aanbod te garanderen. UNESCO heeft tevens aandacht voor de interculturele dialoog op wereldschaal.

Verder buigen ook het International Network on Cultural Policy, een informeel netwerk op ministerieel niveau en het International Network for Cultural Diversity, een internationaal netwerk van kunstenaars, culturele industrieën, culturele NGO's en professionele organisaties en academici zich over deze thematiek. (Yildirim & Taghon, 2005:2-3)

### 4.2.2 Culturele diversiteit in het nationaal beleid

#### 4.2.2.1 Nederland

In het cultuurmodel van Nederland zagen we dat er een slingerbeweging is in de geschiedenis van het Nederlandse cultuurbeleid tussen de maatschappelijke relevantie van kunst en de kwaliteit van de autonome kunsten. In de cultuurnotaperiode 2001-2004 schoof de beleidsaandacht terug naar culturele diversiteit en cultuurparticipatie. Dat wil echter niet zeggen dat het kwaliteitsdilemma niet meer speelt.

De banden tussen kunst en maatschappij werden opnieuw aangehaald in de cultuurnota *Cultuur als confrontatie*. Voormalig Nederlands minister van Cultuur Rick van der Ploeg stelt dat het toen bestaande aanbod en participatiebeleid niet voldeed en de slag naar de cultuur van jongeren en minderheden gemist werd. (1999:10) Hét uitgangspunt van deze nota ligt in het verbreden van het publieksbereik zonder concessies te doen met betrekking tot de kwaliteit. (1999:10) Met betrekking tot etnische diversiteit maakt van der Ploeg zijn visie

duidelijk dat de confrontatie tussen tradities en stijlen het kunstklimaat verrijken maar dat hier nog te weinig van te merken valt in de gesubsidieerde sector. (1999:7) De lancering van het *Actieplan Cultuurbereik* gaat gepaard met deze nota. Door middel van dit actieplan krijgen de gemeenten en provincies mogelijkheden aangereikt om flexibel geld in te zetten voor culturele projecten. Het actieplan bestaat uit vijf elementen waaronder culturele diversiteit waaraan een aparte beleidsnota werd gewijd. In deze beleidsnota *Ruim baan voor diversiteit* vertrekt Van der Ploeg vanuit drie uitgangspunten m.b.t. het omgaan met etnische diversiteit namelijk de eigenheid bewaren, ontmoeting via een divers aanbod en toegankelijkheid van de culturele instellingen (met diversiteit qua personeel). (2001:8) Op zeven punten wordt actie gevoerd om deze uitgangspunten enigszins waar te maken: ruimte maken in het beleid, de rol van de overheid herzien, culturele accommodaties beter benutten, erfgoed anders bekijken, potentiële makers en publiek toerusten en toegankelijkheid van instituties verhogen. (2001:9-11) Het realiseren van deze actiepunten gebeurt via impuls- en stimuleringsmaatregelen. (2001:12) Hierbij werden budgetten vrijgemaakt voor de actieprogramma's culturele Diversiteit en Nieuw Publieksbereik. (2002:13)

Ondertussen is Nederland reeds aanbeland in de nieuwe cyclus voor de vierjaarlijkse subsidieaanvraag. De nieuwe staatssecretaris van Cultuur Medy van der Laan stelt dat het beleid van van der Ploeg rond culturele diversiteit zijn vruchten heeft afgeworpen. De aandacht voor culturele diversiteit wordt in de *cultuurnota 2005-2008* gecontinueerd. Het accent in haar beleid verschuift echter van gespecialiseerde instellingen voor culturele diversiteit naar initiatieven die interculturele verbindingen leggen: gevestigde instellingen die interculturele activiteiten gaan ondernemen en multiculturele instellingen die relaties aangaan met het gevestigde circuit. De cultuurfondsen krijgen hierin een centrale rol toebedeeld. (2004:10-11)

In het interview merkt Marion Schiffers op dat cultuureducatie en cultuurbereik vanaf midden jaren '90 inderdaad meer beleidsaandacht krijgt, maar dat er in elke beleidsperiode met andere cultuurfunctionarissen andere accenten worden gelegd. In het denken waar men op lange termijn naar toe wil, is er volgens haar weinig zicht en consistent beleid. (Schiffers, 2005)

#### 4.2.2.2 België (Vlaanderen en Brussel)

Bij het reeds eerder vermelde Vlaams cultuurmodel merkten we reeds de hervorming op van het culturele landschap onder invloed van de beleidsplannen van minister Anciaux. Niet alleen zorgde dit voor een bredere cultuurdefinitie waardoor ook sociaal-artistieke projecten in het beleid geïntegreerd konden worden, ook was er het streven naar een inclusief beleid m.b.t. het thema 'culturele diversiteit' binnen het beleidsdomein cultuur. Hieronder analyseren we hoe culturele diversiteit aan bod komt in de cultuurbeleidsplannen van minister Anciaux voor de huidige cultuurnotaperiode 2005-2009.

In de Vlaamse *beleidsnota's Cultuur, Jeugd en Sport 2004-2009* staat het ontwikkelen en het stimuleren van een diversiteitsbeleid met specifieke aandacht voor interculturaliteit centraal. Uitgangspunt is dat interculturaliteit een 'gewenste realiteit' wordt, waarbij het bewust omgaan met verscheidenheid centraal staat. (Anciaux, 2003:14) De interactie tussen allochtone en autochtone gemeenschappen en de samenwerking tussen autochtone en allochtone organisaties moeten volgens Anciaux bevorderd worden. De uitbouw van sterke sociaal-culturele migrantenfederaties is hierbij een allereerste doelstelling. (2003:39)

Als eerste concretisering van de beleidslijn culturele diversiteit zal in februari 2006 een actieplan gepresenteerd worden voor de ruimere cultuur-, jeugd- en sportsector. (Yildirim & Taghon, 2005:1) Deze acties zullen invulling geven aan het drieledige diversiteitconcept en streven: Ten eerste wordt gestreefd naar een heterogeen samengesteld *personeelsbestand* binnen de administratie en de gesubsidieerde culturele instellingen. Het tweede streefdoel is het *aanbod* differentiëren zodat het zich kan spiegelen aan de interculturele samenleving. Het derde deel bestaat erin *cultuurparticipatie* te stimuleren. (Anciaux, 2003:43)

Cultuurparticipatie is een dus een belangrijke pijler binnen het cultuurbeleid. Met dit beleid wil men niet alleen meer mensen bereiken maar ook nieuwe 'publieken' die weinig met kunst of cultuur in aanraking komen. (Anciaux, 2003:17) Anciaux haalt hierbij het belang van sociaal-artistieke initiatieven aan. (2003:45)

Verder stelt het *Strategisch plan Minderheden* zich tevens tot doel de nodige maatregelen te nemen zodat het jeugd-, het cultuur- en het sportaanbod in 2010 voldoende gediversifieerd zijn waardoor zo veel mogelijk groepen, waaronder etnisch-culturele minderheden, zich in het aanbod kunnen herkennen. (Yildirim & Taghon, 2005:3)

### 4.2.3 Culturele diversiteit in het stedelijk beleid

Het stedelijk beleid is in het afgelopen decennium een steeds belangrijker beleidsdomein geworden in Vlaanderen en Nederland. Hoewel het beleid er op het eerste zicht ongeveer hetzelfde oogt (zie verder), krijgt het over de grenzen heen een ander invulling. Dat heeft te maken met de manier waarop de stedelijke problematiek wordt gekaderd. Het Vlaamse en Nederlandse stedelijk beleid ontwikkelden zich vanuit zeer verschillende achtergronden. Zeer algemeen geformuleerd ligt het verschil hierin: in Nederland bestaat veel aandacht voor socio-culturele vraagstukken en de grootstedelijke problemen worden geformuleerd in termen van gebrekkige sociale cohesie, integratie en samenlevingsopbouw. Terwijl in Vlaanderen de framing in termen van sociaal-economische achterstand en uitsluiting domineert. (Stouthuysen et. al., 2001:366-367) Hier dient opgemerkt te worden dat in Vlaanderen pas in 1995 de kwaliteit van de stedelijke omgeving in het beleid van de Vlaamse regering werd opgenomen, terwijl Nederland reeds een overheidsbeleid op grootstedelijk gebied voerde (ook al was die dan zeer paternalistisch getint) in de jaren '70. (Stouthuysen et. al., 2001:373, 376)

Hieronder bestuderen we het cultuurbeleid gevoerd in de vier steden waar de interculturele projecten als cases in het empirisch deel plaats hebben. Op welke manier krijgt culturele diversiteit aandacht binnen het stedelijk beleid? Is er aandacht en op welke manier voor cultuurparticipatie van allochtonen en interculturaliteit? Hoe passen de geselecteerde cases (hoofdstuk 5) binnen deze stedelijke institutionele context?

#### 4.2.3.1 Nederland (Amsterdam en Rotterdam)

##### **Amsterdam**

Het gemeentebestuur geeft in het *Kunstenplan 2005-2008* aan dat de stad een overgang wil maken naar een meer integrale vorm van beleid. (2004:5) Amsterdam verbindt daarom de cultuurportefeuille met het economisch, sociaal en ruimtelijk beleid. Dat krijgt vorm in drie programma's: Aandeelhouderschap, Creatieve Industrie, Internationale Cultuurstad waarin wordt geïnvesteerd ondanks de bezuinigingen in Amsterdam. (2004:6)

1) Aandeelhouderschap slaat op de kant van de Amsterdammers. Het programma heeft betrekking op cultuureducatie, talentontwikkeling en amateurkunst. (2004:7) Bij het programma wordt de emancipatie van verschillende bevolkingsgroepen hoog in het vaandel

gedragen. De drie doelen die men hierbij stelt zijn namelijk maximale cultuurparticipatiemogelijkheden, het bevorderen dat nieuwe Amsterdammers zich wortelen in de stad en het stimuleren van wisselwerking tussen verschillende culturen. (2004:11) Binnen het programma aandeelhouderschap kunnen we volgende acties m.b.t. allochtonen en cultuurparticipatie terugvinden en worden er subsidies uitgetrokken voor:

- Cultuureducatie: Er wordt extra geïnvesteerd in cultuureducatie in het onderwijs en in talentontwikkeling van nieuwe Amsterdammers via regie van talentontwikkeling en een jaarlijkse masterclass. De bedoeling is hiervan is scouting en succesvolle doorgeleiding van talent. (2004:12-16)
- Participatie: Amsterdam stimuleert kunstprojecten die nieuwe publieksgroepen bereiken en/of door nieuwe cultuurmakers worden geïnitieerd. Hiervoor wordt geïnvesteerd in culturele buurtaccommodaties gericht op diversiteit en het cultuurbereik van het Amsterdams Fonds voor de Kunst wordt verdiept. (2004:17-18)
- Amateurkunst: Men wil de deelname door jonge en nieuwe Amsterdammers bevorderen via een grotere bekendmaking van de subsidiemogelijkheden en het verstrekken van waarderingssubsidies voor amateurkunst aan nieuwe gezelschappen. (2004:19-21)

2) Creatieve Industrie heeft betrekking op investeringen in onderwijs en experiment, werkgelegenheidskansen, bedrijfsvoering, werk- en vestigingsklimaat en internationale mogelijkheden. (2004:7) Amsterdam wil de creatieve industrie openen voor cultureel en creatief talent uit alle lagen van de samenleving via een passend cursusaanbod. (2004:31)

3) Internationale Cultuurstad heeft te maken met programmering, festivals, het erfgoed, de internationale contacten, uitwisselingen en informatievoorziening. (2004:7) Amsterdam streeft een cultureel diverse programmatie na van voorstellingen en presentaties op gebieden als theater, muziek, beeldende kunst en film. (2004:44) Hiervoor wil de stad contacten met migranten-herkomstlanden voor een sterkere betrokkenheid van de bevolking. In verband hiermee start 2005 dit jaar een inventarisatie van de behoeften zowel in de herkomstlanden als in Amsterdam. (2004:52)

In de cultuurnota *Cultuur als confrontatie* noemde van der Ploeg de jeugdtheaters in Nederland als mooi voorbeeld op het vlak het bereiken van nieuwe publieksgroepen en het rekening houden met hun wensen. (1999:3) Binnen Amsterdam sluit het **Jongeren theater 020** aan bij de uitgangspunten van het nationaal en stedelijk beleid als intercultureel

jongeren theater gericht op talentontwikkeling. Sinds 1997 is O20 landelijk in het cultuurplan van Amsterdam opgenomen en ontvangt het een structurele subsidie.

## Rotterdam

Rotterdam bespaart, maar hoeveel is nog niet duidelijk. Voor het *Cultuurplan 2005-2008* werden de subsidies slechts voor één jaar vastgesteld omdat de commissie van Middelkoop zijn advies nog moet uitbrengen over noodzakelijke besparingen van Rotterdam. Als gevolg van de bezuinigingen dienen keuzes gemaakt te worden over welke instellingen te subsidiëren. Rotterdam kiest voor sterke, goed functionerende kunst- en cultuurinstellingen in stand te houden. Deze instellingen moeten dan oog hebben voor kleinschalige, vernieuwende initiatieven in de stad en deze steunen zodat continuïteit en vernieuwing zo hand in hand kunnen gaan. (bestuursdienst Rotterdam, 2004)

Binnen de zes uitgangspunten van het *Cultuurplan 2005-2008*, vinden we er twee terug die onder andere betrekking hebben op culturele diversiteit en interculturaliteit:

- In het cultuurplan vinden we het bereiken van een breder publiek als prioriteit terug. Men wil nieuwe generaties en doelgroepen bereiken met bijzondere aandacht voor jongeren. Daarom zal veel geïnvesteerd worden in marketing, cultuureducatie en publieksbereik. (2004:7) Met het actieplan Cultuurbereik, waarvoor men van het Rijk steun ontvangt, wil men het aanbod brengen op plaatsen met zo min mogelijk drempels. Kunst in en voor de wijken is hierbij een centraal thema. (2004:1)
- Rotterdam wil tevens de betekenis van cultuur versterken voor aanpalende beleidsterreinen zoals sociale integratie, toerisme en ruimtelijke en economische ontwikkeling. (2004:3)

Door de besparingen wordt binnen de incidentele subsidiebudgetten het budget allochtonen beëindigd. (2004:19) De reden daarvoor wordt niet meegegeven.

Het **HipHopHuis** is een onderdeel van Kunst Onder Andere (KOA). Deze laatste is op zijn beurt dan weer een sector binnen de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR). De Stichting Kunst Voor Rotterdammers (SKVR) is in dit cultuurplan en ontvangt gemeentelijke subsidies. Alvorens tot uitbreiding van het project Kunst Onder Andere (KOA) moet deze eerst worden geëvalueerd. (2004:17) Mart Bechtold van de KOA merkt in dit verband op in het interview dat 'Leefbaar Rotterdam' (partij van wijlen Pim Fortuyn die nu het bestuur van Rotterdam leidt) culturele en kunstactiviteiten minder zinvol acht en de nadruk legt op

veiligheid en sociale cohesie. Door de bezuinigingen (ook in Amsterdam) wordt er gekeken of bepaalde kunstvormen wel zo belangrijk zijn. Zodoende moet naar buiten gekomen worden met de activiteiten om te laten zien waar KOA mee bezig is. (Bechtold, 2005) Inmiddels is vastgelegd dat het HipHopHuis onder de hoede van Kunst Onder Andere blijft gedurende de cultuurplanperiode 2005-2008. Aan het eind van deze periode wordt bekeken of het HipHopHuis in de SKVR geïntegreerd wordt of het als zelfstandige organisatie een cultuurplanaanvraag zal indienen of dat het onderdeel zal worden van het nieuw op te richten WereldMuziekCentrum in Delfshaven (deelgemeente Rotterdam).

#### 4.2.3.2 België (Antwerpen en Brussel)

##### **Antwerpen**

De opmaak van het cultuurbeleidsplan Antwerpen 2003-2007 kadert in het *decreet lokaal cultuurbeleid* (2001) waar in de memorie van wordt 'culturele diversiteit' een etnisch-cultureel gegeven en verwijst het daarmee expliciet naar de allochtone gemeenschappen. (2002:13) Culturele diversiteit verwijst hier dus expliciet naar de multiculturele problematiek van de stad. Wat is de beleidsvisie van de stad Antwerpen op deze problematiek en met welke acties wordt deze ondersteund?

In het *algemeen Beleidsplan Cultuur 2003-2007* wordt uitgebreid ingegaan op de **beleidsvisie** op cultuur en culturele diversiteit van de stad Antwerpen. Antwerpen ziet cultuur als meer dan enkel de hoge kunsten en de grote heterogeniteit cultuuruitingen en cultuurbeleving als één van de belangrijkste uitdagingen voor het cultuurbeleid. (2002:2) Antwerpen wil cultuur ook binnen andere beleidsdomeinen integreren. Zo wordt het stedelijk integratiebeleid niet enkel aan economie en werkgelegenheid gekoppeld, maar ook aan jeugd, sport, onderwijs én cultuur. Ook zijn er beleidsinitiatieven in wijken en buurten die zowel met open stedelijke ruimte als met huisvesting, werkgelegenheid, jeugdwerk en cultuur te maken hebben. (2002:10) De diversiteit van (o.a. etnische) bevolkingsgroepen komt dan op verschillende plaatsen in het beleidsplan aan bod. Antwerpen houdt rekening met de diversiteit binnen de diversiteit van de gemeenschappen.

Sedert 1999 staat etnisch-culturele diversiteit duidelijk en prioritair op de Antwerpse culturele beleidsagenda. Culturele diversiteit is sindsdien in verschillende beleidsplannen opgenomen (culturele centra, ontmoetingscentra, musea). Een sterkte-zwakte-analyse



binnen dit beleidsplan m.b.t. culturele diversiteit wijst er echter op dat er is echter geen sprake is van een eenduidige visie, dat de voorgestelde oplossingen vaak uiteenlopen en soms zelfs tegenstrijdig zijn en dat echte multi-etnische initiatieven eerder schaars zijn. (Cultuurplan 2003-2007, 2002:123)

Culturele diversiteit is één van de acht doelstellingen in het Beleidsplan Cultuur.

Uit het actieplan 2004 blijkt dat culturele diversiteit door twee acties ondersteund:

#### 1) Het beheren van het Stedenfonds

- FOCA: Het Fonds voor de Ondersteuning van Culturele Activiteiten is sinds 1999 een bescheiden subsidiemechanisme voor het ondersteunen van kleinschalige initiatieven van allochtone verenigingen. Het ondersteunt jaarlijks een twintigtal miniprojecten. (Cultuurplan 2003-2007, 2002:128) Het gaat hier om kleinschalige, prille initiatieven van allochtone verenigingen.
- Moussem: is een allochtoon cultuurfestival die door de Marokkaanse gemeenschap wordt georganiseerd. (Cultuurplan 2003-2007, 2002:167)
- Rataplan: is een theaterwerkplaats in Borgerhout en stimuleert het culturele leven in de buurt. (Cultuurplan 2003-2007, 2002:167)

#### 2) Projectsubsidies

- onder de noemer 'artistiek-vernieuwende' of 'cultuur-vernieuwende' projecten. (Cultuurplan 2003-2007, 2002:169)

Verder was er in het beleidsinitiatief "Antwerpen Boekenstad" bijzondere aandacht voor het verhaal van allochtone Antwerpenaars. Er worden alsook verschillende middelen opgenomen in de beleidsplannen van musea, bibliotheken, cultuurcentra en de districten. (2002:152) Er zijn ook in Antwerpen een groot aantal sociaal-artistieke experimenten geweest. Deze waren vooral gericht op de stedelijke aandachtswijken, op jongerengroepen en bijzondere doelgroepen (waaronder allochtonen). (2002:122)

Binnen Dans en Danstheater krijgt **Hush Hush Hush** binnen dit beleidsplan een bijzondere vermelding voor zijn prestaties. (2002:43) Hush Hush Hush werkt in coproductieverband samen met het Cultureel Centrum van Berchem/Antwerpen en ontving subsidies van de Vlaamse Gemeenschap. Ondanks de appreciatie en het succes van zijn producties ontving het dansgezelschap een negatief advies van de administratie op de subsidieaanvraag 2006-2009. Ondertussen is Hush Hush Hush definitief stopgezet.

## Brussel

In het *voortgangsrapport van het stedenfonds* wordt gewezen op de specifieke positie van de VGC in de Brusselse institutionele context. Door de staatshervorming van België naar een federale staat heeft de VGC een andere positie dan de overige Vlaamse stadsbesturen. Het Brussels Hoofdstedelijk Gewest wordt bestuurd door zijn eigen regering en parlement voor de gewestaangelegenheden en door de Vlaamse en Franse Gemeenschap en de drie gemeenschapscommissies (Vlaamse, Franse en Gemeenschappelijke) voor de gemeenschapsaangelegenheden. Grondwettelijk behartigt de Vlaamse Gemeenschapscommissie de gemeenschapsaangelegenheden (Cultuur, Onderwijs, Welzijn en Gezondheid) van alle Nederlandstalige instellingen in Brussel. De VGC is dus enkel bevoegd voor de instellingen die uitsluitend ressorteren onder de Vlaamse Gemeenschap. De VGC heeft zodoende een driedimensionale functie: Ten eerste is de VGC een beleidsactor van de Vlaamse Gemeenschap om haar beleid in Brussel te implementeren. Ten tweede neemt de VGC een aantal plaatsvervangende provinciale bevoegdheden op zich in zijn hoofdstedelijk functie. Tenslotte is er de lokale dimensie van het VGC als vervangend gemeentebestuur. (2005:3-4)

In de context van dit onderzoek zijn we geïnteresseerd culturele diversiteit in het (Vlaamse) cultuurbeleid in Brussel, die onder de bevoegdheid van de Vlaamse Gemeenschap en de Vlaamse Gemeenschapscommissie valt.

In de *Beleidsnota Brussel 2004-2009* ziet de Vlaamse Gemeenschap en minister Anciaux de interculturaliteit in Brussel als een realiteit en zelfs als een samenlevingsmodel. Hij geeft aan dat wisselwerking een bron zijn voor ontwikkeling en vooruitgang.(2003:7) De Vlaamse Gemeenschap ziet Brussel tevens als een creatief centrum en wil het creatieve potentieel van de stad voeden en ondersteunen. Maatschappelijke diversiteit draagt volgens deze beleidsnota bij aan dit potentieel. (2003:8) Cultuurparticipatie staat hoog op de ladder in het Vlaams Brusselbeleid inzake cultuur. De nadruk ligt op het verhogen van participatie aan cultuur van moeilijk bereikbare groepen en het verlagen van drempels om dit te verwezenlijken. Een belangrijke rol wordt hierbij toegedicht aan de Brusselse gemeenschapscentra en het sociaal-cultureel werk. (2003:14) Vanuit zijn bevoegdheid (en zijn uitgangspunt) kiest de Vlaamse Gemeenschap ervoor om activiteiten en projecten die verschillende gemeenschappen en bevolkingsgroepen overbruggen en samenbrengen, dus intercultureel van aard zijn, vanuit cultuur, jeugd en sport in de Brusselse context te ondersteunen. Voor het bevorderen van interculturaliteit dringt de Vlaamse Gemeenschap

aan op een degelijke ondersteuning van het sociaal-artistiek, socio-cultureel en socio-educatief werk. (2003:18)

Met betrekking tot het door de Vlaamse Gemeenschapscommissie uitgestippelde cultuurbeleid 2003-2005 duidt het *Beleidsplan Cultuurcentrum Brussel 2003-2005* (2002: 5) erop dat alle VGC-beleidsplannen gebaseerd zijn op het *decreet lokaal cultuurbeleid* (2001) en op de *Beleidsbrief Cultuur 2002* van (de andere) minister van cultuur Van Grembergen. De doelstellingen van de VGC en de Vlaamse Gemeenschap zijn de volgende:

- Cultuurparticipatie: komt als één van de vier grote doelstellingen aan bod. (2002:5)
- Integraal en inclusief beleid: Integrerende tendensen waarbij cultuur de grenzen van de traditionele sectoren (cultuur, jeugd, erfgoed, internationaal,...) overschrijdt, worden beleidsmatig aangemoedigd.(2002:7) Ook volgens de *Verordening houdende subsidiëring van de kunsten* (2003:1) voert de VGC een breed en inclusief kunstenbeleid die ingebed is in het bredere cultuurbeleid. Cultuur kent zo raakpunten met andere beleidssectoren van de VGC zoals jeugd en onderwijs (educatieve projecten), amateurkunsten (semi-professionele kunstuitingen), welzijn (sociaal-artistische projecten of werkingen), enz. De VGC ijvert hierbij naar het bereiken van zoveel mogelijk diverse doelgroepen en maakt dit bij haar subsidiebeleid in de kunstensector bij de weging van sommige dossiers tot bijkomend element van beoordeling. (2003:2)
- Sociaal-artistische projecten: zullen vanaf 2003 decretaal ondersteund worden waarbij een onderscheid gemaakt wordt tussen projecten gericht op stedelijke ontwikkeling (gemeentebestuur als partner) en projecten met voornamelijk een sociale inslag (in Kunsten- en Erfgoeddecreet). (2002:8)
- Culturele diversiteit: binnen het Vlaams cultuur- en kunstenbeleid te Brussel krijgt de participatie van allochtonen krijgt bijzondere aandacht. In de praktijk uit zich dit in tal van initiatieven. (wijkontwikkelingsprogramma's, vrijetijdsateliers, vrouwenwerking, activiteiten voor asielzoekers, videoateliers, enz.) (Voortgangsrapport, 2005:8, 45)

Via hun beleidsplan wordt ook aan de (Vlaamse) culturele instellingen aandacht voor culturele diversiteit meegegeven. Zo ook aan de Brusselwerking binnen het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten die door de VGC ondersteund wordt. In samenwerking met de Brusselwerking en Fora (Forum voor Afrikaanse Artiesten) had het project KWETU plaats.

## 4.3 Besluit: vergelijking en conclusies

### 4.3.1 Community arts in de verschillende cultuurmodellen

De community arts ontwikkelden zich in het **Engeland** van de jaren '60. Een aantal maatschappelijke ontwikkelingen hadden hun invloed op een klimaat waarin community arts kon gedijen. De Tweede Wereldoorlog zette aan tot denken over de betekenis die cultuur kon hebben voor de maatschappij. De ontwikkeling van jeugdculturen en ideologische en politieke bewegingen in de jaren '60 en '70 geven aanleiding tot een bredere definiëring van kunst en cultuur. De vrije marktfilosofie van Margharet Thatcher eind de jaren '70 doet de overheid bezuinigen op de 'autonome' kunsten. Lokaal komt er echter reactie tegen de nationale politiek en nam de aandacht voor cultuurspreiding toe om sociale cohesie binnen de steden te bevorderen. Dit betekende een impuls voor verschillende community arts initiatieven.

Terwijl Engeland bezuinigt op de 'autonome' kunsten, gaan België en Nederland deze juist centraal stellen en stimuleren. Ondanks de initiatieven in de jaren '60 en '70 in **Nederland** die de gevestigde culturele orde probeerden te doorbreken, wordt artistieke kwaliteit en professionaliteit van de autonome kunsten voorop geplaatst in het nationale cultuurbeleid. Nederland kent een slingerbeweging waarbij de maatschappelijke relevantie van kunst als tegenpool van de kwaliteit van de autonome kunsten wordt gezien. Het recente Nederlandse cultuurbeleid slingert echter de kant van community arts uit, die sinds 2003 in het beleid terug te vinden is.

Het cultuurspreidingsideaal, met het doel 'hoge' cultuur te democratiseren, kende aanhangers binnen het **Vlaamse cultuurbeleid** tot in de jaren '60 en '70. Na die tijd verloor dit ideaal stilaan legitimiteit en werd plaats gemaakt voor zijn tegenhanger 'culturele democratie' die het bestaan en de zin van verschillende cultuurkringen in de samenleving erkent. Hoewel de sturende rol van de overheid in de jaren '80 in twijfel getrokken werd, vonden tegen het begin van de jaren '90 concepten uit de welzijnssector hun weg in het beleid. Het beleid van Anciaux herkavelde het culturele landschap en Vlaanderen kent sinds 2000 zijn eigen community arts namelijk de sociaal-artistieke projecten. In deze studie wordt toch geopteerd voor het gebruik van de term community arts omdat deze over de grenzen heen gehanteerd kan worden en de sociaal-artistieke projecten in Vlaanderen en Brussel vaak te hard bedrukt zijn met een welzijnsstempel.

### 4.3.2 Culturele diversiteit in het cultuurbeleid

Op internationale fora, zowel binnen de Europese Unie (EU-verdrag) als op wereldschaal (UNESCO), staat het thema 'culturele diversiteit' hoog op de agenda, vaak onder de term 'interculturele dialoog'.

In het nationale beleid van Nederland komt in de cultuurnotaperiode 2001-2004 het verbreden van het publieksbereik centraal te staan. Binnen de cultuurnota *Cultuur als confrontatie*, de beleidsnota *Ruim baan voor diversiteit* en het hiermee gepaard gaande *Actieplan Cultuurbereik* van voormalig Nederlands minister van Cultuur Rick van der Ploeg, vormt culturele en etnische diversiteit een belangrijke pijler. De nieuwe staatssecretaris van Cultuur Medy van der Laan stelt in de *cultuurnota 2005-2009* dat goed werk geleverd is op het vlak van diversiteit maar verschuift het accent naar het interculturele aspect. In Vlaanderen (en Brussel) zorgden de beleidsplannen van minister Anciaux voor een bredere invulling van de cultuurdefinitie en het nastreven van een inclusief beleid op het vlak van culturele diversiteit. In de huidige Vlaamse *beleidsnota's Cultuur, Jeugd en Sport 2004-2009* wordt verder gebouwd aan het diversiteitsbeleid met (eveneens) specifieke aandacht voor interculturaliteit en vormt cultuurparticipatie een belangrijke pijler.

Wanneer we het nationale cultuurbeleid in Nederland en Vlaanderen (en Brussel) vergelijken, zien we dat de doelstellingen in verband met culturele diversiteit gelijkaardig zijn mits een aantal nuanceverschillen in de invulling. Beiden gaan uit van een drieledig diversiteitsconcept in hun cultuurbeleid. Nederland wil de eigenheid bewaren, ontmoeting stimuleren via een gediversifieerd aanbod en de culturele instellingen toegankelijk maken o.a. door diversiteit onder het personeel. Ook Vlaanderen streeft de heterogenisering van het personeelsbestand na en een divers aanbod, maar legt minder nadruk op het bewaren van de eigenheid maar wil eerder de cultuurparticipatie vergroten aan het gesubsidieerde kunstaanbod. In de huidige cultuurnotaperiode 2005-2009 verschuift het accent zowel in Nederland als Vlaanderen naar interculturele initiatieven die een ontmoeting tussen verschillende culturen impliceert.

De recente beleidsaandacht voor interculturaliteit is een reden te meer om in het volgende hoofdstuk na te gaan hoe dergelijke interculturele initiatieven beleefd worden en wat de best practices zijn wat betreft de organisatie.

Het **stedelijk beleid** wordt een steeds belangrijker beleidsdomein. Het Nederlandse en Vlaamse stedenbeleid hebben zich vanuit verschillende achtergronden ontwikkeld. In Nederland spreekt men eerder in termen van sociale cohesie, integratie en samenlevingsopbouw terwijl Vlaanderen het over sociaal-economische achterstand en uitsluiting heeft. (Dit is zeker te merken in de definiëring van de sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen die zich op 'achterstandsgroepen' richt.)

Ondanks de bezuinigingen die in **Rotterdam en Amsterdam** doorgevoerd worden, wordt het belang van een degelijk cultuurbeleid voor de stad aangegeven. De beide steden hebben culturele diversiteit op de beleidsagenda staan. Amsterdam wil maximale participatiemogelijkheden, een thuishaven en wisselwerking met en voor nieuwe Amsterdammers. Hiervoor worden acties ondernomen binnen cultuureducatie en amateurkunst, diversifieert en internationaliseert men de programmatie en stimuleert men opname van allochtonen in de creatieve industrie. Rotterdam wil een groot cultuurbereik bewerkstelligen via marketing en cultuureducatie. Kunst in en voor de wijken is hier een centraal thema. Hier wordt echter wegens besparingen de incidentele subsidies voor het budget allochtonen geschrapt. Zowel Rotterdam en Amsterdam streven naar het integreren van cultuur in andere beleidsdomeinen. Het cultuurplan van Rotterdam steunt de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR) waar het HipHopHuis deel van uit maakt. Het Jongerentheater 020 is landelijk in het cultuurplan van Amsterdam opgenomen.

In **Antwerpen** staat sinds 1999 staat de etnisch-culturele diversiteit hoog op de agenda en vormt het één van de acht doelstellingen in het cultuurbeleid. Via twee acties wordt deze doelstelling ondersteund namelijk via het beheer van het Stedenfonds en via projectsubsidies. Verscheidene initiatieven worden op dit vlak ondernomen binnen de stad. **Brussel** kent een ietwat afwijkende institutionele context. De Vlaamse Gemeenschapscommissie treedt op als vervangend gemeentebestuur. Culturele diversiteit en in het bijzonder de participatie van allochtonen aan kunst en cultuur krijgt veel aandacht. Er wordt ook gestreefd naar een breder cultuurbereik via verscheidene initiatieven en telt dit soms mee als beoordelingcriterium van dossiers. De sociaal-artistieke projecten krijgen m.b.t. cultuurbereik een belangrijke rol toegedicht. In Antwerpen steken we ons licht op bij het interculturele dansgezelschap Hush Hush Hush die in het CC Berchem/Antwerpen zijn partner vond. In Brussel vindt het project KWETU plaats die subsidies van de Vlaamse Gemeenschapscommissie en de Brusselwerking van het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten.

Conform met het nationaal beleid staat bij de vier steden culturele diversiteit en het verbreden van de cultuurparticipatie hoog op de beleidsagenda's. Een tweede gelijkenis is dat cultuur aan verschillende beleidsdomeinen wordt gelinkt. In Nederland is er sprake van grondige besparingen. Het beleid in de steden kent, mits een aantal kleine nuanceverschillen, dezelfde doelstellingen die men via verschillende initiatieven en acties tracht te bereiken.

Hier dient opgemerkt te worden dat beleid slechts theoretisch is, een soort ideaal of model voor de samenleving van hoe het zou moeten zijn en welke zaken bijgestuurd moeten worden. De inspanningen in de praktijk om aan deze uiteengezette beleidslijnen tegemoet te komen en de kritieken erop komen tevens bij de analyse van de cases in het volgende hoofdstuk aan bod.

## 5 Hoofdstuk 5: Analyse van de cases

Binnen dit hoofdstuk gaan we op zoek naar de antwoorden van de (co)organisatoren op de twee hoofdvragen geformuleerd in de titel namelijk '(Hoe) Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?'. De 'hoe' slaat op de organisatorische, strategische en methodische kant van de interculturele projecten. Indien we dit vraagwoord weglaten, stellen we echter de vraag of het volgens de respondenten überhaupt mogelijk is culturen dichterbij elkaar te brengen via kunst als (bind)middel.

Hieronder worden de vier cases achtereenvolgens geanalyseerd. Het gemeenschappelijke kenmerk van deze projecten en organisaties zijn dat men een community arts aanpak kent (ook al wordt die zo niet benoemd), intercultureel werkt en danselementen herbergt. Naast de omschrijving van het project en de respondenten, worden de bevindingen van de (co)organisatoren (en mezelf als onderzoeker) van het project geanalyseerd rond acht labels: Aanzet, beleid en financiering - Uitgangspunten en doelstellingen - Strategie en methodiek - Samenwerking - 'Geslaagdheid': pro's en contra's - Intercultureel (samen)werken - Betekenis project - Kunst als (bind)middel en de Relatie tussen de stad en het project.

Op basis van deze analyse gaan we in het besluit de twee Belgische cases met de twee Nederlandse vergelijken om de gelijkenissen en verschillen tussen de landen aan te geven.

Daarna worden de verschillende visies en gevoelens gepaard gaande met de beleving en betekenis(sen) van het project op een rijtje gezet ten einde een antwoord te bieden op de vraag 'Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?'. Vervolgens volgt de zoektocht naar goede (en slechte) praktijken via een sterkte-zwakte analyse om een antwoord te verkrijgen en te formuleren op volgende vragen: Welke praktijken worden ervaren als sterk/zwak? Welke bedreigingen en valkuilen kunnen gedetecteerd en vermeden worden? Welke mogelijkheden en sterktes kan en moet een dergelijk project in zich dragen? Uiteindelijk komen we tot aanbevelingen over 'hoe dansperformances culturen bij elkaar kunnen brengen'. Aan het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten worden op basis van de SWOT-analyse een aantal basisprincipes, inzichten en richtlijnen (geen algemeen geldende en bindende waarheden) gegeven waarmee rekening dient te worden gehouden bij het opzetten van interculturele projecten volgens een community arts – aanpak. Ook adresseren we aan aantal aanbevelingen en (hopelijk) opbouwende kritieken voor het beleid in Vlaanderen en Brussel op het vlak van interculturele projecten en initiatieven.



## 5.1 Case 1: Amsterdam – Jongerentheater 020

### 5.1.1 Projectomschrijving

Het Jongerentheater 020 (toen Artisjok) begon in 1989 activiteiten voor en door jongeren met verschillende culturele achtergronden en kende toen nauwelijks een voorbeeld. Naast de theaterprojecten op wisselende locaties door Artisjok, werd in 1992 in Amsterdam het gezelschap 020 opgericht. (Stichting Artisjok/020, 2003:1) Artisjok/020 heet vandaag Jongerentheater 020 en wil er zijn voor de jeugd van 14 tot 20 jaar. 020 wil cultureel divers jongerentheater brengen, talentontwikkeling stimuleren en jongeren als peer educators inzetten via allerhande projecten.

Omdat niet alle projecten kunnen besproken worden, richten wij ons in deze eindverhandeling op het *'Short Works'* project. In het seizoen 2004-2005 zijn er drie groepen actief binnen Jongerentheater 020 namelijk Short Works dans, Short Works tekst en spel en HipHop. Wij richten ons voornamelijk op Short Works dans maar een aantal bevindingen bij de andere groepen komen zonder meer ook aan bod. Vorig jaar stond dit project ook reeds op de 020-agenda. De (meer ervaren) spelers bij Short Works dans zijn in grote mate verantwoordelijk voor het maken van een eigen choreografie mits enige professionele begeleiding vanuit het Jongerentheater. Dit jaar kent Short Works Dans drie duetten onder begeleiding van Maxi Hill. De dansvoorstellingen (in april laatstleden) laten een combinatie van verschillende dansstijlen (moderne dans, hiphop/streetdance en acrobatiek) zien . (Website jongerentheater 020, 2005)

### 5.1.2 Respondenten

*Marion Schiffers* is initiatiefneemster en algemeen coördinatrice van Jongerentheater 020. Zij is oprichtster van Artisjok en 020 en is in het huidige Jongerentheater 020 eindverantwoordelijke voor het beleid en de artistieke organisatie. Met de hulp van een aantal collega's staat zij in voor de methodologische, financiële en artistieke ontwikkeling van 020. *Kim Carree* is één van twee productieiders die 020 rijk is en ondersteunt Short Works dans. Zij is verantwoordelijk voor al het regelwerk (geldzaken, theaters, techniek,...) die bij producties komt kijken. Kim kent zelf ook een achtergrond als danseres en bij Short Works dans is zij ook meer bij het artistieke proces betrokken als steun in de begeleiding door Maxi. *Mieke De Hoop* vormt als danseres en student van 020 de helft van één van de drie duetten

binnen Short Works dans. *Sevda Selim* werkt mee het tekstproject binnen Short Works tekst. Sevda deed ook breakdance binnen het jongerentheater maar moest ten tijde van het interview haar dansactiviteiten staken wegens een rugblessure.

Marion biedt ons een kijk op de beleids- en artistieke ontwikkelingen van Jongerentheater 020 en hoe de huidige organisatie verloopt. Kim legt een link tussen de organisatie en de praktijk en vertelt vanuit die positie daar meer over. Sevda en Kim bieden een jonger(en)perspectief op de praktijk binnen het project Short Works.

### 5.1.3 Bevindingen

#### Aanzet, beleid en financiering

Eind jaren '80 was geen aanbod binnen het onderwijs, theater of dans en geen gelegenheid om nieuw talent te onderzoeken voor jongeren van niet-Nederlandse afkomst. Zo gaat veel talent, invloeden en mogelijkheden verloren. Van dit idee zette Marion Schiffers vanaf 1989 een aantal initiatieven op waaruit uiteindelijk Jongerentheater 020 geboren is. In die jaren waren zij pionieren aangezien niemand reeds ervaring had om met jongeren een artistieke vorm en methode te ontwikkelen. De eerste jaren werd voornamelijk beroep gedaan op welzijnsgelden (projectsubsidies, kerkelijke en welzijnsfondsen) en slechts een klein deel op cultuur. Het jongerentheater werd meer zichtbaar en won in 1995 de Prins Bernhard Fonds Cultuur Prijs. Sinds 1997 is 020 landelijk opgenomen in het cultuurplan van Amsterdam en ontvangt het een geregelde subsidie, dat aangevuld wordt met opdrachten van training, advisering, overdracht van methodes of publicaties.

#### Uitgangspunten en doelstellingen

020 wil jongeren die niet de mogelijkheid hebben om met dans en theater in contact te komen, hun talenten laten ontdekken door een platform en een podium te bieden. Anderzijds heeft 020 de ambitie invloeden uit de jongerencultuur, nieuwe dansvormen en stijlen combineren en zo de podiumkunsten beïnvloeden en een wisselwerking stimuleren tussen westerse en niet-westerse vormen en gevestigde en niet-gevestigde vormen. Deze combinatie van stijlen laat de jongeren toe uit te zoeken welke discipline hun best past. Tegelijkertijd wordt gewerkt aan samenwerking tussen professionals, amateurs en jong talent en gestreefd naar

*"Het is eigenlijk diversiteit in de hele breedte: tussen disciplines, cultureel, sociaal, in generaties, in academische en niet-academische vormen. Dat is eigenlijk het meest kenmerkende voor onze organisatie." (Marion)*

een gelijkwaardige dialoog tussen hen. 020 stelt zich tevens ten doel om vanuit zijn pioniersfunctie deze kennis en inzichten over te dragen bij andere instellingen en het beleid.

## Strategie en methodiek

*"Bij ons moet je echt iets hebben met dat hele rauwe, nog ongerichte. Wat dan weer aantrekkelijk is dat je juist daarmee onderzoek kan doen: ze nemen nog allerlei dingen op, kunnen dingen uitproberen wat de 18 plussers veel minder hebben."*  
(Marion)

Een eerste kenmerk van 020 is de doelgroep van 14 tot 20 jaar, die geen toevallige keuze is. Op die leeftijd staan jongeren open voor een variëteit aan vormen en stijlen waar mee geëxperimenteerd kan worden en geabsorbeerd. In die levensfase kan men zo ontdekken welke discipline hen meest ligt. Elders in het theater is de leeftijd vaak 18+

omdat men dan wat meer gevormd en doelgericht is.

Om de jongelui te bereiken steekt 020 de voelsprietten uit naar activiteiten in de stad (wijkpodia, centra, scholen) voor jongeren. Enerzijds sluit 020 zich aan bij wat andere instellingen doen én gaat men ook jongeren persoonlijk aanspreken om auditie te kunnen doen. Zo ontvingen Mieke en Sevda na een mislukte auditie een uitnodiging ter auditie bij het Jongerentheater.

Vanuit de doelstellingen wil 020 de jongeren met verschillende makers laten werken. Het zijn meestal jonge (indien mogelijk allochtone) makers uit kunstopleidingen.

De dialoog tussen beiden is essentieel om ook materiaal uit de groep te laten aanbrengen, die aansluit bij hun interesses. Het gaat erom een sfeer te creëren waarin veel materiaal kan ontstaan en waarin de makers zicht hebben hoe het te structureren. Naast het produceren met de groep, worden de studenten ook individueel gecoacht. Bij deze individuele begeleiding krijgt men de kans zich tot speler te ontwikkelen maar ook tot 'peer educator'. Sommige leerlingen hebben makers-, organisatorische of technische potenties en worden daarin verder begeleid en in verantwoordelijke posities geplaatst. Bij het repetitieproces (2x/week) van

*"Heel veel dingen uit de straatcultuur komen hier binnen, die in de academies nog helemaal niet geaccepteerd zijn zoals als street dance en hiphop. Dat zijn allemaal dingen die met de jongeren meegekomen zijn."*  
(Kim)

Short Works komt dit duidelijk naar voor bij het inzetten van de jongeren als mede-maker. De repetities beginnen algemeen om de jongeren vertrouwd te maken wat van hen verwacht wordt, de mogelijkheden en hun talenten. De jongeren gaan naar voorstellingen toe en volgen workshops. Dan gaat het steeds meer de richting uit naar een productie die zij zelf maken.

*"Ik heb het er heel moeilijk mee dat alles heel langzaam gaat als bepaalde jongeren niet serieus meewerken. Dat vind ik absoluut een nadeel." (Sevda)*

Jongeren theater 020 focust eerder op talentontwikkeling dan op een gezelschapsfunctie. In dat licht vinden er selecties plaats enerzijds op kwaliteiten en mogelijk talent, anderzijds op inzet, motivatie, hoe iemand in de groep valt en aanwezigheid.

## Samenwerking

Om met hun product naar buiten te komen, werkt 020 samen met wijkpodia (open podia), cultuurcentra en theaters. In de samenwerking met theaters worden flexibele opties geboden. De theaters kunnen tussen de verschillende elementen gericht kiezen in het 020-programma en kijken wat bij hun profiel past. Programmeurs reserveren zo een plek voor binnen een termijn van twee jaar, ook al weten ze niet precies wat 020 over twee jaar zal hebben. Binnen Short Works zijn er drie dansstukjes 8 tot 15 minuten, die ieder apart te boeken zijn. Dat heeft succes omdat 10 minuten vaak wel over zijn in een programmering. Het tekstproject is moeilijker in een festival te plaatsen.

Verder wisselt het jongeren theater ideeën uit wat betreft methodiek- en beleidsontwikkeling met andere instellingen en organisaties.

## 'Geslaagdheid': pro's en contra's

Wat betreft de methode geeft het werken met jongeren van die leeftijdsklasse een aantal beperkingen op artistiek niveau (minder gevormd) maar ook op een praktisch niveau (niet overdag repeteren). De aanpak eist ook veel van de medewerkers. Ze

*"Ook als we jongere makers rekruteren mogen ze alleen maar denken van "Ik ga dat en dat gaan maken omdat ik dat voor mezelf artistiek interessant vind" maar dat ze vooral in die artistieke dialoog geïnteresseerd zijn." (Marion)*

moeten in de artistieke dialoog geïnteresseerd zijn met de jongeren en daar artistiek toe in staat zijn. Ze moeten dus artistiek-educatief iets

*"Daar kunnen verschillende criteria in zijn, denk ik. Het kan geslaagd zijn voor de makers, het kan geslaagd zijn voor de dansers of voor het publiek qua beoordeling van het project. Die dingen gaan niet altijd gelijk op." (Kim)*

kunnen en tegelijk die openheid hebben. Op hun beurt wordt ook van de jongeren verwacht dat ze een openheid hebben tegenover het experimenteren met verschillende vormen. Een voordeel aan de methode van het experimenteren met stijlen is dat het zich leent voor de jongeren om verschillende keuzes te maken. Een ander nadeel aan de manier van werken, is dat het eindproduct soms onvoorspelbaar is. Soms liggen de niveaus in groep ver uit elkaar, gaat het wat trager en duurt het soms

lang vooraleer iets vaststaat. De theaters spelen echter op meer en meer veilig wat betreft hun programmering en willen geen risico's nemen.

Binnen Short Works vindt Sevda het een nadeel dat het soms traag vooruit gaat. Terwijl sommigen individueel begeleid worden, moeten er anderen wachten. Mieke vindt dat er te weinig begeleiding is en dat er soms wat meer feedback nodig is.

Marion benadrukt dat het belangrijk is dat visies aan de praxis kunnen getoetst worden in een organisatie opdat het beleid niet sneller zou gaan dan de praktijk. Ook Kim geeft aan dat het belangrijk is een goede link te maken tussen het kantoor en de vloer omdat er sommige dingen zijn die het kantoor wel begrijpt maar de jongeren niet. Het speelt dan in het voordeel een kleine organisatie te zijn.

*"We zijn ook een kleine organisatie, ik heb nooit iets gehad met grootschaligheid, in die zin heb ik ook niet de behoefte om de organisatie heel erg uit te beginnen bouwen. Ik geloof heel erg in kleinschaligheid, kwaliteit, dingen op de vierkante meter te kunnen uitzoeken." (Marion)*

Wat betreft het beleid vindt Marion dat het aanbod aan initiatieven op wijkniveau meer moeten worden gestructureerd en op elkaar afgesteld. Het urban circuit is nog steeds te veel gescheiden van het gevestigde circuit en het beleid zou meer diepte-investeringen moeten maken in talentontwikkeling zowel financieel als beleidsmatig.

## Intercultureel (samen)werken

*"Het is nu van alledag dat bekende gezeik over terroristen en buitenlanders en alles is slecht. Ik snap zelf ook niet waar al dat gelul vandaan komt. Maar ik denk dat het daarom juist belangrijk is dat wij zo een gemixte groep zijn." (Mieke)*

020 zoekt naar een goed vertegenwoordigende groep van hoe Amsterdam eruit ziet maar erkent daarbij dat het nodig is blijvende aandacht te schenken aan het bereiken van verschillende doelgroepen. Turkse en Marokkaanse jongeren (vooral meisjes) aanspreken, blijkt het moeilijkst.

Meestal zijn zij binnen de gemeenschap actief, sommige meisjes mogen 's avonds niet komen of zich in een gemeenschappelijke kleedkamer omkleden en zij hebben meestal meer affiniteit met theatrale tradities en minder met het fysieke. Sevda had dan ook graag meer Turken en Marokkanen gezien binnen 020, omdat de mensen nu, de mensen zijn die je normaal bij dergelijke projecten tegenkomt namelijk de Nederlandse en Surinaamse jongeren. 020 probeert daar rekening mee te houden en te kijken hoe hun smaak en invloeden meegenomen kunnen worden in de projecten. Bij allochtonen (Surinamers, Antillianen en Afrikanen) slaat HipHop het meest aan terwijl Nederlandse jongeren meer opteren voor acteren en schrijven. Bij moderne dans is het iets meer gemixt. 020 wil kijken hoe bruggen kunnen gebouwd worden

*"Je merkt het wel dat in het begin als we bijvoorbeeld aan het spelproject werken de allochtone jongeren eerst wat bij mekaar blijven maar na een tijdje mengt zich dat wel goed." (Kim)*

tussen de disciplines en doelgroepen. Allochtone jongeren gaan zich identificeren met allochtone makers, maar het is volgens O20 echter zwaar allochtone makers te vinden.

Volgens Kim groeien culturen hier slecht in beperkte zin naar elkaar toe, in de zin dat het gaat om kleine cultuurverschillen en enkel bij de jongeren die binnen O20 zijn. Ook volgens

*"Het is een nadeel dat iedereen zich zo maar moet aanpassen aan de Hollanders, zoiets is nog altijd bezig, zeg maar. Een project kan aan zoiets wel helpen."*  
(Sevda)

Marion is het slechts een druppel op een gloeiende plaat maar brengt het wel iets uit op indien dergelijke initiatieven op lange termijn worden gedaan. Sevda en Mieke geloven dat dergelijke projecten een positiever beeld van (buitenlandse) jongeren kunnen geven. Volgens Sevda leren jongeren zo ook onbewust een andere cultuur kennen en respecteren.

### Betekenis project

Marion stelt dat het project impact heeft op individueel niveau en dat O20 geen specifieke sociale functie heeft binnen de stad, maar focust op het artistieke. Dat Artisjok/O20 indruk heeft gemaakt kun je aan de meer bekende, huidige jongerentheatergroepen (o.a.

Rotterdams Lef, Dox in Utrecht) die in Nederland actief zijn, die geleid worden door oud-makers of –spelers van Artisjok / O20. Marion vindt het belangrijk dat jongeren weten dat je zo gepakt kunt worden door iets en dat je er dan kan voor gaan. Volgens Kim brengt het de jongeren vooral openheid bij tegenover mensen en disciplines. Zowel Sevda als Mieke stellen dat je heel veel leert binnen Short Works en dat ze trots zijn op wat ze bereikt hebben.

*"Ja, nee, wat ik het leuke vind aan theater en dans is dat je met heel verschillende mensen werkt. Op de dansacademie zijn het allemaal dezelfde soort mensen met dezelfde manier van denken, lopen en praten, dat is allemaal hetzelfde. Bij jongerentheater O20 is echt iedereen uniek. Mijn denkwijze verandert ook constant omdat iedereen een heel positieve indruk bij me maakt."* (Sevda)

*"Je hebt daar heel veel tegenslagen de hele tijd, maar op zich is dat niet erg want je leert ervan. Maar het is soms wel zwaar." "Het is interessant dat je je moet leren aanpassen aan elkaar. Je moet met iemand samen leren werken en dansen en dat is wel leuk."* (Mieke)

### Kunst als (bind)middel

Marion stelt dat kunst (maar even goed sport) dan echt een middel is want dat gewoon mensen met een verschillende culturele achtergrond samen zetten, niet werkt. Je moet uit zijn op een avontuur met de groep en niet enkel op een techniek of een artistiek concept. Volgens haar is het zeer belangrijk dat men als individu in die groepen een proces gaat doormaken en zich daarbij kwetsbaar opstelt. Dan pas zou men zich kunnen verplaatsten in een andere denkwijze. Volgens Kim is kunst zelfs het middel bij uitstek omdat je de verschillen niet hoeft weg te drukken of te benadrukken, maar ze gewoon accepteert. Zelfs

als jongeren letterlijk een andere taal spreken, kan je met dans volgens haar een zekere kloof overbruggen. Mieke en Sevda hebben hieromtrent een aantal zaken mooi verwoord:

*"In de kunst kun je van alles doen: zingen, dansen, theater, ... En heel veel jongeren in Nederland zijn daar ook mee bezig, ongeacht de cultuur. Het is een heel goed middel om mensen bij elkaar te brengen en om mensen in mee te trekken, zeg maar. Ik denk dat het een gemeenschappelijke taal kan zijn." (Sevda)*

*"Dan is het dus qua uiterlijk hé dat we gemixt zijn. Maar innerlijk en in wat we op het toneel brengen, is het vrijwel hetzelfde. We hebben wel dezelfde interesse. We hebben natuurlijk wel allemaal verschillende opvoedingen." (Mieke)*

*"Juist ook omdat als je creatief bezig bent, dan leg je er ook veel van jezelf erin. En daar zit natuurlijk veel achtergrond in. Als je samen goed met kunst wil bezig zijn en je bent geïnteresseerd in de ander, dan moet je je ook daarin gaan verdiepen. Maar je moet dan ook wel een beetje van kunst houden als je het wil doen werken, denk ik. Eerst moet zo een project dus werken op de mensen zelf en als het dan al werkt, dan pas kan het ook meewerken aan een multiculturele samenleving." (Mieke)*

### **Relatie stad - project**

De vier respondenten zijn ervan overtuigd dat het Jongerentheater 020 niet intrinsiek met de stad Amsterdam verbonden is en dat ook op andere plaatsen een gelijkaardig initiatief mogelijk is.

## 5.2 Case 2: Rotterdam – Het HipHopHuis

### 5.2.1 Projectomschrijving

Het HipHopHuis is een onderdeel van Kunst Onder Andere (KOA). Deze laatste vormt een onderdeel binnen de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR). De SKVR wil zoveel mogelijk Rotterdammers in contact brengen met kunst en cultuur en kent daarvoor drie uitvoerende sectoren namelijk de Kunstscholen, Onderwijs en Kunst Onder Andere. KOA is opgericht in 2001 en versterkt de initiatieven op wijkniveau van de SKVR. (website SKVR)

Het HipHopHuis kent drie initiatiefnemers uit de Rotterdamse breakdance scene namelijk Bennie Semil, Lloyd Marengo en Aruna Vermeulen. Twee van hen gaven reeds les bij de SKVR. Als docenten bereikten zij het publiek die de SKVR wou bereiken en zij op hun beurt droomden dan weer van een eigen plek voor HipHop in Rotterdam. De handen werden in elkaar geslagen en met steun van de SKVR (KOA) opende het HipHopHuis in september 2002 zijn deuren. De vier HipHop elementen vormen het uitgangspunt voor het programma: breakdance neemt de grootste plaats in maar daarnaast wordt ruimte gemaakt voor streetdance, dj-,mc- en raplessen en graffiti. Het programma is vooral op trainingen gericht. Het HipHopHuis is iedere avond open behalve op zondag, wanneer de ruimtes beschikbaar zijn voor zaalverhuur.

### 5.2.2 Respondenten

*Aruna Vermeulen* is zelf als danseres een prominente figuur binnen de Rotterdamse breakdance scene. Zij is één van de drie initiatiefnemers alias organisatoren, en ontwikkelt en coördineert het programma binnen het HipHopHuis. *Reshma Jaqqoe* liep 20 weken stage en werd recent als vaste werkracht aanvaard. Zij is projectleidster van de groep Transformers (samengesteld ter gelegenheid van Rotterdam als sporthoofdstad van Europa), regelt de verhuringen en is de rechterhand van de organisatie bij het regelen van losse projecten. *Mart Bechtold* is van achtergrond beeldend kunstenaar en werkt als projectcoördinator voor de wijken binnen Kunst Onder Andere (KAO), een onderdeel van de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR) .

Aruna is een waardevolle bron voor informatie over de oprichting en de organisatie van het HipHopHuis vanaf de eerste dagen en zelfs ervoor. Reshma kan echter een frisse kijk bieden op de huidige organisatie aangezien zij recent het team vervoegde. Mart tenslotte, biedt een



organisatorisch zicht op het HipHopHuis (HHH) vanuit de ondersteuning door KOA en de SKVR.

### 5.2.3 Bevindingen

#### Aanzet, beleid en financiering

*KOA:* Het lukte de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR) moeilijk om de gewone Rotterdammer, jeugd en jongeren te bereiken. Daarom is in 2000 voor de wijkinitiatieven KOA opgericht met geld die de SKVR hiervoor vrij gemaakt heeft (4%) uit de subsidies die het ontvangt van de gemeente.

*HHH:* Aanleiding om het HHH op te richten was de nood aan een plek in Rotterdam voor breakdancers om elke dag te trainen. Naast de financiële steun van de SKVR werd vanuit verschillende hoeken geld aangevraagd: bij de Rotterdamse Kunststichting (RKS) werd een startsubsidie verkregen, daarnaast werd beroep gedaan op een aantal (privé) fondsen zoals het VSB-fonds (cultuurfonds van de bank) en het SBAW (bureau voor projectontwikkeling), in mindere mate was er ook nog steun van de deelgemeente Delfshaven. Om verdere inkomsten te verwerven probeert het HHH beroep te doen op sponsors. Dat is echter moeilijk omdat de meeste sponsors eerder geneigd zijn producten te geven dan geld of eerder de individuele dansers te sponsoren. Aruna merkt op dat het vandaag de dag steeds moeilijker wordt subsidies te verkrijgen bij de gemeente en dat het HHH nog net op tijd is opgericht.

#### Uitgangspunten en doelstellingen

*KOA:* De voornaamste doelstelling van KOA is nieuwe groepen en in het bijzonder jongeren te bereiken diep in de wijken.

*HHH:* Het HipHopHuis stelt zich ten doel straatkunst op een hoger niveau te brengen en aan te tonen dat het om een kunstvorm gaat en niet om een volkscultuur. Een tweede doel is

*“Wij zijn volgens velen een cultuur waarin je af en toe wat rapt en op je hoofd gaat staan.” (Aruna)*

lessen aanbieden van hoge kwaliteit aan een lage prijs. Aanvankelijk was het tevens de bedoeling een soort platform voor hiphop in Nederland te vormen, maar dat is moeilijk aangezien het HHH vastzit aan een locatie.

## Strategie en methodiek

KOA: Kunst Onder Andere gaat op zoek naar de dynamiek en de spilfiguren in een wijk en via hen wordt iets opgezet. Voor een grote vereniging als de SKVR is dat moeilijk. De SKVR heeft niet zo een goede naam in de stadswijken, KOA komt beter over. Er wordt gewerkt met mensen uit de wijk en er is voorzichtigheid geboden om er ook voor te zorgen dat het product ook uit die mensen zelf komt. Daarbij is het belangrijk mensen uit de groep zelf te betrekken bij de organisatie van het project. Een andere strategie binnen KOA zijn de 'Kweekvijvers', de zogenaamde peer education: Jongeren uit de wijken krijgen een persoonlijk opleidingstraject zodat zij zelf workshops kunnen geven. Zo worden ook meer jongeren uit de eigen groep tot die workshops aangetrokken. KOA kent een pragmatische aanpak en wil zonder al te veel zeggen hoe je het kunt doen, gewoon beginnen. De 'Kweekvijvers' staan nog niet volledig op punt. Maar om hogerop te geraken moeten volgens hen fouten kunnen gemaakt worden.

*"Neem nou mij, ik ben blank en ik ben 45 en als je dan allochtone jongeren wil aanspreken, ben ik misschien niet de juiste persoon om dat te doen." (Mart)*

*"In zo een grote stad is het toch wel fijn om een grotere organisatie bij je te hebben waar je op terug kan vallen als het nodig is en waar je ook kan uitstappen of niet noemt als het niet nodig is." (Mart)*

Aruna kwam met het initiatief om een HipHopHuis te organiseren maar dan wel vanuit en voor de eigen doelgroep. Doordat de idee aansluit bij het beleid van KOA, werd het als project opgepakt en geld voor verworven. KOA zorgt voor de financiële ondersteuning, coaching en netwerken in de stad. Voor het HipHopHuis is het een pluspunt een grote organisatie achter zich te hebben als vangnet.

HHH: De lessen bij de SKVR waren te duur en de manier van inschrijven te omslachtig (o.a. veel papierwerk). Bij het HHH hanteert men een betalingsysteem met een 10-strippen kaarten (35 euro) waarmee men alle lessen kan doen en waarbij geen geld verloren gaat bij het missen van een les. Het nadeel hiervan is het niveauverschil van de deelnemers aan de lessen. Verder wordt elke dag een ruimte geboden om te trainen (1 euro/persoon) en wordt er gewerkt op losse projecten (optredens, festivals). De docenten zijn freelancers die naast de lessen ook veel workshops buitenshuis doen. De organisatie is klein (Bennie, Aruna, Lloyd en recent Reshma) en alles gebeurt in teamverband. (zie 'geslaagdheid')

## Samenwerking

KOA: KOA zoekt naar samenwerking met personen en organisaties die de mensen van de wijk goed kennen. De organisaties in de wijken zorgen voor de jongeren en KOA voor de 'kunsteducatie'. De activiteiten leunen soms aan bij het sociaal-cultureel werk en KOA werkt dan samen met

*"De één is goed in het werken met jongeren terwijl een andere organisatie ruimtes vrij heeft en je moet uitkijken dat ieder datgene doet waar hij goed in is." (Mart)*

bijvoorbeeld het jongerenwerk, scholen of buurthuizen. Meer overkoepelend bestaat er overleg tussen de vier grote steden (Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Utrecht) en gezamenlijk worden een aantal zaken uitgestippeld. Elke stad kent zijn overeenkomsten en verschillen, zo kan gezien worden wat waar werkt. De samenwerking met het HipHopHuis loopt volgens Mart verloopt vlot. De communicatie en samenwerking met de SKVR verloopt via KOA omdat zij dichter bij elkaar aanleunen qua 'gevoel'. KOA wil een soort opvang zijn voor het HHH als het misgaat.

*"Ik merk dat de samenwerking met de kleinere organisaties altijd beter gaat dan met de grotere." (Aruna)*

*HHH:* Voor de losse projecten wordt samengewerkt met festivals en initiatieven op HipHopgebied die in Rotterdam (of ergens anders) plaatsvinden. Structureel (i.v.m. subsidies) is er de samenwerking met de SKVR (KOA).

### 'Geslaagdheid': pro's en contra's

*KOA:* Volgens KOA is een project geslaagd indien je mensen aanspreekt die je anders niet zou bereiken. Kunst Onder Andere haalt aan dat het een voordeel is om jongeren te bereiken als kleine organisatie. De SKVR, als grote vereniging, heeft niet zo een goede naam in de wijken. Het is dus een positieve ontwikkeling dat KOA als apart onderdeel van de SKVR werd opgericht. KOA is een flexibele en wendbare sector waarin slechts weinig dingen als

*"We worden vaak gezien als onruststokers. Maar misschien is dat wel de functie die je in het begin moet hebben als je iets in gang wil krijgen, dat je af en toe tegen de stroming in moet roeien." (Mart)*

onmogelijk worden beschouwd. Een ander voordeel is dat de organisatie ondertussen reeds een groot netwerk in de stad uitgebouwd heeft. Minder goed is echter dat KOA meer bekend is in de stad dan binnen de eigen sector en binnen de SKVR. De SKVR en andere instellingen zijn wat conservatief en het is

moeilijk bij vernieuwingen mensen mee te krijgen. Met betrekking tot de 'Kweekvijver' stelt Mart dat het soms moeilijk is jongeren aan je te binden: Soms komen ze te laat of komen ze helemaal niet. Het is echter belangrijk dat zij op lange termijn leren denken en de opleiding uitdoen. Bij samenwerking moeten veel afspraken gemaakt worden. Hoewel de meeste samenwerkingsverbanden vlot verlopen, loopt het soms mis in de communicatie (vooral) met de welzijnssector.

*HHH:* Met betrekking tot beleid is er sprake van kleine, incidentele evenementen m.b.t. hiphop en korte termijn - denken. Het HHH is één van de enige initiatieven die er structureel mee bezig is. Volgens Aruna moet het beleid inzien dat de kleinere initiatieven naast geld ook hulp nodig bij de vormgeving van de organisatie. Projecten met als doelgroep jongeren of de wijken kennen een andere dynamiek zowel in hun product als hun programma en hebben een andere werkvorm nodig. Indien deze initiatieven organisatorisch hun mannetje

niet kunnen staan, kunnen ze nooit professioneel worden, samenwerken of concurreren met bestaande instellingen.

De werknemers binnen het HHH gaan er volledig voor maar kennen geen georganiseerde werkstructuur. De juiste kennis is soms niet in huis en door alles zelf te willen doen (en aldus Aruna wordt van die goedheid en passie soms misbruik gemaakt), werd er veel ingeleverd. Bepaalde taken moeten afgestoten kunnen worden. Momenteel wordt de organisatiestructuur veranderd, is er een nieuwe werkkraacht bij en worden de taken verdeeld. Het voordeel van een duidelijkere taakverdeling onder meerdere personen is dat het HHH zo minder persoonsgebonden wordt, zodat wanneer er een medewerker vertrekt het HHH kan blijven doordraaien. Het plan was om binnen het HHH te groeien en alle HipHopdisciplines (breakdance, streetdance, mc/dj/rap en graffiti) een volwaardige plaats te geven (momenteel vooral dans) en om de ruimte overdag beter te gebruiken. De medewerkers van het HHH vrezen echter dat zij hun ideeën niet kunnen uitvoeren aangezien de beperkte omvang van de organisatie en het budget.

### Intercultureel (samen)werken

*KOA:* Met betrekking tot interculturaliteit acht KOA het zeer belangrijk mensen uit de groep bij de organisatie te betrekken. Die personen hebben dan een identificatie- en voorbeeldfunctie, een voorbeeld van wat de jongeren zelf kunnen bereiken. KOA haalt aan dat het in al zijn algemeenheid sowieso moeilijk is om een ingang te vinden bij jongeren. Als je (allochtone) jongeren wil bereiken, is een foldertje is toereikend en stap je best zelf op hen af. Tevens moet rekening gehouden worden met de behoeften die leven onder bepaalde bevolkingsgroepen, Turken en Marokkanen zijn bijvoorbeeld erg geïnteresseerd in schrijven en theater. Er kunnen zich problemen voordoen binnen een projectgroep maar het zijn eigenlijk meer grootstedelijke problemen dan problemen die je specifiek aan een groep kan wijten.

*HHH:* Algemeen is het volgens het HHH zo dat je heel open moet staan voor verschillende zaken als je voornamelijk met jongeren werkt. Het HHH doet geen extra inspanning om allochtone jongeren te bereiken. Hoewel HipHop van herkomst 'allochtoons' is, spreekt het ook autochtone jongeren aan. De doelgroep is gemengd en heeft daardoor een bijzondere dynamiek. De docenten zijn van allochtone afkomst en vormen een soort rolmodel. Bij Nederlandse jongeren kan volgens Aruna, heel algemeen gesteld worden dat zij meer gewend zijn om echte lessen te krijgen in de klassieke zin, terwijl allochtone jongeren eerder

*"Als je er niet continu de nadruk op legt en het gewoon als een vanzelfsprekendheid ziet, dan kom je veel verder dan dat je met alle pijn en moeite gekleurde mensen uit Rotterdam bij je binnen wil krijgen." (Aruna)*

initiatief nemen. Het HipHopHuis gaat op twee manier om met interculturaliteit: Ten eerste wordt er geen nadruk opgelegd en wordt het als vanzelfsprekend gezien. Ten tweede worden mensen uit de doelgroep ingeschakeld bij het bepalen van het programma. Bij vele projecten gaat het volgens mis door zich niet te verdiepen in de doelgroep of hen er zelf niet bij te betrekken.

### Betekenis project

*KOA:* Als buitenstaander kun je soms makkelijker mensen binden dan mensen in de straat zelf. Samen iets met kunst doen, is goed voor de eigenwaarde en van belang in een wijk of een straat. Bij bijvoorbeeld projecten in scholen, hoor je reacties van leerkrachten dat het samenhorheidsgevoel er wel degelijk is, dat kinderen leren samenwerken en dat het lange tijd effect kan hebben op kinderen.

*HHH:* Volgens Aruna slaat het HHH op verschillende manieren een brug zoals samenwerken met organisaties waar de jongeren anders nooit mee in contact zouden komen, tussen straatcultuur en gevestigde cultuur. Naast dat leren ze volgens haar heel veel over de hiphopcultuur en over zichzelf.

*"Ze leren dat ze iets terug krijgen als ze ergens moeite in steken." (Aruna)*

Door veel te oefenen kunnen ze dingen die ze van zichzelf nooit hadden verwacht en dat levert extra zelfvertrouwen op. Ook volgens Reshma is het HHH een plaats waar jongeren zich kunnen ontwikkelen en professioneler worden. Het is volgens haar tevens een plaats

*"Zo worden hechte vriendschappen opgebouwd en na de optredens en trainingen wordt met elkaar gepraat. Je wordt dan toch een beetje persoonlijk." (Reshma)*

waar jongeren hun gevoelens kunnen delen. Aruna betwijfelt of men binnen het HHH wel echt iets van elkanders cultuur opsteekt, aangezien iedereen bezig is met HipHop. Reshma spreekt dit tegen en stelt dat de jongeren juist wel elkaars cultuur leren kennen.

### Kunst als (bind)middel

*KOA:* Het mooie van dingen met kunst doen, is dat het een gezamenlijke activiteit is waarbij je naar iets kunt toewerken.

*"We zoeken iets wat jongeren bindt. Voor sommigen gaat dat makkelijker met sport en bij anderen met kunst en cultuur. Ze zijn even belangrijk." (Mart)*

*HHH:* Volgens Aruna is het de interesse voor HipHop en de HipHopcultuur juist datgene wat iedereen binnen het HHH bindt. Reshma stelt dat de binding tussen mensen ook via andere middelen dan kunst en HipHop kan, zolang iedereen maar actief betrokken is bij of samenwerkt aan iets.

*“Waar mensen nieuwsgierig naar zijn, is sowieso goed. Zo leren ze dingen kennen en weten ze dat ze bestaan. Dat is goed en het is goed om die kennis over te brengen. Misschien weten ze bepaalde dingen niet of hebben ze bepaalde vooroordelen die door de media ingegeven zijn of omdat ze van hun ouders overgenomen hebben omdat ze denken dat dat normaal is, omdat ze geen eigen kennis hebben.” (Reshma)*

## **Relatie stad - project**

Zowel volgens Kunst Onder Andere als het HipHopHuis is men ervan overtuigd dat als men de juiste mensen in huis heeft, dergelijke activiteiten overal georganiseerd kunnen worden.

## 5.3 Case 3: Antwerpen – Hush Hush Hush

### 5.3.1 Projectomschrijving

Hush Hush Hush is het dansgezelschap van choreograaf Abdelaziz Sarrokh. In 1996 richtte hij het dansgezelschap op en creëerde de HipHop-voorstelling *Carte Blanche* die in korte tijd het topniveau binnen de Europese 'urban dance' bereikte. (website Hush Hush Hush, 2005) Karakteristiek aan dit gezelschap is het combineren van hedendaagse dans met jongerencultuur (hiphop, breakdance) en de smeltkroes aan nationaliteiten (gaande van Turks, Indisch, Belgisch, Marokkaans, Bulgaars, Algerijns en Zuid-Afrikaans) van de dansers. Op die manier trekt Hush Hush Hush een jong en divers samengesteld publiek aan, ook ver buiten onze landsgrenzen.

'ID's Please – Under Construction' is de recentste voorstelling van het gezelschap. Zowel qua inhoud van het stuk (over culturele diversiteit en identiteit) als qua uitvoering door individuen met een verschillende culturele achtergrond als in verband met de samenwerking met de 'cultural community centres' in Zuid-Afrika, lijkt de productie aan te sluiten bij het onderwerp van deze eindverhandeling. In het kader van deze voorstelling werkt Hush Hush Hush samen met twee Zuid-Afrikaanse gezelschappen. Het centrale thema is de spanning tussen 'culturele identiteit' en 'vreedzame coëxistentie' bekeken vanuit Europese en Zuid-Afrikaanse termen. Het brengt de persoonlijke verhalen van de dansers via meerdere dansstijlen (electric boogie, hedendaagse dans, Afrikaanse dans en breakdance).

### 5.3.2 Respondenten

*Abdelaziz Sarrokh* is van Marokkaanse afkomst en de Gentse choreograaf van het Antwerps – Vlaams gezelschap Hush Hush Hush (HHH). *Lima Lalitha* is al 6 jaar één van de vaste dansers bij HHH waarbij ID's Please haar vierde grote productie is. Via hedendaagse dans geeft ze haar rol als (Indische) traveler en eenzaam gestalte op het podium. *Xolani Quabe* is een jonge Zuid-Afrikaanse danser gespecialiseerd in Pantsoeladans (een typische Zuid-Afrikaanse township dansstijl). Hij is één van de drie dansers die uit de samenwerking met Zuid-Afrika zijn voortgekomen om samen met HHH het podium te delen.

Abdelaziz Sarrokh is directeur van het gezelschap en zowel artistiek als zakelijk de eindverantwoordelijke voor de werking van vzw Hush Hush Hush. Hij vertelt ons meer over de ontwikkelingen die het gezelschap meemaakte, de eerlijke gevoelens daarbij en zijn

manier van aanpak als choreograaf. Xolani richt zijn Zuid-Afrikaanse blik op dans en het gezelschap. Lima neemt ons ten slotte mee op verkenningstocht in de betekenis van de voorstelling en de emoties daarbij gepaard gaand.

### 5.3.3 Bevindingen

#### Aanzet, beleid en financiering

Abdelaziz Sarrokh danste bij een hedendaagse compagnie maar koesterde tegelijk een passie voor HipHop. Zo had hij het idee hedendaagse en hiphop dans met elkaar te vermengen en daarmee te experimenteren. In 1996 maakte hij de voorstelling *Carte Blanche*. Het toeval mocht zijn dat juist zijn dat in dat jaar hiphop terug zijn hype begon te kennen (o.a. door Run-DMC). *Carte Blanche* werd met heel veel enthousiasme onthaald en van daaruit is Hush Hush Hush (HHH) eerder toevallig ontstaan. De financiële middelen waren afkomstig van de overheid via subsidiëring en coproducties. De meeste steun kwam van de Vlaamse Gemeenschap. Daarnaast werkt HHH reeds van in den beginne samen met het Cultureel Centrum van Berchem die hen logistiek ondersteunde via coproducties. De dansproductie 'ID's Please – under construction' is een coproductie van Hush Hush Hush met het Zuid-Afrikaanse dansfestival de 'FNB Dance Umbrella' in Johannesburg, het Cultureel Centrum Berchem/Antwerpen en de Stichting Nesttheaters in Amsterdam.

#### Uitgangspunten en doelstellingen

Van bij de aanvang van Hush Hush Hush ijvert Sarrokh voor de erkenning van hiphop binnen het reguliere systeem van dans. Tevens wil hij met zijn dansgezelschap een contrast vormen binnen de hedendaagse dans. Sarrokh gaat in tegen de hokjesmentaliteit door het vermengen van verschillende dansstijlen om zo de waardering voor de verschillende kunstvormen evenwaardig te maken. Hij wil met een kleine organisatie de kunstwereld laten beseffen dat hiphop een kunstvorm is. De hiphop en breakdance elementen in de voorstellingen van Hush Hush Hush (HHH) zijn populair bij jongeren en lokken hen naar de theaters. HHH had de bedoeling (allochtone) jongeren te motiveren de voorstellingen bij te wonen en aan te tonen dat ook zij gerust een plaats op het podium kunnen veroveren.

#### Strategie en methodiek

Bij de selectie van de dansers speelt nationaliteit of leeftijd in principe geen rol. De uitstraling, de kracht en energie van de persoon is belangrijk en zijn kwaliteit. Binnen Hush Hush Hush probeert men een harmonie te vinden tussen jongeren die nog nooit een stap op



scène hebben gezet en zij die al een heel parcours binnen de danswereld hebben afgelegd. Het bereiken van mensen met een verschillende culturele achtergrond verloopt vrij toevallig: door de kunstvorm waarmee zij bezig zijn, komen ook veel allochtonen in aanmerking. Eerder dan enkel audities te organiseren, is het een combinatie van zelf op zoek gaan naar mensen en dansers die zelf naar het gezelschap toekomen. Zo kende Lima Abdelaziz van bij een ander dansgezelschap in Gent en deed zo auditie bij HHH. Sarrokh stelt een zeer nonchalante organisatie te zijn aangezien aan de jongeren slechts enkele regels gesteld worden om na te leven. Zo wordt later komen getolereerd zolang men alles geeft op het podium. De ideeën voor een voorstelling put Sarrokh uit de maatschappelijke omgeving, waar mensen mee bezig zijn. Het realiseren van die ideeën in een productie is minder eenvoudig. Het idee (vaak gewoon een titel) wordt aan de groep aangereikt en vormt het vertrekpunt. Er wordt veel gewerkt met improvisatie en via opdrachten wordt nagegaan hoe elk van de dansers tegenover de thematiek staat. De dansers gaan bepaalde thema's uitwerken,

*"Van de choreograaf krijgen wij opdrachten, dansopdrachten of theatrale opdrachten en dan beginnen die karakters zich te ontwikkelen. Een karakter is ook altijd een deel van ons zelf, versta je?" (Lima)*

*"Zo wordt er constant materiaal aangebracht en wat interessant is, steek je efjes in de diepvries en dan kan je eruit halen wat je aanstaat." (Abdelaziz)*

samen dingen proberen en zo ontwikkelen de karakters zich in de loop van het proces. Er wordt de dansers veel vrijheid en vertrouwen geboden om hun personage te ontwikkelen en op die manier wordt materiaal uit de groep aangebracht die interessant kan zijn. Tijdens het proces is er heel veel wisselwerking tussen de beide kanten en het overleg en de communicatie met de dansers is hierbij onontbeerlijk. De repetitieduur hangt af van project tot project. In het begin zijn de repetities meer explorerend waar naar het einde toe intensiever gerepeteerd wordt.

*"Abdel gives us the freedom to do what we want but in the end, he was the one allocating. He liked it or he didn't. " (Xolani)*

## Samenwerking

*"Last year Abdel and his partner came to South Africa to organize auditions to look for African artists. I took part and luckily I*

*was chosen." (Xolani)*

Behalve met het CC Berchem en Nestheaters Amsterdam werd voor deze productie samengewerkt met Zuid-Afrika. Hush Hush Hush was geïnteresseerd in wat er leeft in Zuid-Afrika qua dans. Daarvoor werd samengewerkt met twee organisaties, echter niet om te rekruteren maar eerder om te helpen verkennen. Nadat bleek dat de samenwerking slechts minimaal was, liep het een beetje mank. De bedoeling was een auditie te houden open voor iedereen in functie van een zoektocht naar fascinerende dansstijlen zoals de pantsoeladans. Vier mensen werden gerekruteerd om een stage bij ons te komen lopen waarvan er drie zijn gebleven.

### **'Geslaagdheid': pro's en contra's**

Wat betreft de methode stelt Xolani dat er minder stress en haast aan de kant van de dansers is, waardoor er meer plaats is voor creativiteit en openheid wat leidt tot betere prestaties. De methode eist echter veel van dansers en medewerkers en is niet voor iedereen weggelegd. Men moet voldoende stressbestendig zijn om met jongeren om te gaan en als danser moet je bereid zijn je eigen grenzen te gaan aftasten, wat confronterend kan zijn en verschillende dansstijlen te combineren. Hush Hush Hush en Sarrokh ijveren voor de erkenning van hiphop als kunstvorm en voeren daarvoor een (vermoeiende) strijd voor een eigen visie en tegen het denken binnen de kunstwereld. Binnen het beleid is wel aandacht voor hiphop maar dan eerder bij sociaal-artistische projecten. Het sociale staat voorop omdat de hiphopjongeren vaak van de straat zijn en geen opleiding hebben. De laatste jaren kende hiphop een hype waardoor de producties van Hush Hush Hush enthousiast werden onthaald. Dit succes kwam volgens Sarrokh te snel voor een prille organisatie als Hush Hush Hush en had een aantal negatieve gevolgen. Door de aanhang wordt HHH vergeleken met de grote organisaties binnen de danswereld (Rosas, Platel) op artistiek niveau maar ontvangt HHH veel minder subsidies om dit te verwezenlijken. Met elke productie wil Hush Hush Hush het succes van het vorige evenaren, waardoor het opbouwen van een strategie en de organisatie uit het oog verloren werd. HHH bereikt met zijn voorstellingen een divers publiek maar geen kunstenaars, dansers of critici. Sinds het opstarten kent HHH veel navolging en de meeste ex-Hush Hush Hush'ers zijn nog steeds bezig met de kunstvorm en er zijn een aantal succesvolle organisaties opgericht. HHH heeft veel gespeeld en getoerd, een groot aantal jongeren gesensibiliseerd, hiphop wat meer binnen de kunstwereld gebracht en geëxperimenteerd met andere kunstvormen. HHH is echter te snel gegroeid waardoor men niet de tijd kende de mankementen in de organisatie te herstellen. Daarom ontving het

*"Bij de dansscène zijn wij heel bekend van naam maar er zijn er maar weinig die komen kijken."  
(Abdelaziz)*

dansgezelschap dit jaar een negatief advies van de administratie op de subsidieaanvraag 2006-2009. Zie bijlage 5 voor de redenen van de Vlaamse Gemeenschap. Omdat we in deze eindverhandeling vanuit de ogen van de organisatoren meekijken, wil ik hieronder kort de repliek van Abdelaziz Sarrokh op de subsidiestop weergeven.

*“Van ons werd verwacht van direct een organisatie uit te bouwen die professioneel genoeg was, die zakelijk sterk is, die artistiek sterk is, die met deze problematiek moet kunnen omgaan. Met een aalmoeske van een subsidie, je zou achterover vallen, zou ik nog wel eens een organisatie willen zien die dat doet samen met het succes die wij hadden.”*

*“We hebben ook fouten gemaakt in de organisatie die tot problemen leidden. We waren blind omdat we bezig waren met producties.”*

*“Wij waren altijd artistiek een stap voor op de administratie. Dat brengt problemen mee, je moet de mensen uitbetalen en de contracten in orde doen, allemaal heel stresserend.”*

*“Ik ben er zeker van dat we de organisatie terug leven kunnen inblazen als we de kans krijgen en niet direct worden afgekeurd op die vier jaar die wij hebben gekregen. Het spijtige van de zaak is dat wij geen fouten mogen maken.”*

## Intercultureel (samen)werken

*“Ik denk soms dat wij daar moeten van afstappen. Al die termen: diversiteit, multicultureel, allochtoon, autochtoon,... al die woorden die onderscheid creëren tussen mensen, als die altijd gaan blijven bestaan dan ga je niets bereiken.”  
(Abdelaziz)*

Abdelaziz uit kritiek op termen als ‘intercultureel’, ‘multicultureel’ en ‘diversiteit’ het hedendaagse discours rond de multiculturele samenleving kleuren omdat die onderscheid tussen mensen creëren. Zijn visie is dat het vanzelfsprekend is voor de 21<sup>e</sup> eeuw dat verschillende nationaliteiten binnen een samenleving voorkomen en dat

iedereen als één geheel moet beschouwd worden. Dat moet aanvaard worden in de hoofden van de mensen en daar omtrent moeten volgens hem dingen gemotiveerd worden.

Sarrokh stelt dat een diversiteit aan mensen en culturen in ieder geval problemen met zich meebrengt. Dit slaat dan niet alleen op de nationaliteit maar ook de sociale achtergrond, opleiding, kunstvorm en leeftijd. Zo was er conflict tussen de jongeren zonder opleiding en zij die een opleiding hebben gehad en reeds jaren ijveren om in een gezelschap binnen te geraken. Sarrokh stelt dat beide groepen ook een andere taal spreken omdat het om twee verschillende kunstvormen gaat. Hij merkt dat deze

*“Sowieso ongeacht hoe standvastig je bent of open minded, als je drie maand in zo een proces zit, dan krijg je conflict. Maar vroeg of laat botst dat toch en dan is het heel fascinerend om te zien hoe mensen hun eigen waarden en normen en cultuur gaan centraal zetten.”  
(Abdelaziz)*

conflicten op de lange termijn de groep ten goede komt omdat men leert respect hebben voor elkaar en je er rijper van wordt doordat er een andere kijk in je leven komt.

*"Where I stay, in Gent, I do my Zulu ceremony every day of the week. They watched me and thought "This guy is a voodoo-man", but know they understand me, you know." (Xolani)*

Volgens Lima kwam de groepsdynamiek voor dit project slechts traag op gang door de late aankomst van de Zuid-Afrikanen die alles nog moesten leren. Ook was er volgens haar conflict met de breakdancers die de andere kunstvormen moesten aanraken en leren respecteren. Volgens Lima heeft iedere cultuur zijn eigen verhaal (net als in de voorstelling) en is het niet altijd even gemakkelijk samen te werken. Maar het samenbrengen van nationaliteiten en er samen iets van te maken, is juist de uitdaging en de kracht van het project, aldus Lima. Zij brengt aan dat dit wel enkel kan indien men respect heeft (leren hebben) voor elkaar.

### Betekenis project

Voor Xolani kwam een nieuwe kijk in zijn leven dat je open moet staan voor andere uitdagingen en dansstijlen. Abdelaziz haalt ook aan dat die wederzijdse waardering, de nieuwe kijk in iemands leven een persoon rijper maakt.

*"So since I am with the cast, it made me to think a lot about dance and to see it in a different way." (Xolani)*

Lima stelt iets te kunnen beteken voor het publiek door aan te tonen dat samen iets kan gemaakt worden. Ook stelt ze dat Hush Hush Hush een voorbeeld is voor veel jongeren die met hiphop bezig zijn. Tenslotte voelt ze zich uitgedaagd door het de verschillende nationaliteiten en dansstijlen om er samen iets van te maken.

*"Voor mij is er toch echt een wereld open gegaan van al die verschillende nationaliteiten: Die mensen doen dat zo, dat is hun religie, dat is hun dansstijl. Niet alleen op dansvlak maar dan ook op persoonlijk vlak, zo. Ik voel mij daar nu heel op mijn gemak bij. Ik hoef niet bang te zijn, niet dat ik daarvoor bang was, maar toch meer schuchter tegenover vreemdelingen, alhoewel ik zelf één ben, omdat je dat niet kent. Nu gaat dat vlot en plezant. Ik ben meer nieuwsgierig. Ik denk dat ik veel meer open ben." (Lima)*

### Kunst als (bind)middel

Volgens Xolani is kunst de makkelijkste manier om mensen te bereiken en hen iets bij te brengen over andere culturen en werelden. Door die kennis via kunst en niet in lessen of lezingen over te brengen, wordt het aangenamer en makkelijker om leren.

Volgens Lima kun je in een dergelijk proces samen groeien en versta je elkaar ondanks een andere stijl, aanpak of achtergrond. Abdelaziz duidde hierboven reeds op het belang van dergelijke projecten om banden te smeden tussen verschillende culturen maar merkt hierbij op dat er over het algemeen nog een lange weg te gaan is wat betreft diversiteit in de zin van echt de kunstvorm van die mensen te aanvaarden.

*"Yeah, I think so 'cause I think this project makes that people understand each other more and even more, to make people interested in other cultures." (Xolani)*

### **Relatie stad - project**

Volgens oprichter Sarrokh kent Hush Hush Hush een band met Antwerpen omwille van het feit dat daar (CC Berchem) de faciliteiten geboden werden. Een dergelijk project kan dus ook elders plaats hebben en heeft dat ook, maar dan in de vorm van sociaal-artistieke projecten.

## 5.4 Case 4: Brussel – KWETU

### 5.4.1 Projectomschrijving

Het project KWETU ('Bij ons') is een eerste stap in de samenwerking tussen Fora (Forum voor Afrikaanse Artiesten) en de Brusselwerking van het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten (VCA). Het project stelt een ontmoeting tussen Europa en Afrika voor. De rijkdom van Afrika wordt gesymboliseerd en uitgesproken in gedichten, dans en muziek. De rijkdom van Europa zijn de locaties, de gebouwen. Dit wordt in woord en beeld gebracht in een reis via de rituelen van het leven (geboorte, huwen, sterven, □), gematerialiseerd in een reis die haar aanvang neemt in het café De Markten en voert naar 7 plaatsen in Brussel Centrum. In mei, juni en juli 2004 werd een scenario uitgewerkt door Daniël Tuyizere van Fora en Poppe Boonstra die samen met Dominique Mys vanuit de Brusselwerking het project mee begeleidt. Voor de choreografie werd contact opgenomen twee Brussels-Afrikaanse dansgroepen namelijk Inkindi en Monyama. De voorstellingen op 23 en 24 oktober toonden een kleurige coöperatie tussen Afrikaanse artiesten van de twee dansgroepen, de percussiegroep Abahizi en acht individuele artiesten met verschillende culturele achtergronden. Deze uitwerking van het project in het najaar 2004 wordt gezien als een testcase om deze formule in een grotere en meeromvattende versie uit te dokteren in samenwerking met Brusselse artistieke partners en een aantal gezamenlijke acties (DVD, videofilm, totaalproductie op locatie, uitgave boek, etc.) uit te voeren. (programmaboekje KWETU, 2004)

### 5.4.2 Respondenten

*Dominique Mys* en *Poppe Boonstra* begeleiden het project vanuit de Brusselwerking van het VCA. Dominique staat in voor de algemene coördinatie en methodische opvolging. Zij zorgt ervoor dat het project structureel ingebed zit in de Brusselwerking en Fora (Forum voor Afrikaanse Artiesten). Poppe staat KWETU bij op het vlak van artistieke invulling en begeleiding. *Daniël Tuyizere* is geboren in Rwanda en woont nu in Antwerpen waar hij coördinator is van Fora. Als polyvalent kunstenaar en acteur schreef hij samen met Poppe het scenario en coördineerde mee het project. *Bawayi Joséphate Balokola*, afkomstig van de Democratische Republiek Congo, creëerde als danser en choreograaf het ballet Monyama waar hij president van is. *Chantal mumporeze Nywandi* heeft Rwandese wortels en is artistiek directeur van de dansgroep Inkindi en coördineert de afdeling van Fora in Brussel.

Samen met Poppe als begeleiding, verzorgen Bawayi en Chantal de regie en choreografie van KWETU.

Poppe en Dominique informeren over het verloop van het project vanuit het (Westerse) gezichtspunt als coördinatoren vanuit de Brusselwerking. Dominique staat in voor de organisatorische coördinatie, terwijl Poppe het project artistiek in goede banen leidt. Daniël, Chantal en Bawayi bieden als artiest en medecoördinatoren een Afrikaans zicht op het project.

### 5.4.3 Bevindingen

#### Aanzet, beleid en financiering

Verschillende Afrikaanse amateurkunstengroepen kwamen met hun vraag naar ondersteuning, infrastructuur en subsidies bij de Brusselwerking van het VCA terecht. Een vorig project met de Afrikaanse gemeenschap (Afrika Opera) was afgerond en de vraag naar opvolging in die samenwerking kwam van de Afrikaanse kunstenaars zelf. De hedendaagse poëzie en dans binnen het project en de samenwerking tussen alle soorten amateurkunstenaars pasten binnen de basisprincipes van de Brusselwerking waardoor KWETU voor subsidiëring in aanmerking kwamen. Naast de subsidies van de Brusselwerking werden er projectsubsidies bij de VGC aangevraagd. Met een budget van (slechts) 10 000 euro ging men aan de slag.

#### Uitgangspunten en doelstellingen

De doelstelling van het project was in de eerste plaats om de vele Afrikaanse kunstenaars in Brussel zichtbaar te maken. Ten tweede wil met het project ook aangetoond worden dat verschillende culturen elkaar kunnen inspireren tot kunstuitingen. Volgens Poppe hebben dergelijke (sociaal-artistieke) projecten steeds een dubbele mededeling namelijk het zichtbaar maken van de groep én artistiek iets zeggen over die groep. Een ander doel is volgens hem om via de kunsten de noodzaak tot samenwerking met verschillende culturen duidelijk te maken en het omarmen van vreemde culturen (in dit geval de

*"Er is zeker een visie qua methodiek en over de manier waarop je samenwerkt in de amateurkunsten met allochtone groepen. Ten eerste is de visie dat het heel noodzakelijk de mensen uit de groepen zelf in verantwoordelijke posities te plaatsen en de beslissing te laten nemen door die personen die in verantwoordelijke posities geplaatst zijn. Ten tweede dat je op een heel open manier hen daarin begeleid, niet omdat ze dom of dwaas daarin zijn, integendeel, maar wel omdat ze nog niet helemaal vertrouwd zijn met onze manier van werken en onze werkstructuren."*  
(Dominique)

Afrikaanse).

Volgens de Afrikaanse artiesten (Daniël, Chantal en Bawayi) willen verschillende Afrikaanse groepen samen hun leven in België en de cultuur van Afrika laten zien, een cultuur die meer is dan enkel folkloristische dans en zang maar één die ook hedendaagse zang, dans en poëzie kan brengen.

### Strategie en methodiek

Dominique Mys staat in voor de methodische opvolging van het project. Zij stelt dat er binnen de Brusselwerking een aantal principes zijn waarop gesteund wordt.

Organisatorisch was er een kerngroep van ongeveer zeven mensen (waaronder Daniël, Chantal en Bawayi). Tussen maart en juni (2004) werd met die kerngroep samen gekomen om het concept uit te werken en een subsidiedossier in elkaar te boksen. In mei, juni, juli schreven Daniël en Poppe het scenario. In september werd een grote vergadering gehouden voor alle artiesten (50-tal) waarin het concept en thema van het project werd uitgelegd. Daarna volgden nog een 12-tal repetities in afzonderlijke groepen per bedrijf tot de voorstellingen eind oktober. De voorstelling werd één of twee keer volledig doorlopen en aan de artiesten en de mensen van de techniek werden de locaties eenmaal getoond.

De methode was dus om op een heel korte tijd en met een minimum aan repetities tot een maximum aan resultaat te komen. Het is een methode die Poppe door voorgaande werkervaringen kon realiseren.

Deze ontwikkelingen vormen een testcase. Het organisatorische regelwerk en de promotie van Dominique en de regie van Poppe worden door de verantwoordelijken van toen overgenomen. In april laatstleden had KWETU in het kader van de Week van de Amateurkunsten (WAK) een voorstelling van het project volledig onder eigen verantwoordelijkheid. De bedoeling van Fora is later met het project op tournee te gaan.

*“Poppe en Dominique hebben ons begeleid en ondersteund voor de eerste keer. Dit jaar gaan wij ook proberen alles zelf in orde te maken. Ik denk wel dat het zal lukken: We hebben reeds twee keer samen gekomen om dingen te organiseren en te plannen, we hebben de zaal gereserveerd voor repetities, we hebben de artiesten gecontacteerd en we denken dat de dingen gaan goed lopen.” (Daniël)*

Wanneer we Poppe Boonstra vragen naar zijn methode van werken, stelt hij dat het heel moeilijk is zijn methode in de juiste bewoording te krijgen. Hieronder zal ik me toch aan een poging wagen. Poppe stelt dat de methode een onderhandelen is tussen het sociaal-cultureel werk en de kunsten. Een aantal uitgangspunten die hij aangeeft voor de methodiek zijn de volgende: De

*“Dus iemand komt naar mij toe, wil mijn methode weten, probeert die in een hokje te zetten zoals je methodes kent, maar dat werkt dus niet. Want zo krijg ik mijn ding niet duidelijk.” (Poppe)*



methodiek gaat uit van gelijkwaardigheid, stelt ervaring centraal en gaat ervan uit dat iedereen iets kan en dat iedereen zijn bijdrage noodzakelijk is voor het welslagen van het project en dat het om een gezamenlijk creatieproces gaat.

De manier van begeleiden is één door het 'mee te doen' en zelf een voorbeeld te zijn. Poppe probeert een structuur aan te brengen waardoor tot een product kan gekomen worden maar zonder te zeggen hoe dat moet gebeuren. De structuur is dan dat iemand met zijn artistieke uitingen komt, hij daar vanuit zijn vakmanschap iets over zegt en dat materiaal dan samen gevormd wordt. Het gaat om het oproepen van de verbeelding en van emotionele uitingen waarbij hij vanuit zijn vakmanschap kijkt of de boodschap overkomt.

*"En als ik iemand iets goeds zie doen, dan kan ik het een plaats geven in de voorstelling. Ik denk dat dat heel belangrijk is dat ik dat kan: Weten wat het thema is, iemand iets zien doen, zien dat het kwaliteit is."*  
(Poppe)

Bij KWETU was er samenwerking met goede artiesten die materiaal aanbrachten die door de begeleider binnen het kader van het thema en het project geplaatst wordt. De taak van de begeleider is dan het beste bij iedereen mobiliseren, inspelen op wat hij ziet en te zorgen dat het product er komt. Het concept is op voorhand nog niet helemaal duidelijk maar wordt dus al doende gevormd. Deze uitgangspunten zijn volgens Poppe niet toepasbaar zonder een gepaste grondhouding van de begeleider waaruit evenwaardigheid spreekt, eerbied voor de

ander, doorzettingsvermogen en flexibiliteit. Een paternalistische houding is volgens hem hier volledig uit den boze.

*"De methodiek moet gek genoeg steeds weer uitgevonden worden, omdat elke situatie en elk mens een nieuw ding vraagt."* (Poppe)

## Samenwerking

Er werd een samenwerking opgezet tussen Fora Brussel, Brusselwerking, Creatief Schrijven, Open Doek en een aantal lokale partners (Gemeenschapscentrum De markten, De Monk, ...). Daarnaast was er de samenwerking tussen verschillende Afrikaanse dans- en muziekgroepen zoals dansgroep Inkindi, ballet Monyama, de percussiegroep Abahizi en de individuele artiesten die vlot verliep. De samenwerking met lokale partners op het vlak van een locatie om te performen, verliep volgens Poppe moeizaam omdat er heel veel regelwerk aan verbonden is. Met veel enthousiasme wordt langs Westerse en Afrikaanse kant verteld over een goede samenwerking tussen Fora en de Brusselwerking, waarbij respect voor elkaar klinkt.

## 'Geslaagdheid': pro's en contra's

Dominique vindt het project geslaagd omwille van de grote opkomst qua publiek, van de interesse vanuit het beleid, vanuit de lokale partners in Brussel en binnen de sector én

omwille van het structureel aspect namelijk dat de Afrikaanse groepen geïntegreerd worden in de Brusselwerking. Door deze integratie ontstaan nieuwe artistieke bindingen (bijvoorbeeld om op te treden) en worden gemeenschappen doorbroken (waaronder ook de Franstalige gemeenschap). Daniël duidt tevens op het vernieuwende karakter van het project als pluspunt, Zo was er nog nooit in Brussel een project rond Afrikaanse poëzie.

De Brusselwerking kon hier een podium bieden aan mensen die heel sterk de vraag hebben zich te manifesteren. Mensen uit die groepen in verantwoordelijke posities plaatsen, is een zeer groot pluspunt aan de methode. Het project is zo vanuit hun eigen motivatie, vraag en verantwoordelijkheid opgebouwd.

*“Dat opent in die Afrikaanse gemeenschap enorm veel deuren dat zij zelf voor een groot stuk kunnen organiseren en zo was er uiteindelijk wel een grote toeloop.”  
(Dominique)*

Een minpunt in de organisatie van KWETU was de promotie en publiciteit. Het duurde lang voor iedereen van het project overtuigd was, waardoor het te laat was publiek te mobiliseren. Volgens Poppe hangt dit samen met het feit dat je met deze methode niet weet op voorhand hoe een voorstelling er zal uitzien en op basis daarvan, zoals in het klassieke theater, promotie te voeren. Bij de promotie zou je eerder mensen moeten warm krijgen voor een manier van werken (‘er zal iets zijn en het kan goed zijn’) of een festival kan een oplossing zijn.

*“De manier van begeleiden dat ik doe, werd eigenlijk niet geaccepteerd, mocht eigenlijk niet. Normaal zet je de vorm van begeleiding keurig op een papiertje en dan moet iedereen het kunnen.” (Poppe)*

Poppe geeft aan dat de methodiek tot veel artistieke vrijheid leidt, wat bevestigd wordt in het interview met Chantal. Poppe voert echter naar eigen zeggen een gevecht voor deze werkwijze het indruist tegen de bestaande normen.

Hoewel de kwaliteit van de voorstelling KWETU in geen verhouding staat met de tijd die erin geïnvesteerd, hekelt Poppe toch het tijdsgebrek om te repeteren en zaken meer in de diepte uit te werken. Dominique geeft aan als nadeel dat het gehele project buiten de werkuren van de artiesten en met weinig tijd moest geregeld worden. Bawayi stelt dat voor een dergelijk project juist de tijd moet genomen worden zodat er plaats is voor dialoog en experiment.

Een ander hekel punt die door alle respondenten wordt aangehaald is het gebrek aan middelen waardoor in het vervolg meer subsidieaanvragen zullen moeten verricht worden (ook bij de professionele kunsten). Vaak wordt gewerkt met professionele artiesten die voor weinig geld werken en van wiens passie daardoor misbruik wordt gemaakt. De kerngroep had volgens Dominique eigenlijk fulltime tegen betaling moeten werken. Een commentaar op het beleid in dit verband is dat de subsidies nog steeds veel regelwerk vragen, ondoorzichtig zijn en dat er een lange, wettelijk vastgelegde periode is tussen de aanvraag en het

evenement (minimum 4 maand voor bedrag hoger dan 1240 euro).

Een andere kritiek komt van Poppe die stelt dat er te veel op veilig gespeeld wordt in verband met zulke projecten terwijl er plaats moet zijn voor experiment en het nemen van risico's.

Dergelijke (sociaal-artistieke) projecten worden, volgens Poppe ook vaak als minderwaardig gezien omwille van de kwaliteit. Het

*"De consequentie van een artistiek product is dat het altijd kan mislukken. Maar de wereld wil niet omgaan met het gegeven dat dingen ook kunnen mislukken." (Poppe)*

volgens hem dan ook belangrijk de groepsbeleving en artistieke kwaliteit aan elkaar gelijkwaardig te maken, zoals dat bij KWETU gebeurd is. Een contra op een meer abstract niveau, afkomstig van Poppe, betreft de obsessie van de Westerse samenleving met cijfers en letters (het denken) waardoor de verbeelding en de gevoelens verwaarloosd worden. Het

*"Er is een verband met de mens die doet met de aarde wat hij wil en ons milieu. Als je je niet kan verbeelden hoe vuil het water over 20 jaar zal zijn, dan ga je daar nu niks aan doen, hé. Wel, in de kunsten leer je verbeelden, maar met cijfers en letters leer je niet verbeelden." (Poppe)*

beleid beseft ook vaak het belang van kunst in het verbeelden niet.

## Intercultureel (samen)werken

*"Het belangrijkste is: get rid of je vooroordelen, praat alles open, zet al u caritatieve neigingen opzij, beschouw iedereen als evenwaardig en praat op een evenwaardige basis en kijk waar je uitkomt. En geef verantwoordelijkheid aan de mensen. Dat zijn mijn belangrijkste inzichten hieromtrent." (Dominique)*

Dominique haalt aan dat ze vaak moesten bijsturen op formele zaken als een vergadering beleggen en daar dan ook (op tijd) zijn. Dan volgden gesprekken over de verantwoordelijkheid tegenover de groep. Ook Poppe had het moeilijk met hun traagheid, tot hij die traagheid als uitgangspunt genomen heeft. Hij maakt hen duidelijk wat het is om een afspraak te maken en die ook te houden en omgekeerd

*"Ik betrap mezelf toch soms op discriminatie, terwijl ik eraan aan het werken ben. Ik wil het graag, ik wil de ander graag ontmoeten, hoe ver moet het dan niet zijn als iemand bang is voor de ander. Djeezes, wat een weg om af te leggen." (Poppe)*

maken ze hem duidelijk dat de natuur geen tijd heeft en de uitvinding van mensen is. Dominique merkte tevens dat hun afwezigheid vaak met gegronde redenen bleek te

zijn zoals een gebrek aan middelen of transport want zij leven soms met bijzonder weinig geld of zeer grondige redenen op het thuisfront. Zowel Poppe als Dominique betrapten zichzelf op vooroordelen. Bijgevolg duidt Poppe het belang dergelijke projecten te stimuleren. Waar er meningsverschillen konden opduiken, waren ze dan ook vaak gebaseerd op vooroordelen, interpretatiefouten of gebrek aan informatie over elkaar. Daniël merkte problemen rond communicatie op als gevolg van de vele verschillende culturen, die echter oplosbaar waren.

## Betekenis project

*"Nog iets anders... is de combinatie van verschillende genres in eenzelfde voorstelling en op vlak van de samenleving toont dit aan dat mensen met een verschillende mentaliteit samen kunnen bouwen aan een goed leven." (Daniël)*

*"De voorstelling gaf een gevoel van mogelijkheden, van het bestaan vaneen toekomst die niet zo zwartgallig is zoals we vaak in nieuwsberichten of politiek debatten zouden kunnen horen. Als je daar op straat langs loopt dan zie je dat de mensen blij zijn en dat zij dat als iets positiefs, als iets leuks ervaren. En de artiesten voelen dat en dus ontstaat er een interactie die positief is. Dus is er toekomst..." (Dominique)*

Volgens Dominique is dit project is op heel veel aspecten, bijvoorbeeld het aspect samenwerking tussen verschillende groepen en verschillende disciplines en het opheffen van alle categorieën die verdelend werken, een voorbeeld.

De Afrikaanse gemeenschap komt via de praktijk in contact komen met onze instituties, kanalen, manier van werken en onze manier van omspringen met de kunsten. Voor de Afrikaanse artiesten vormde dit project een kans om uit hun getto te komen en hun cultuur bij een breder publiek bekend te maken. Volgens hen bewijst het project dat samenwerking tussen mensen van verschillende origine mogelijk is. Een andere les die zij de Belgen

wilden meegeven, is dat de Afrikanen die hier in België wonen geen ander vaderland of thuis hebben, hier is bij hun en dat is ook een realiteit. (KWETU is Swahili voor 'bij ons')

## Kunst als (bind)middel

Kunst is volgens Dominique één van de middelen bij uitstek om te gebruiken om in de samenleving en integratie stappen vooruit te zetten. Kunst kan een bindmiddel zijn volgens Dominique omwille van zijn metaforische ruimte of werkelijkheid: Een podium maakt een virtuele ruimte waarbinnen dat je taboe onderwerpen kunt behandelen zonder dat ze gevaarlijk zijn. Kunst is bovendien een goed experimenteerterrein om iets samen te doen. Wil je tot een voorstelling komen dan moet je elk probleem oplossen, ook deze die met cultuurverschillen te maken hebben. De verschillen worden voor een deel weggewerkt doordat je rond een gezamenlijk iets aan het werken bent. Door elkaar te leren kennen ga je een groep vormen en heb je niet langer het "zij" en "wij" gevoel. Volgens Daniël is kunst is ook een instrument van ontmoeting in die zin dat mensen die van een zelfde kunstvorm houden, elkaar beter begrijpen. Volgens Poppe doet kunst beseffen dat je niet zo bang voor andere culturen hoeft te zijn als je denkt.

*"Mijn vermoeden is dat in de gezamenlijke actie en in de kunst, zeker in het metaforisch domein van de kunsten, het 'samenleven' verwerkelijkt kan worden." (Dominique)*

*"Je pense que l'art c'est le langage le mieux adapté à différentes cultures, le langage qui permet de communiquer entre différentes cultures." (Bawayi)*

*"Ce n'est pas dans l'air de tout le monde de faire des sports. Mais tout le monde peut faire quelque chose d'artistique ou peut regarder une tableau ou quelque chose comme ça." (Chantal)*

### **Relatie stad - project**

Zowel Dominique en Poppe stellen dat het geen toeval is dat KWETU in Brussel plaats heeft. Poppe verwoordt het zo: *"Het is natuurlijk een handelsmerk voor Brussel aan het worden, al is dat nog niet zo helder bij iedereen dat dit een cultureel levende stad is, waar ze wel omgaan met al die verschillen, waar ze niet alleen bezig zijn met 'Hoe kunnen we ze eruit krijgen?' want dat kan in deze stad ook niet. Want als je hier alle buitenlanders eruit schopt. Wat heb je dan over? Ik denk dat je een leegstand hebt. De hele machine die functioneert niet meer."*

Volgens Daniël, Chantal en Bawayi kan een dergelijk project echter overal plaats vinden, in elke multiculturele stad en is het niet in se verbonden met Brussel.

## 5.5 Besluit: Vergelijking cases, beleving en betekenis project, best practices & SWOT-analyse en aanbevelingen

### 5.5.1 Internationale vergelijking van de cases

In Vlaanderen en Brussel kennen wij geen *apart theatercircuit voor jongeren*, in Nederland is dat wel zo. Ondertussen wordt in Nederland soms gepleit voor het neerhalen van muren en samenwerking tussen het volwassenen- en jeugdtheater. (Stichting Artisjok/020, 2003:1) Marion Schiffers van het Jongerentheater 020 in Amsterdam stelt dat België (Vlaanderen) reeds verder staat in de samenwerking tussen jong talent, acteurs en professionals omdat het nooit die afsplitsing gekend heeft. Marion stelt tevens dat in Nederland binnen het beleid nog veel meer gesegmenteerd gedacht wordt in een streng onderscheid tussen cultuureducatie, amateurkunst en professionele kunsten met allemaal eigen sectorinstituten.

Een ander verschil is dat Nederland door hun (koloniale) geschiedenis kent een aantal *andere migrantenbevolkingsgroepen* dan Vlaanderen en Brussel zoals de Surinamers en Antillianen. Dat betekent tevens een extra stimulans voor 'urban art' (hiphop) in Nederland.

Qua financiering en subsidies kan men in Nederland terecht bij *private fondsen* zoals kerkelijke of welzijnsfondsen, het VSB-fonds (cultuurfonds van de bank) of het SBAW (bureau voor projectontwikkeling). Dit gebruik is in navolging van Engeland waar het aanspreken van privé-gelden voor maatschappelijke projecten reeds veel langer en meer ingeburgerd is. In Vlaanderen kennen wij dit fenomeen niet of in veel minder mate via bijvoorbeeld sponsors. Volgens Marion dragen die fondsen echter ongetwijfeld bij aan het culturele leven.

In Nederland wordt recentelijk het fenomeen '*peer education*'<sup>5</sup> door veel organisaties en groepen opgenomen in hun werking. Dit fenomeen slaat op het individueel opleiden en begeleiden van leerlingen of artiesten met artistieke, organisatorische of technische talenten om hen in te schakelen bij projecten bijvoorbeeld als lesgever. Hoewel men in Vlaanderen ook pleit voor het plaatsen in verantwoordelijke posities van mensen uit de groepen (KWETU), kent bij ons dit fenomeen geen ingang.

---

<sup>5</sup> vergelijk met de opleidingen tot community art workers en artists in Engeland

De projecten kennen in Nederland een *andere onstaans- en ontwikkelgeschiedenis* dan in Vlaanderen en Brussel maar de motivatie, de ideeën, het gevoel en de mentaliteit blijken veelal dezelfde. De ontwikkeling en de keuzes zijn anders door het verschil qua context. Marion stelt dat de artistieke mentaliteit die cultureel divers en multidisciplinair georiënteerd is, echter landsgrenzen overschrijdt.

### 5.5.2 Beleving en betekenis van de cases

Deze eindverhandeling analyseert vier projecten waarbij culturen in interactie staan met elkaar. Maar kunnen deze dansperformances überhaupt wel culturen samenbrengen? In deze eindverhandeling gingen we via respondenteninterviews met (co)organisatoren op zoek naar hoe het proces beleefd wordt, de betekenissen die zij hechten aan deze projecten, of kunst bindmiddel of cement kan zijn tussen mensen en wat het voor hen betekent met samen te werken met mensen met een verschillende culturele achtergrond. Hieronder geven we een samenvatting van de verschillende meningen en visies op de interculturele problematiek binnen de cases en de argumenten die wat dat betreft geformuleerd werden.

Wat betreft de *beleving en betekenis* van de projecten werden de volgende zaken aangevoerd:

- De uiteindelijke dansperformances kunnen het publiek een positiever beeld geven van jongeren en buitenlanders: de samenwerking tussen de verschillende nationaliteiten toont aan dat 'samenleven' mogelijk is, dat het allemaal nog zo slecht niet gesteld is met de jeugd en de allochtonen van tegenwoordig, dat andere culturen men niet bang hoeft te zijn voor andere culturen maar de noodzaak deze juist te omarmen.
- Hiermee gepaard gaan willen de verschillende culturen via deze projecten met hun kunstvormen naar buiten komen en zichtbaar maken voor een breed publiek.
- Het samenwerken aan en bekijken van een dergelijk project gaat vooroordelen (die bij iedereen voorkomen) tegen. Men leert het bestaan van bepaalde aspecten van een cultuur kennen.
- De gevoelens die gepaard gaan bij de deelname aan een dergelijk project zijn
  - trotsheid, zelfvertrouwen en meer eigenwaarde: men presteert zaken waarvan men voorheen dacht ze nooit te kunnen, men leert dat je door iets gepakt kan worden en als je ervoor gaat en moeite insteekt, het ook wel lukt. Door een dergelijk project wordt met andere woorden veel over zichzelf bijgeleerd.
  - samenhorigheidsgevoel: de creatie van het eindproduct is een gezamenlijk proces,

je leert elkaar kennen en samenwerken in groep. Men voelt zich verbonden met de ander.

- Samenwerken met mensen die een verschillende culturele achtergrond leidt tot het respecteren en meer openheid ten aanzien van die culturen. Men leert elkaar beter kennen, daardoor worden bepaalde aspecten van een cultuur onbewust zichtbaar en wordt dat gerespecteerd.
- Het samenwerken met verschillende nationaliteiten wordt bovendien als een uitdaging gepercipieerd: je leert samenwerken, je aan elkaar aanpassen, er komt een nieuwe kijk in je leven waardoor je denkwijze verandert en er is sprake van wederzijdse waardering.
- Er wordt erkend dat cultuurverschillen soms tot conflicten kunnen leiden. Deze conflicten hangen echter niet alleen samen met de culturele achtergrond en afkomst, maar ook van de kunstvorm die men beoefend (die ook elk een eigen taal kent), leeftijdsverschillen, het verschil qua opleiding, sociale achtergrond, enz. Deze conflicten worden echter niet als negatief beschouwd omdat een andere denkwijze leren kennen verrijkend werkt en je er als persoon rijper van wordt.
- Via de praktijk komt men in contact en leert men bij over de westerse manier van werken en omgaan met kunst
- Het combineren van verschillende kunstvormen en –stijlen toont aan dat culturen elkaar kunnen inspireren tot kunstuitingen en dat mensen met een verschillende mentaliteit samen aan iets kunnen bouwen.

De vraag of *kunst* (in dit geval dansperformances) een *goed middel* kan zijn om mensen en culturen dichter bij elkaar te brengen, wordt bij alle respondenten, begeleid door een meer of mindere mate van enthousiasme, op 'ja' ontvangen. Volgens de respondenten kan kunst cement gieten en bruggen bouwen tussen verschillende culturen en groepen en mensen binden. De voornaamste reden die hiervoor aangedragen wordt, is de gezamenlijke actie die in de projecten ondernomen wordt. Een tweede reden is kunst als instrument van ontmoeting tussen artiesten die een gezamenlijke interesse en passie voor de een of de andere kunstvorm delen. Via kunst kan men verschillen overbruggen omdat men in de gezamenlijke activiteit alle problemen moet oplossen (ook deze te maken met cultuurverschillen) om tot een resultaat te komen. In die zin kan, volgens de respondenten, ook sport als bindmiddel en gezamenlijke activiteit dienen. De meerwaarde van kunst die aangehaald wordt, is echter dat het een publiek kent aan wie een boodschap kan overgedragen worden. Het is een manier voor mensen om culturen te leren kennen en nog



meer, hen er nieuwsgierig naar te maken. De metaforische ruimte of realiteit in kunst, een performance of een voorstelling kan onderwerpen en problemen aankaarten zonder dat ze een gevaar of bedreiging vormen.

Hoewel de onbetwist positieve reacties op de mogelijkheden van kunst (dansperformances) om culturen dichter bij elkaar te brengen en bijgevolg een positief antwoord op de vraag in de titel van dit onderzoek, worden toch een aantal relativerende opmerkingen in de kantlijn geformuleerd. Deze gebeurtenissen, mentaliteitswisselingen en gevoelens spelen zich af op het microniveau en kent zijn effect op individuen. Het naar elkaar toegroeien, slaat hier dus niet op groepen van mensen met een verschillende culturele achtergrond die naar elkaar toegroeien maar enkel op de personen actief binnen het project zelf. Er wordt ook opgemerkt dat het binnen de projecten ook gaat om het overwinnen van kleine cultuurverschillen omdat de meeste allochtonen reeds lang in Vlaanderen, Brussel en Nederland leven en zich aangepast hebben en omdat het vaak gaat om gelijkgezinden qua interesse. Marion Schiffers merkt echter op dat een veelheid aan interculturele projecten op lange termijn zeer zeker kunnen opbrengen, ook omdat ze navolging kennen door ex-participanten en docenten/begeleiders. Abdelaziz Sarrokh stelt dat er echter nog een lange weg te gaan is vooraleer diversiteit, in de zin van het echt aanvaarden van andere culturen en hun kunstuitingen, binnen de gevestigde disciplines een realiteit zal zijn. Een lange termijn visie (en investeringen) is hier dus op zijn plaats.

### 5.5.3 Best practices en SWOT-analyse

#### 5.5.3.1 Sterktes/Mogelijkheden

Het *combineren van kunstvormen en –stijlen* (in drie van de vier cases) wordt als een goede praktijk beschouwd om verscheidene redenen. Eén reden is het doorbreken van het categorisch denken in afzonderlijke kunstdisciplines. Het combineren kan een wisselwerking in gang zetten tussen westerse en niet-westerse, gevestigde en niet-gevestigde kunstvormen. Het ijveren naar contrast binnen de hedendaagse kunst (dans) en dito denken en naar het erkennen van straatkunst (breakdance, streetdance) als kunstvorm, kan hier als illustratie aangehaald worden. Een tweede motivatie is terug te vinden in de samenhang tussen bepaalde kunstvormen en culturen (nationaliteiten). Zo zouden Surinamers, Antillianen en Afrikanen veeleer een voorkeur hebben voor HipHop, terwijl Turken en Marokkanen eerder theatrale tradities zouden kennen en blanken liever zouden opteren voor schrijven, acteren of hedendaagse dans. Door verschillende stijlen te integreren kunnen bruggen gebouwd worden tussen de verschillende disciplines en groepen. Het combineren van stijlen trekt een meer gedifferentieerd publiek aan, bijvoorbeeld (allochtone) jongeren bij HipHop-voorstellingen en meet zich bovendien zo een artistiek vernieuwend karakter aan.

Wat betreft de *strategie en methodiek* bij het opzetten en het in goede banen (bege)leiden van een project, worden verschillende goede praktijken, uitgangspunten en inzichten in rekening gebracht door de (co)organisatoren van de projecten:

à Werken met (artistiek) materiaal aanwezig binnen de (doel)groep

- Deze methode zou uitgaan van gelijkwaardigheid, een gezamenlijk creatieproces en de visie dat iedereen iets kan en zijn bijdrage noodzakelijk is om te komen tot een eindproduct.
- Het laten aanbrengen van materiaal uit en door de groep, maakt dat het aansluit bij hun interesses en leefwereld (zeker belangrijk bij jongeren)
- De begeleiders en docenten hebben hierbij een bijzondere functie en werkvorm:
  - er moet gestreefd worden naar het creëren van een sfeer en een omgeving waarin verbeelding, creativiteit en artistieke uitingen gestimuleerd worden in de poging het beste in iedereen te mobiliseren. Dit kan bijvoorbeeld via improvisatieopdrachten.
  - De begeleiders moeten zicht hebben op hoe het materiaal te structureren en artistiek te integreren in het thema van de voorstelling. Vanuit zijn vakmanschap

moet de begeleider of docent kunnen inspelen wat hij ziet en dat een plaats kunnen geven in de voorstelling. Dit vraagt veel wisselwerking en communicatie langs beide kanten.

- Naast de educatief-artistieke kwaliteiten is ook de grondhouding van de personen die instaan voor de begeleiding van belang. Een open, geïnteresseerde, evenwaardige, flexibele houding zonder paternalistische reflexen is hierbij nodig.

- Deze methode biedt artiesten een grote mate van creatieve vrijheid en vertrouwen
- De manier van begeleiden is in elke situatie (afhankelijk van de groep, middelen, vorming, ...) anders en moet telkens aangepast worden

#### à Mensen uit de (doel)groep in verantwoordelijke posities plaatsen

- Binnen alle projecten wordt het geven van verantwoordelijkheid aan mensen uit de groep als een goede praktijk beschouwd. Zo verloopt het project tevens vanuit de eigen vraag, motivatie en verantwoordelijkheid
- Allochtone docenten/begeleiders of allochtone artiesten op het podium kunnen een identificatie- en voorbeeldfunctie hebben voor (allochtone) jongeren en trekken jongeren uit de eigen gemeenschap aan.
- Een methode hierbij (in Nederland) is 'peer education': Sommige leerlingen/deelnemers hebben docent-, organisatorische of technische potenties en worden daarin individueel verder begeleid en in verantwoordelijke posities geplaatst. (om bijvoorbeeld workshops of lessen te geven)

Er zijn allerlei vormen van *samenwerking* terug te vinden binnen de cases. Binnen deze eindverhandeling zijn we in het bijzonder geïnteresseerd in die samenwerkingsverbanden die gemeenschapsdoorbrekend en –overschrijdend kunnen werken.

- Er wordt gepleit voor diversiteit in de samenwerking binnen een project. Samenwerking tussen mensen van alle leeftijden en nationaliteiten, professionals en amateurs en een gelijkwaardige dialoog tussen deze, wordt bijgevolg als nastrevenswaardig aangegeven.
- Om allochtonen aan te spreken wordt aangeraden de voelsprietten uit te steken in de buurt, wijk of stad naar activiteiten waaraan zij participeren.
- Netwerken uitbouwen en samenwerken met lokale partners en organisaties en/of spilfiguren uit allochtone groepen of wijken, blijkt een positieve impact te hebben op het bereiken van verschillende groepen.

De overige sterktes die aangegeven worden, zijn:

- *Het belang van kleinschaligheid:* De samenwerking met kleinere organisaties loopt qua communicatie meestal beter, kleinere organisaties zouden dichter staan bij de mensen en hebben vaak een betere naam, een kleine organisatie als deel van ene grote organisatie als vangnet (HipHopHuis en KOA) wordt als een voordeel ervaren, een kleine organisatie biedt de mogelijkheid dingen op de meter uit te zoeken waarbij geen discrepantie is tussen het gevoerde beleid van een instelling en de praktijk.
- *Flexibiliteit:* binnen de projecten moet men zich flexibel opstellen met betrekking tot het artistieke (nieuwe dingen proberen) en tegenover de doelgroep. Het werken met (allochtone) jongeren vraagt een flexibele en open houding.

### 5.5.3.2 Zwaktes/Bedreigingen

Het *werken met jongeren* kan een aantal beperkingen met zich meebrengen:

- artistieke beperkingen omwille van het feit dat zij minder gevormd zijn. Dit kan echter ook een voordeel zijn in de zin dat men nog open staat om te experimenteren met verschillende kunstvormen
- praktische beperkingen zoals het niet overdag kunnen repeteren omwille van de schoolplichtigheid

Zoals hierboven beschreven, kent de *methode* heel wat voordelen. Deze manier van werken brengt echter ook een aantal nadelen met zich mee:

- De aanpak eist veel van medewerkers, begeleiders, docenten en artiesten waardoor niet iedereen geschikt is en in aanmerking komt: Artistiek moet de begeleider of docent in staat zijn het aangereikte materiaal te structureren, men moet geïnteresseerd zijn in een gelijkwaardige dialoog en bij het werken met jongeren is een open houding en stressbestendigheid een must. De artiesten dienen op hun beurt bereid te zijn hun eigen grenzen af te tasten en indien het geval, verschillende kunstvormen en –stijlen te combineren.
- Het eindproduct en resultaat zijn vaak onvoorspelbaar omdat het concept voor een voorstelling zich ontwikkelt tijdens het proces. Publiciteit op basis van hoe de voorstelling eruit ziet, is hier niet mogelijk. Eerder moeten mensen gewonnen worden voor een manier van werken en dat er uiteindelijk iets uitkomt. Een festival kan een

oplossing zijn of zoals bij het jongerentheater 020 (zie case 1) de theaters en podia opties bieden zodat zij open plekken kunnen houden in de programmering.

Over de moeilijkheidsgraad bij *het bereiken van allochtone groepen of individuen*, bestaat geen eensgezindheid. 020 geeft aan dat het bereiken van de doelgroepen permanent extra aandacht vraagt, vooral bij het bereiken van Turkse en Marokkaanse jongeren. De andere projecten kennen weinig moeilijkheden en/of doen geen extra inspanningen in verband met het bereik. Dat kan verklaard worden vanuit de kunstvorm binnen die projecten die allochtone en autochtone jongeren aantrekken (hiphop in dit geval) of die aansluit/uitkomt van de gemeenschappen (bij KWETU).

Een mogelijke en te vermijden valkuil bij dergelijke projecten is dat de meeste aandacht de artistieke kant uitgaat en de *organisatie zo achterop* raakt. Beide aspecten zijn belangrijk voor het in leven houden van een initiatief. Bij het HipHopHuis is men daarom de organisatiestructuur aan het veranderen. Hush Hush Hush ontving om die reden negatief advies van de administratie van de Vlaamse Gemeenschap.

Overige nadelen die binnen de cases aangehaald worden, zijn:

- De minderwaardigheid of onbekendheid binnen de eigen sector: Sociaal-artistieke projecten worden op vlak van kwaliteit vaak als minderwaardig beschouwd binnen de kunstensector. Het is dan ook belangrijk te waken over de artistieke kwaliteit om de projecten evenwaardig aan andere kunstuitingen te maken. Kunst Onder Andere en Hush Hush Hush zijn beter gekend 'bij de mensen' dan binnen de eigen sector.
- Het voorgaande hangt ook samen met de moeilijkheid die aangegeven wordt om vernieuwing binnen gevestigde disciplines en instellingen te bewerkstelligen.
- Ondanks de identificatie- en voorbeeldfunctie die allochtone docenten kunnen hebben, blijkt het moeilijke allochtone lesgevers te vinden of aan zich te binden.

## 5.5.4 Aanbevelingen

### 5.5.4.1 Aanbevelingen i.v.m. het opzetten van interculturele projecten

Voor de generaliseerbaarheid van de gegevens, aanbevelingen en richtlijnen werd de respondenten gevraagd of er en wat de relatie is tussen het project en de stad. Bij drie op de vier cases wordt aangegeven dat het project niet intrinsiek verbonden is met karakteristieken van die bepaalde stad. Wat wel als een belangrijk gegeven wordt beschouwd is de stedelijke en multiculturele omgeving en context. In verband met het project KWETU wordt Brussel als (inter)cultureel experimenteerterrein met een tamelijk grote vrijheid gezien en ondersteuning daarin door het stedelijk beleid. De best practices en richtlijnen uit de overige cases moeten bijgevolg toepasbaar zijn in de Brusselse en Vlaamse context waarin het VCA werkzaam is en aan wiens adres de volgende richtlijnen in het bijzonder gericht zijn.

De richtlijnen, die eerder als uitgangspunten/basisprincipes dan als mooi omliggende en strakke regels moeten gezien worden, zijn gericht op het bevorderen van de sterktes en mogelijkheden en het vermijden van de mogelijke valkuilen, bedreigingen en zwaktes die bij de SWOT-analyse hierboven aan bod kwamen. Hieronder volgt een korte samenvatting in een aantal richtlijnen en aanbevelingen.

- Het *combineren van verschillende kunstvormen en –stijlen* kan leiden tot het doorbreken van het categorisch denken in afzonderlijke kunstdisciplines, een beter bereik via de kunstvorm van bepaalde groepen (aanbod aanpassen) en vernieuwing binnen de kunstwereld.
- Wat betreft de *methode*, die uitgaat van een evenwaardige dialoog, zijn twee zaken ten eerste van belang: het artistieke materiaal wordt door de groep zelf aangebracht én het is belangrijk mensen uit de groep zelf in verantwoordelijke posities te plaatsen. Hierbij moet echter rekening gehouden worden met de competenties en grondhouding van de medewerkers en/of begeleiders/docenten voor het welslagen van het project en de openheid en bereidheid van de artiesten zelf.
- Voor de *samenwerking* tussen verschillende gemeenschappen wordt aangeraden de voelsprietten in de buurt en de stad uit te steken, netwerken uit te bouwen met lokale spilfiguren en organisaties als partners en zo veel mogelijk diversiteit na te streven en

doorbreken van grenzen tussen verschillende leeftijden, nationaliteiten, professionals en amateurs. Hierbij moet in rekening gebracht worden dat kleinschaligheid een voordeel kan zijn met betrekking tot de communicatie en het bereik van bepaalde groepen.

- Bij het werken met *jongeren* is er meer openheid voor experiment maar is er het nadeel dat zij artistiek minder gevormd zijn, beperkingen in beschikbare tijd om te repeteren en vereiste stressbestendigheid en flexibiliteit bij de begeleider/docent.
- Het *bereiken van allochtone groepen* kan extra aandacht vragen tenzij het aanbod op hen afgesteld wordt, hun kunstvormen in het project geïntegreerd worden en allochtone docenten/begeleiders (die echter niet gemakkelijk te vinden zijn) ingezet worden.
- Een goede *organisatie* is onontbeerlijk voor een project. Het organisatorische aspect mag niet uit het oog verloren worden door een overheersende aandacht voor het artistieke. Kleine initiatieven moeten hieromtrent hulp geboden worden.

#### 5.5.4.2 Aanbevelingen in verband met en voor het beleid in Vlaanderen en Brussel

In de interviews met de respondenten werden kritieken en suggesties geformuleerd en geuit in verband met het beleid. Deze kritieken kunnen opbouwend werken en willen we hier onder de vorm van een aantal aanbevelingen meegeven. Deze aanbevelingen, opmerkingen, visies en richtlijnen zijn bedoeld aan het adres van het Vlaanderen en Brussel ter verbetering van het beleid betreffende interculturele projecten en initiatieven.

- Een veel voorkomende kritiek is deze op het categoriaal denken binnen de (amateur)kunsten in afzonderlijke kunstdisciplines. Er is nog te veel onderscheid en te weinig wisselwerking tussen gevestigde en niet-gevestigde, westerse en niet-westerse cultuuruitingen. Zo komt enkele keren naar voor dat het urban circuit nog te veel gescheiden is van de gevestigde circuits. Bij projecten omtrent straatkunst zou ook de sociale factor te veel voorop staan.
- Hieruit volgt dat het (amateur)kunstenaanbod ook op allochtone kunstenaars en artiesten moet afgesteld worden.
- Een andere opmerking betreft de kleine, incidentele projecten. Hoewel het nut van dergelijke initiatieven erkend wordt, wordt het belangrijk geacht ook op structurele basis en volgens een lange termijn perspectief organisaties op te richten.
- Kleinere initiatieven en organisaties dienen de kans te krijgen om te groeien. Het werken met allochtonen, jongeren, in een buurt of een wijk kent een andere dynamiek en eindproduct en hebben een andere werkvorm nodig dan de grote gevestigde organisaties en instellingen. Naast geld hebben deze kleinere initiatieven ook hulp en begeleiding nodig in de vormgeving van hun organisatie.
- Een kritiek op het beleid is dat het te veel in kwantiteit zou denken. Zo is het goed dat bijvoorbeeld kunstscholen (met een groot bereik) gefinancierd worden maar moeten er ook diepte-investeringen gebeuren in kleinschalige initiatieven die andere functies vervullen zoals het bereiken van nieuwe doelgroepen, werken met nieuwe disciplines, talentontwikkeling, etc.
- In verband met het opzetten van interculturele projecten zou overleg kunnen zijn tussen de grote, multiculturele steden (Antwerpen, Brussel, Gent,...) aangezien er ondanks de verschillen zich daar een aantal gelijkaardige problemen en situaties voordoen. Zo kan men zien wat waar en in welke omstandigheden werkt en kan geleerd worden van elkanders fouten en successen op dit vlak.



- De praktijk leert dat dergelijk projecten experiment en het nemen van risico's eisen en men niet zeker kan zijn van het eindproduct. Binnen het beleid wordt te veel op veilig gespeeld, wat een belemmering vormt. Het beleid zou dan ook een soort foutenmarge kunnen inbouwen (in (start)subsidies) zodat mogelijke mankementen en gemaakte fouten kans op herstel krijgen.
- Wat betreft het aanvragen van subsidies voor dergelijke projecten bestaat er nog te veel ondoorzichtigheid, regelwerk en rompslomp. Ook de wettelijk vastgelegde termijn tussen de aanvraag en het evenement is soms te lang om kort op de bal te kunnen spelen.
- Misschien kunnen de ontwikkelingen in Nederland, in navolging van Engeland, in verband met peer education en het financieren van maatschappelijk-culturele projecten vanuit private fondsen (die als goed praktijken beschouwd worden), een voorbeeld vormen voor Vlaanderen en Brussel.

Een slotopmerking (zie interview Abdelaziz Sarrokh) betreft het gebruik van termen als 'culturele diversiteit', allochtonen, 'intercultureel', enzovoort binnen het beleidsdiscours betreffende de multiculturele samenleving. Deze begrippen zijn vaak omgeven door onduidelijkheid en creëren onderscheiden tussen mensen. Indien diversiteit een vanzelfsprekendheid was, ware het gebruik van dergelijke termen niet nodig. Omtrent de realiteit dat meerdere nationaliteiten deel uitmaken van het maatschappelijke landschap in de 21<sup>e</sup> eeuw en het vanzelfsprekend maken ervan in de hoofden van de mensen, moeten meer zaken gemotiveerd en minder geproblematiseerd worden.

## 6 Algemeen besluit

De **thematiek** van dit onderzoek reikt veel verder dan enkel de (gemeenschaps)kunsten. De aanwezigheid van verschillende culturele groepen in de (multiculturele) samenleving is een 21<sup>ste</sup> eeuwse realiteit. Cultureel-etnische diversiteit is een gegeven, de vraag is hier nu hoe met dat gegeven moet omgegaan worden. Het voorkomen van verschillende culturele groepen leidt niet spontaan tot contacten en bindingen tussen deze. Integendeel, de diversiteit lijkt het gevoel van verbondenheid en sociale cohesie te ondermijnen en de groei van extreem-rechts is hier een bewijs van. Het ideaal van de multiculturele samenleving waarin andere culturen (h)erkend en gerespecteerd worden, lijkt dan ook eerder te leiden tot een naast elkaar bestaan van verschillende groepen eerder dan het samen-leven onder één maatschappelijk dak. Indien niet adequaat gereageerd wordt, kunnen en zullen er spanningen ontstaan in een maatschappij tussen deze groepen. Dit besef is aanwezig in het beleid en culturele diversiteit wordt als prioriteit op de agenda geplaatst. Binnen het domein Cultuur probeert het beleid een antwoord te formuleren over hoe met (etnische) diversiteit zou moeten omgegaan worden. Naast een bredere definiëring van kunst/cultuur, het verbreden van het aanbod, het verhogen van de participatie en een inclusieve aanpak van het thema, groeit ook het besef dat interactie tussen de groepen niet evident is maar wel noodzakelijk en dat de overheid dit zou moeten ondersteunen en stimuleren. In de beleidsperiode 2005-2009 gaat de beleidsaandacht rond het thema zowel in Nederland als in België (Vlaanderen en Brussel) in het bijzonder uit naar het interculturele aspect. Deze institutionele context vormt een vruchtbare omgeving waarin interculturele (community arts) projecten mogelijkheid tot groeien hebben.

De **inzichten** die het **onderzoek** in deze eindverhandeling wil verwerven, hebben betrekking op het of en hoe community arts als werkvorm vanuit het perspectief van de (co)organisatoren een meerwaarde kan vormen bij het opzetten en beleven van interculturele kunstprojecten. Twee vragen staan hierbij centraal:

### 1) Kunnen dansperformances culturen samenbrengen?

Deze vraag gaat er in de eerste plaats van uit dat er cultuurverschillen bestaan en dat die eventueel via kunst (dans) kunnen overbrugd worden. De theorieën die cultuurverschillen verklaren zijn tweërlei: de ene categorie wijst op de sociale positie in de maatschappij, de andere op de betekenis van interactie. Gezien deze studie wordt veel belang gehecht aan interactie. Hoewel de sociale positie mede de soort contacten die aangegaan worden

bepaald, kan interactie mensen in contact brengen met andere denkwijzen en kunnen alternatieve referentiekaders gevormd worden. Via een gedeelde smaak kunnen mensen uit verschillende sociale milieus samengebracht worden. Die gedeelde smaak betreft in dit geval kunst (dans) die als bindmiddel tussen mensen met een verschillende culturele achtergrond kan dienen. Er is sprake van culturele insluiting indien er (actief) deelgenomen wordt aan cultuur/kunst en de culturele uitingen van een groep of van bepaalde mensen ook degelijk aanvaard en erkend worden. Binnen dergelijke culturele activiteiten kunnen affectieve en cognitieve bindingen tussen mensen ontstaan. Deze bindingen zijn in een bepaalde mate nodig om via culturele (burgerschaps)competenties de eigen culturele identiteit te ontwikkelen mits respect voor andere culturen. Onderzoek wijst uit dat de deelname aan artistieke activiteiten het gevoel van verbondenheid (sociale cohesie) bevordert maar dat er wel een aantal drempels (i.h.b. voor allochtonen) bestaan die voor sommigen deze deelname kunnen verhinderen.

De empirische gegevens ondersteunen in grote mate deze theoretische aannames. Bij de persoonlijke ontwikkeling worden gevoelens van trotsheid, zelfvertrouwen en saamhorigheid aangedragen. De samenwerking met mensen met een verschillende culturele achtergrond zorgen voor meer openheid en respect voor die culturen. Er wordt erkend dat de cultuurverschillen en verschillende denkwijzen soms leiden tot conflicten maar dat deze op lange termijn verrijkend werken doordat men er rijper van wordt. De gezamenlijke actie én kunst als instrument tot ontmoeting tussen mensen met eenzelfde interessesfeer, maakt volgens de respondenten dat cultuurverschillen kunnen overbrugd worden. In die zin kan sport evenzeer als bindmiddel dienen, maar de meerwaarde van kunst wordt gelegd bij de communicatie. Culturen, kunstvormen en de mogelijkheid tot samenwerking tussen deze, kunnen naar buiten toe (naar verschillende publieken) gecommuniceerd worden en tonen dat 'samenleven' en werken mogelijk is.

Afgezien van de positieve beantwoording van deze vraag, worden er ook een aantal kanttekeningen geformuleerd. De genoemde effecten zijn slechts geldig op het microniveau van individuen die daadwerkelijk aan het project participeren. Bovendien zou er geen sprake zijn van het overwinnen van grote cultuurverschillen, aangezien de meeste 'allochtonen' al een tijdje in het 'nieuwe' land verblijven en zich reeds deels hebben aangepast én het om gelijkgezinden gaat qua interesse. Als het gaat om culturele insluiting in de zin van het daadwerkelijk aanvaarden van andere culturen en hun kunstvormen, is volgens de respondenten nog een lange weg te gaan. Zo wordt aangegeven dat hiphop nog steeds niet erkend wordt als kunstvorm binnen de gevestigde disciplines.

## 2) Hoe kunnen dansperformances culturen samenbrengen?

De 'hoe' slaat op wat community arts kan bijdragen tot en op welke manier interculturele projecten kunnen georganiseerd worden. Het is de vraag naar doelstellingen en uitgangspunten, strategieën en methodes, samenwerking en de voor- en nadelen van de manier van werken.

Community arts kan beschouwd worden als een combinatie van amateurkunsten en kunsteducatie en (in mindere mate) welzijnswerk, gebruikmakend van een specifieke methode:

- Specifiek aan deze methode is dat gewerkt wordt met materiaal uit de groep en dat het dikwijls om 'nieuwe' (lees: niet-erkende) kunstdisciplines gaat. Met betrekking tot interculturele projecten betekent dit dat niet-westerse kunstvormen door de groep kunnen aangebracht worden en dat er tevens ruimte is voor vernieuwing in het combineren van de verschillende kunstvormen. Community arts werkt dus aan culturele insluiting van mensen en hun cultuuruitingen.
- Een ander kenmerk dat terug te vinden was in de literatuur, is dat vaak gewerkt wordt met een groep van mensen die om verschillende redenen vaak zelf niet de weg vinden naar de gevestigde culturele voorzieningen. Het verschil met de amateurkunsten is juist de zelforganisatie van dit veld. Community arts projecten worden geïnitieerd en begeleid en zoeken zelf vaak hun doelgroep op. Om ervoor te zorgen dat de projecten niet enkel voor maar ook door de doelgroep (vraaggericht) worden gemaakt, wordt samengewerkt met mensen uit de groep die in verantwoordelijke posities worden geplaatst. (in Nederland: peer education) Wat interculturele projecten betreft, krijgen 'allochtonen' zo de kans om de Westerse manier van werken en de verschillende instellingen/organisaties via de praktijk te leren kennen om zelf nadien al dan niet dergelijke activiteiten te continueren.
- Voor het bereiken van de doelgroep is het belangrijk netwerken uit te bouwen en samen te werken met lokale organisaties en spilfiguren. Kleinschaligheid en flexibiliteit worden hier als een voordeel beschouwd.
- Deze specifieke methode eist echter ook specifieke kwaliteiten begeleiders en docenten. Een open grondhouding en de artistieke capaciteit om het aangereikte materiaal te structureren en een plaats te geven in een voorstelling zijn noodzakelijk.
- Het eindproduct is op voorhand onvoorspelbaar aangezien het concept gevormd wordt tijdens het creatieproces. Dat kan nadelen met zich meebrengen voor de

publiciteit en de programmering van theaters en podia die steeds minder risico's nemen.

Community arts is dus, ondanks een aantal nadelen, een geschikte werkvorm om op een gelijkwaardige manier interculturele organisatorische en artistieke samenwerking op te zetten en te stimuleren. De twee projecten in Nederland kennen een andere ontstaans- en ontwikkelgeschiedenis doordat andere keuzes gemaakt werden door een verschil qua institutionele en praktische context. De (artistieke) mentaliteit en de ideeën blijken echter vrijwel dezelfde te zijn.

De opzet en **methode van het onderzoek** is kwalitatief van aard. De voordelen uiteten zich in het verkrijgen van rijke en gedetailleerde informatie echter over een beperkt aantal cases waardoor de veralgemeenbaarheid afneemt. De richtlijnen en aanbevelingen aan het adres van het Vlaams Centrum voor Amateurkunsten (in wiens opdracht deze eindverhandeling wordt gemaakt) en het beleid, hebben daarom beperkte geldigheid. Eerder dan het geven van succesrecepten met een duidelijke eenvormige handleiding ter bereiding ervan, worden hier, op basis van ervaringen van verscheidene (hulp)koks, de ingrediënten aangereikt en verschillende (goede en slechte) manieren gepresenteerd om het recept te klaar te maken.

De dataverzameling verliep via semi-gestructureerde respondenteninterviews of diepte-interviews. Karakteristiek aan semi-gestructureerde interviews zijn de min of meer open vragen die vooraf als leidraad worden opgesteld. Gehoopt wordt dat deze vragen min of meer vrij door de geïnterviewde worden ingevuld. Een vaststelling hieromtrent is dat de interviews met de organisatoren van het project die zelf niet als artiest meedoen, resulteerden in langere gesprekken dan deze met de co-organisatoren op de planken. Eén verklaring is dat zij (als co en niet als hoofdorganisatoren) minder uitleg kunnen geven over de organisatorische aspecten en het in minder woorden en vaktermen explicieerden. Een andere reden was de taal. Bij Bawayi en Chantal (Frans) en Xolani (Engels) verliepen de interviews in een taal die voor beide gesprekspartners (zowel de onderzoeker al de geïnterviewde) niet de moedertaal is. Bovendien gaat merendeel van de vragen over gevoelens, beleving en ervaringen die in ieder geval moeilijker te verwoorden bleken te zijn. Door vragen te herhalen of andere te formuleren betreffende hetzelfde onderwerp, kwam men ook vaak op dezelfde antwoorden terug, waardoor doorvragen geen zin meer had. Ondanks een aantal korte interviews konden de onderzoeksvragen centraal in dit onderzoek op basis van het aangereikte materiaal beantwoord worden.

Ten tijde van de selectie van de cases was nog niets geweten over het negatief subsidieadvies van de vierde case in Antwerpen, namelijk Hush Hush Hush. Dit doet echter

niets af aan de informatierijkheid van de case en de lessen dat het ons kan leren over goede en minder goede praktijken.

Ondanks de geschiktheid van een kwalitatieve opzet voor dergelijke onderzoeken, blijkt uit de literatuurstudie dat er voor **verder onderzoek** nood is aan meer grootschalige onderzoeken naar de sociale impact van artistieke projecten. Daarnaast bleek in het bijzonder de cultuurparticipatie van allochtonen nog maar weinig bestudeerd omdat de meeste aandacht uitgaat naar thema's binnen het welzijnsdomein (tewerkstelling, armoede, ...) in verband met deze groepen. Door een gebrek aan tijd en middelen in deze eindverhandeling konden slechts een beperkt aantal cases bestudeerd worden en konden de vragen slechts tentatief beantwoord worden. Het comparatief kijken over de grenzen heen bleek echter verrijkend en zou uitgebreid kunnen worden. Zo zou een vergelijking met Engeland, waar men reeds een lange traditie van community arts kent, waarschijnlijk bruikbaar informatief materiaal opbrengen. Omdat kwalitatief onderzoek geschikt is om te peilen naar beleving en ervaringen, zou een inventarisatie van bestaande resultaten en onderzoeken omtrent de impact en goede (en slechte) praktijken van artistieke (interculturele) projecten volgens mij soelaas kunnen bieden voor de nadelen van kleinschaligheid en verspreidheid.

## 7 Bibliografie

### Monografieën

ALASUUTARI (P.). *Researching Culture. Qualitative Method and Cultural Studies*. Londen, SAGE Publications, 1995, 208 p.

BAARDA (D.B.), DE GOEDE (M.P.M.). *Basisboek methoden en technieken. Praktische handleiding voor het opzetten en uitvoeren van onderzoek*. Houten, Stenfert Kroese, 1997, 304 p.

BAARDA (D.B.), DE GOEDE (M.P.M.), VAN DER MEER-MIDDELBURG (A.G.E.). *Basisboek Open interviewen. Praktische handleiding voor het voorbereiden en afnemen van open interviews*. Houten, Stenfert Kroese, 1996, 165 p.

BARKER (C.). *Cultural Studies. Theory and Practice*. Londen, Sage Publications, 2000, 424 p.

BILLINGTON (R.), STRAWBRIDGE (S.), GREENSIDES (L.), FITZSIMONS (A.). *Culture and Society. A Sociology of Culture*. Hampshire, Macmillan, 1991, 221 p.

BUIKS (P.E.J.), KWANT (R.C.). *Cultuursociologie, een perspectief op cultuurvorming, cultuurbeweging en cultuurbeleid*. Alphen aan de Rijn / Brussel, Samsom Uitgeverij, 1981, 240 p.

FLICK (U.). *An Introduction to Qualitative Research*. Londen, Sage Publications, 1999, 293 p.

HOGERWERF (A.). *Beleid belicht, sociaal-wetenschappelijke beleidsanalyse*. Alphen aan den Rijn, Samson Uitgeverij, 1972, 230 p.

PATTON (M.Q.). *Qualitative Research & Evaluation Methods*. Thousand Oaks, Sage Publications, 2002, 598 p.

PINXTEN (R.), VERSTRAETE (G.) *Cultuur en macht. Over identiteit en conflict in een multiculturele wereld*. Antwerpen, Houtekiet, 1998, 304 p.

PROCEE (H.). *Over de grenzen van culturen: Voorbij universalisme en relativisme*. Amsterdam, Boom Meppel, 1991, 220 p.

SCHNABEL (P.). Vergroting van de maatschappelijke cohesie door versterking van de sociale infrastructuur. probleemverkenning en aanzet tot beleid. In: HORTALANUS (R.P.), MACHIELSE (J.E.M.). *In de marge. Het sociaal debat*. Den Haag, Elsevier bedrijfsinformatie, 2000, pp. 21-34.

STEVENSON (N.). *Culture and citizenship*. Londen, Sage, 2001, 216 p.

STOREY (J.). *An introductory guide to cultural theory and popular culture*. Londen, Harvester wheatsheaf, 1993, 238 p.

STOUTHUYSEN (P.), DUYVENDAK (J.W.), VAN DER GRAAF (P.). Stedelijk beleid in Vlaanderen en Nederland: kansarmoede, sociale cohesie en sociaal kapitaal. In: HOOGHE (M.). *Sociaal kapitaal en democratie. Verenigingsleven, sociaal kapitaal en politieke cultuur*. Leuven, Acco, 2000, pp. 365-394.

TRIANDIS (H.C.). *Culture and social behavior*. New York, Mc-Graw-Hill Inc., 1994, 330 p.

TURNER (B.S.). *Citizenship and social theory*. Londen, SAGE Publications, 1994, 194 p.

VEENMAN (J.). *Maatschappelijke tweedeling & sociale cohesie. Toekomstperspectief voor jeugd*. Den Haag, Ministerie van Volksgezondheid, Welzijn en Sport (directie Jeugdbeleid), 1999, 124 p.

## Thesissen

CIANCIO (K.). *De sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen en Brussel en de community arts beweging in Groot-Brittannië: een vergelijkend onderzoek naar het ontstaan, de definiëring, de eigenheid en de verworvenheden van beide werksoorten*. Brussel, VUB, 2002, 58 p.

MENU (P.). *Comparatief onderzoek naar het amateurkunstenbeleid in Vlaanderen, Nederland en Engeland. Met het oog op suggesties voor verbetering van het beleid in Vlaanderen*. 2001, Leuven, KUL, 143 p.

VAN MECHELEN (K.). *Culturele diversiteit op de Vlaamse podia? Een stand van zaken omtrent de culturele diversiteit binnen de theateropleidingen, theatergezelschappen en het overheidsbeleid en een key-person onderzoek naar de meerwaarde van cultureel diverse professionele acteurs voor de podiumkunsten*. Brussel, VUB, 2001, 52 p.

## Essays, lezingen, conferenties, cursussen

*Kloppend hart. Artisjok / 020, jongerentheater en talentontwikkeling*. Amsterdam, Stichting Artisjok / 020, 2003, 6 p.

BARTLETT (K.). Van individu naar gemeenschap en terug. Community arts en culturele strategie in Groot-Brittannië. In: Dove (S.), Feuchtwang (R.) (Red.). *Van uitsluiting naar insluiting - naar een bredere kunstpraktijk in Nederland*. Utrecht, Springdance, 2003.

<http://www.britishcouncil.org/netherlands-events-past-springdance-manifest.pdf>

14/03/05, bijlage p. 150

BAUWENS (J.). *Cursus 'Voortgezette onderzoeksmethoden V: toegespitste communicatiewetenschappelijke onderzoeksmethodes'*. Brussel, VUB, academiejaar 2004-2005.



Cultuurnetwerk Nederland, begrippen en definities, cultuureducatie  
<http://www.cultuurnetwerk.nl/indexdef.htm#cultuureducatie> 25/06/05, bijlage p. 151

Dove (S.), Feuchtwang (R.) (Red.). *Van uitsluiting naar insluiting - naar een bredere kunstpraktijk in Nederland*. Utrecht, Springdance, 2003.

<http://www.britishcouncil.org/netherlands-events-past-springdance-manifest.pdf>

14/03/05, bijlage p. 150

DIETVORST (A.G.J.), PHILIPSEN (J.F.B.), VAN EGMOND (E.A.). *Postmodernisme*, Wageningen, Wageningen Universiteit, s.d.

<http://www.owio.wau.nl/sociale%20geografie2/Webtekst/Place/Theorie/Culturele%20geografie/POSTMODERNISME.doc> 25/06/05, bijlage p. 152

FERAL (J.). *Pluralisme in de kunst of interculturalisme?* Amsterdam, Conferentie 'De Kracht van Cultuur', 1996.

[http://www.krachtvancultuur.nl/nl/archief/amsterdam/verslag\\_feral.html](http://www.krachtvancultuur.nl/nl/archief/amsterdam/verslag_feral.html)

25/06/05, bijlage p. 153

N.N. *De sociaal-artistische praktijk. Een interpretatiekader met aanbevelingen voor het beleid en de potentiële initiatiefnemers met operationele criteria voor de selectiecommissie*. Brussel, Kunst en Democratie, 2003, 19 p.

<http://www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie19.pdf> 26/06/05, bijlage p. 154

PINXTEN (R.). Sociaal en artistiek, politiek emancipatorisch en maatschappijvormend. De burger betrokken bij het beleid. In: *Kunst(s)maken. Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistische huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten. Ter Zake Cahier*, Brussel, De Wakkere Burger, VIBOSO en Kunst & Democratie, 2003, pp. 18-28.

<http://www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie12.pdf> 30/06/05, bijlage p. 155

SHADID (W.). Interculturele communicatie. In: PENNINX (R.), MÜNSTERMANN (H.), ENTZINGER (H.). *Etnische minderheden en de multiculturele samenleving*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1998, pp.137-168.

[www.interculturelecommunicatie.com/download/interculturele.html](http://www.interculturelecommunicatie.com/download/interculturele.html) 05/04/05, bijlage p. 156

## Studies en onderzoeksrapporten

BIANCHINI (F.). *Culture and neighbourhoods. A comparative report*. Strasbourg, Council of Europe, 1997, 110 p.

BROER (C.). Regisseurs van cohesie. In: Cultuurnetwerk Nederland. *Sociale cohesie en cultuureducatie. Verslag debat dinsdag 19 juni 2001*. Utrecht, Cultuurnetwerk Nederland, 2001, pp. 6-10.

<http://www.cultuurnetwerk.org/publicaties/pdf/soccohesie.pdf> 06/06/05, bijlage p. 157

DE DOBBELEER (M.), MARIS (J.). *Cultuur voor iedereen?! Een praktijkonderzoek omtrent de verhoging van de cultuurparticipatie voor armen*. Brussel, Welzijnsschakels en het Vlaams Forum Armoedebestrijding, 2002, 136 p.

[http://www.welzijnszorg.be/Teksten/cultuur\\_voor\\_iedereen.pdf](http://www.welzijnszorg.be/Teksten/cultuur_voor_iedereen.pdf) 26/06/05, bijlage p. 158

ENSINK (J.). *Zicht op...sociale cohesie en cultuureducatie. Achtergronden, literatuur en websites*. Utrecht, Cultuurnetwerk Nederland, 2004, 36 p.  
<http://publicaties.cultuurnetwerk.nl/pdf/ZichtopSocialecohesie.pdf> 06/03/05, bijlage p. 159

GOWRICHARN (R.). *Thuis zijn in de kunst*. Utrecht, Forum: Instituut voor Multiculturele Ontwikkeling, 2000, 43 p.

HAESENDONCKX (C.). *Recht op cultuur: drempels die mensen in armoede belemmeren in hun culturele participatie*. Antwerpen, vzw Recht-Op en Riso-Antwerpen, 2001, 32 p.  
<http://www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie18.pdf> 14/06/05, bijlage p. 160

HUTCHISON (R.), FEIST (A.). *Amateur arts in the U.K.*. Londen, Policy Studies Institute, 1991, 268 p.

JERMYN (H.). *The art of inclusion. Arts Council England Research Report 35*. Londen, Arts Council Engeland, 2004, 155 p.

JERMYN (H.), DUSAI (P.). *Arts – what's in a word? Ethnic minorities and the art*. Londen, Arts Council England, 2000, 88 p.

MATARASSO (F.). Respect: Kunst en de strijd tegen uitsluiting – 25 jaar ervaring in Groot-Brittannië. In: CLE (A), MECHBAL (L.). *Cultuur en sport: nieuwe actieterreinen voor OCMW's*. Brussel, Kunst en Democratie, 2004, pp. 5-10.  
[www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie25.pdf](http://www.cdkd.be/nl/tekst/publicatie25.pdf) 26/06/05, bijlage p. 161

MATARASSO (F.). *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Londen, Comedia, 1997, 105 p.

SCHUYT (C.J.M.). *Het onderbroken ritme, opvoeding, onderwijs en sociale cohesie in een gefragmenteerde samenleving*. Amsterdam, Vossiuspers, 2001, 30 p.  
[http://www.aup.nl/do.php?a=show\\_visitor\\_digitaal&b=downloads](http://www.aup.nl/do.php?a=show_visitor_digitaal&b=downloads) 15/05/05, bijlage p. 162

SMITS (W.). *Maatschappelijke participatie van jongeren. Bewegen in de sociale, vrijetijds- en culturele ruimte*. Brussel, VUB (TOR), 2004, 402 p.  
<http://www.vub.ac.be/TOR/cgi-bin/navigatie.cgi?Command=Frame&item=publicaties>  
16/07/05, bijlage p. 163

STEVENS (F.), ELCHARDUS (M.). *De speelplaats als cultureel centrum. De beleving van de leefwereld van jongeren*. Brussel, VUB (TOR), 2001, 328 p.  
<http://www.vub.ac.be/TOR/cgi-bin/navigatie.cgi?Command=Frame&item=publicaties>  
16/07/05, bijlage p. 163

TRIENEKENS (S.). *Respect! Urban Culture, community arts en sociale cohesie. Monitoring Van de Straat 2003/04: jongerenprojecten in de deelgemeente Delftshaven door Kunst Onder Andere, wijkinitiatieven van de SKVR*. Rotterdam, Erasmus Centrum voor Kunst- en Cultuurwetenschappen, 2004, 64 p.

VAN DER KAMP (M.), OTTEVANGER (D.). *Cultuureducatie en sociale cohesie: Een verkennend onderzoek*. Utrecht, Cultuurnetwerk Nederland, 2003, 130 p.

VAN DEN WIJNGAERDE (L.). *Beleidsvoorbereidend onderzoek naar de amateurkunsten in Vlaanderen: Eindrapport*. Leuven, KUL, 2002, 237 p.

VOS (I.). *Cultuurparticipatie en maatschappelijk kwetsbare groepen*. Brussel, CultuurNet Vlaanderen, 2003, 152 p.

## Interviews

BECHTOLD (M.), 23 mei 2005. Zie bijlagen pp. 58-67

SCHIFFERS (M.), 7 april 2005. Zie bijlagen pp. 17-33

## Tijdschriftartikels

Cultuurnetwerk Nederland. Community arts: het Bospolderplein van de kunsten. In: *Cultuur[net]werk*, Utrecht, 2004, nr.3, p. 3  
[http://www.cultuurnetwerk.org/publicaties/pdf/nwsbrief2004\\_3.pdf](http://www.cultuurnetwerk.org/publicaties/pdf/nwsbrief2004_3.pdf) 06/06/05, bijlage p. 164

DEKEYSER (L.), DERAECK (G.). Solidariteitsleren in een multiculturele samenleving. In: *Vorming*, 1999, jg.14, nr.14, pp. 215-235.

DHONT (F.). Naar een herschikking van het cultuurbeleid. In: *Gids sociaal-cultureel en educatief werk*, 2001, afl.29, pp. 23-59.

EL HOUARI (A.), BARRE (S.), VAN SCHOORISSE (E.). Tijd voor diversiteit! Allochtone (amateur)kunstenaars in Vlaanderen en Brussel. Een verkennende studie naar hun noden, verwachtingen en behoeften inzake ondersteuning. (Themanummer) In: *a - MAGAZINE*, 2005, jg. 6, nr. 2, 20 p.

ELLIOTT (D.J.). Muziek als cultuur: naar een multicultureel concept van kunstzinnige vorming (deel 1). In: *Kunsten en educatie*, 1990, jrg.3, Nr. 3, pp. 33-39.

LEYE (M.). Werken buiten de kaders. Sociaal-artistieke projecten: van experiment naar beleid. In: *Diagoog, webtijdschrift voor agogiek in dialoog*, 2004, jg.3, nr.3, 9 p.  
[http://www.diagoog.be/pdf/jg3\\_nr3\\_leye\\_kaders.pdf](http://www.diagoog.be/pdf/jg3_nr3_leye_kaders.pdf) 14/06/05, bijlage p. 165

PIESSENS (A.), SUIJS (S.). Over praktijk-leren en zinvolle praktijken. Omgaan met diversiteit in socio-professionele inschakelingsacties. In: *Vorming*, 2003, jg.18, nr.5, pp. 339-362.

ROELS (R.). De kunsten en het sociaal-cultureel werk. In: *Vorming Vlaanderen*, 1988, jg.4, nr.2, pp. 91-106.

TRIENEKENS (S.). Kunst, cultuur en allochtonen – Cultuurparticipatie van allochtonen. In: *Vrijetijdstudies*, Den Haag, nr. 4, 1999, pp. 47-61.

VANDEBUSSCHE (W.). Kunst en maatschappelijke uitsluiting. In: *Vorming*, 1994, jg.9, nr.5, pp. 305-311.

VAN LABEKE (S.). Gewone mensen hebben ook cultuur. In: *Vorming*, 1999, jg.15, nr.2, pp. 117-123.

WILDEMEERSCH (D.). Multiculturele vorming tussen betrokkenheid en distantie. In: *Vorming*, 1993, jg.8, nr.5, pp. 301-314.

## Overheidsuitgaven

*Actieplan 2004*. Antwerpen, Dienst cultuur, 2003, 12 p.  
[http://cultuur.antwerpen.be/beleidsplan/actieplan\\_2004.pdf](http://cultuur.antwerpen.be/beleidsplan/actieplan_2004.pdf) 17/06/05, bijlage p. 166

*Algemeen Beleidsplan Cultuur 2003-2007*. Antwerpen, Dienst Cultuur, 2002, 172 p.  
<http://cultuur.antwerpen.be/MIDA/> 17/06/05, bijlage p. 166

*Amsterdam Creatieve Stad. Kunstenplan 2005-2008 concept*. Amsterdam, College van Burgemeester en Wethouders, 2004, 109 p.  
[http://www.amsterdam.nl/gemeente/informatie/archieven/september\\_2004/kunstenplan](http://www.amsterdam.nl/gemeente/informatie/archieven/september_2004/kunstenplan) 17/06/05, bijlage p. 167

ANCI AUX (B.). *Beleidsnota Cultuur 2000-2004*. Brussel, Kabinet van de Vlaamse Minister van Cultuur, Jeugd, Stedelijk Beleid, Huisvesting en Brusselse Aangelegenheden, 2000, 74 p.  
[http://www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/beleidsnota/beleidsnota\\_volledig/index.htm](http://www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/beleidsnota/beleidsnota_volledig/index.htm) 21/06/05, bijlage p. 168

ANCI AUX (B.). *Beleidsnota Brussel 2004-2009*. Brussel, Vlaamse Gemeenschap, Vlaams ministerie van jeugd, sport, cultuur en Brussel, 2003, 22 p.  
[http://www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/download/beleidsnota\\_brussel\\_2004-2009.pdf](http://www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/download/beleidsnota_brussel_2004-2009.pdf) 21/06/05, bijlage p. 168

ANCI AUX (B.). *Beleidsnota Cultuur 2004-2009*. Brussel, de Vlaamse Gemeenschap, 2003, 55 p.  
[http://www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/download/beleidsnota\\_cultuur\\_2004-2009.pdf](http://www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/download/beleidsnota_cultuur_2004-2009.pdf) 21/06/05, bijlage p. 168

*College presenteert cultuurplan*. Rotterdam, bestuursdienst, 2004  
<http://www.rotterdam.nl/smartsite1144.dws?MainMenu=0&goto=2039515&channel=182> 17/06/05, bijlage p. 169

*Cultuurplan 2005-2008*. Rotterdam, Burgemeester en wethouders van Rotterdam, 2004, 20 p.  
<http://www.rotterdam.nl/smartsite2039514.dws?Menu=267127&MainMenu=267127&SubStyl e=251100> 17/06/05, bijlage p. 169

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. *Decreet betreffende de Amateurkunsten van 22 december 2000*. Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2000.  
<http://www.wvc.vlaanderen.be/amateurkunsten/decreetamateurkunsten22dec2000.pdf>  
24/04/05, bijlage p. 170

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. *Decreet houdende het stimuleren van een kwalitatief en integraal gemeentelijk cultuurbeleid van 13 juli 2001*. Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Departement Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, 2001, 41 p.  
<http://www.wvc.vlaanderen.be/lokaalcultuurbeleid/documenten/decreet.pdf>  
01/07/05, bijlage p. 171

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. *Memorie van toelichting bij het decreet lokaal cultuurbeleid van 13 juli 2001*. Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2002, 42 p.  
[http://www.wvc.vlaanderen.be/lokaalcultuurbeleid/documenten/memorie\\_gecoördineerde\\_versieeuro.pdf](http://www.wvc.vlaanderen.be/lokaalcultuurbeleid/documenten/memorie_gecoördineerde_versieeuro.pdf) 01/07/05, bijlage p. 171

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen. *Grenzeloos leren: een verkenning naar onderwijs en onderzoek in 2010*. Zoetermeer, ministerie van OCenW, 2001, 82 p.  
[http://www.minocw.nl/beleidsbrief/verkenning/grenzeloos\\_leren.pdf](http://www.minocw.nl/beleidsbrief/verkenning/grenzeloos_leren.pdf) 24/04/05, bijlage p. 172

Raad voor Cultuur. *Vooradvies 2005-2008. Sectoradvies Amateurkunst*. Den Haag, Raad voor cultuur, 2003.  
[http://raadvoorcultuur.easynet.nl/cultuurnota/nota0508/pdf/amateurkunst\\_3\\_april.pdf](http://raadvoorcultuur.easynet.nl/cultuurnota/nota0508/pdf/amateurkunst_3_april.pdf)  
21/03/05, bijlage p. 173

VAN DER LAAN (M.). *Cultuurnota 2005-2008*. Den Haag, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2004, 54 p.  
<http://www.minocw.nl/cultuurnota/cn20052008/download-cn/download-cn.html>  
28/06/05, bijlage p. 174

VAN DER PLOEG (R.). *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004*. Den Haag, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 1999, 46 p.  
[http://www.minocw.nl/cultuurnota/doc/cn0104/nota\\_cultuur\\_als\\_confrontatie.pdf](http://www.minocw.nl/cultuurnota/doc/cn0104/nota_cultuur_als_confrontatie.pdf)  
28/06/05, bijlage p. 174

VAN DER PLOEG (R.). *Ruim baan voor culturele diversiteit. Beleidsnota cultuur 2001-2004*. Den Haag, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, 2001, 13p.  
<http://www.minocw.nl/cultuurbeleid/nota3/print.html> 28/06/05, bijlage p. 174

VAN GREMBERGEN (P.). *Beleidsbrief cultuur 2002*. Brussel, Vlaamse Gemeenschap, 2002, 23 p.  
<http://jsp.vlaamsparlement.be/docs/stukken/2002-2003/g1396-1.pdf>  
01/07/05, bijlage p. 175

Vlaamse Gemeenschapscommissie. *Verordening nr. 03/01 houdende subsidiëring van kunsten*. Brussel, Vlaamse Gemeenschapscommissie, 2003, 6 p.

[http://www.vgc.be/administratie/dir\\_cultuur/subsidies/kunstsubsidies/documenten/link%201%20-%20verordening%2003-01.pdf](http://www.vgc.be/administratie/dir_cultuur/subsidies/kunstsubsidies/documenten/link%201%20-%20verordening%2003-01.pdf) 01/07/05, bijlage p.176

Vlaamse Gemeenschapscommissie. *VGC-beleidsplan Cultuurcentrum Brussel 2003-2005*. Brussel, Vlaamse Gemeenschapscommissie, 2002, 39 p.

[http://www.vgc.be/administratie/dir\\_cultuur/gemeenschapscentra/doc/stuk256nr2j03.pdf](http://www.vgc.be/administratie/dir_cultuur/gemeenschapscentra/doc/stuk256nr2j03.pdf) 01/07/05, bijlage p. 177

*Voortgangsrapport Vlaamse Gemeenschapscommissie 2005*. Brussel, Stedenfonds, 2005, 155 p.

<http://www.thuisindestad.be/html/visitatie/downloads/rapporten2005/voortgangsrapport2005VGC.pdf> 01/07/05, bijlage p. 178

YILDIRIM (S.), TAGHON (S.). *Trajectvoorstel: naar een actieplan culturele diversiteit voor Cultuur, Jeugd en Sport*. Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2005, 8 p.

## Websites

Website HipHopHuis, Rotterdam  
<http://www.hiphophuis.nl> bijlage p. 179

Website Jongerentheater 020, Amsterdam  
<http://www.jongerentheater020.nl> bijlage p. 180

Website Hush Hush Hush, Antwerpen  
<http://www.hushhushhush.be> bijlage p. 181

Website VCA, 2005  
<http://www.vca.be> bijlage p. 182

## Andere

programmaboekje KWETU, 2004