

Sociaal-artistieke projecten: de schaamte voorbij

Sinds korte tijd beginnen verschillende organisaties uit de kunsten-sector aandacht te besteden aan 'sociaal-artistiek' werk. Ze koppelen professionele theatermakers aan specifieke groepen, worden zich sterker bewust van hun plaats in hun onmiddellijke sociale omgeving. Dit alles ontwikkelt zich naast of samen met bestaande initiatieven uit de sociaal-culturele sector, maar dus specifiek vanuit het vertrekpunt van artistieke organisaties.

Een flink deel van het programma van Brussel 2000 rustte op 'sociaal-artistieke' doelstellingen, maar het onbegrip dat de organisatie ten deel viel, is symptomatisch voor de onwennigheid waarmee deze initiatieven benaderd worden. Is het nog wel kunst, of slechts een beetje? Ruikt het niet naar ranzig politiek theater? Zou het wel om oprechte actie gaan? Vanuit de overheid komt er wat meer actie: minister Anciaux schoffeerde de sector wegens te weinig belangstelling voor onontgonnen publieksgroepen en riep een pot 'sociaal-artistieke projecten' in het leven, die de lokale ad hoc subsidietjes van het Sociaal Impulsfonds konden aanvullen.

We lieten een aantal actoren uit dat artistieke domein aan het woord over hun drijfveren, wensen en frustraties rond sociaal-artistiek werk. Deelnemers waren Eric Corijn (socioloog aan de VUB en coördinator van het multidisciplinaire project Crossing Brussels), Marc Goossens (artistiek coördinator van het Cultureel Centrum Berchem), Guido Minne (programmadiirecteur van Brussel 2000), Marc Verstappen (artistiek leider van het kinderen- en jongerenkunstencentrum Villanella), Jos Verbist (artistiek leider van Theater Antigone) en Pol Vervaecke (programmator bij het Gemeenschapscentrum De Markten). Allen hebben een aantal jaren ervaring op het terrein van sociaal-artistieke projecten. Toch bleek tijdens dit gesprek dat er nog steeds meer vragen dan antwoorden zijn. Dat probleem is inherent aan de gecompliceerde context van deze materie: enerzijds sociaal, anderzijds artistiek. Dit gesprek wil in de eerste plaats de projecten situeren binnen het globale artistieke veld, om zo een aanzet te vormen voor verder redactioneel onderzoek.

***Etcetera:** Iedereen rond deze tafel is op een andere manier, vaak zelfs vanuit een ander soort instelling bezig met wat men sociaal-artistieke projecten kan noemen. Hoe zijn jullie projecten ontstaan?*

Marc Verstappen: Eigenlijk is Villanella een atypisch kunstencentrum. In 1993, toen Villanella in de steigers stond, hadden de meeste bestaande kunstencentra slechts één punt op de agenda: ze zagen zichzelf als een plek waar de kunst zich moet ontwikkelen. Dat heb ik altijd een enge en kortzichtige visie gevonden. Wij zijn een kunstencentrum voor kinderen en jongeren: bij ons zit het doelpubliek al mee in het basisconcept. Villanella wil een draaischijf zijn tussen kunstenaar en publiek, een kunstencentrum dat niet alleen met die kunsten bezig is.

Binnen Villanella zijn we met sociaal-artistiek werk gestart vanuit een anekdote. Een ontwerpster, Marie Van de Woude – die overigens voor de première gestorven is – vroeg ons om samen een voorstelling te maken op locatie in Borgerhout. Dat was *De Meisjeskamer*. De voorstelling speelde zich af in het laatste (leegstaande) negentiende-eeuwse burgerhuis op de Turnhoutsebaan in Antwerpen. Het was een soort installatie doorheen het huis, gemaakt met een mix van professionals en amateurs, muzikanten, spelers en jongeren die een interventie deden.

Tijdens dat proces kwamen we in contact met Barbara Van Hoestenbergh, een sociologe die werkte rond 'democratie in de openbare ruimte', een breed maar voor ons bruikbaar concept. Wie zijn de gebruikers van de openbare ruimte? Je kijkt rond in parken, trottoirs, pleinen en komt uit bij jongeren en bejaarden. Dat is een politiek beladen thema: de jongeren lopen in de weg, de bejaarden zijn bang. Vanuit die gedachte hebben we een project opgezet over de ideale wereld: *Goesting*. Barbara werkte anderhalf jaar aan een vertelproject met minachtienjarige en zestigplussers, op een spectaculaire locatie: de Roma, een oude cinema met 1100 plaatsen; wij waren de eersten die ze na 17 jaar terug gebruikten. We hebben hierop doorgewerkt, met als resultaat een tweede *Goesting* afgelopen jaar, die plaatsvond in twee semi-openbare ruimtes: het gemeentehuis van Borgerhout en het station aan Den Dam, een verpauperde en vrij ontoegankelijke buurt.

Kattenkwaad

Marc Goossens: Oorspronkelijk verliep het contact met onze talrijke Marokkaanse en Turkse burens vooral via wrevel, via het 'kattenkwaad' van jongeren. Daar zaten we nogal verveeld mee. Tot we onder-

Goesting (Villanella) FOTO: ALDEGONDE VAN ALSENOYE



dak verleenden aan het Centrum voor Basiseducatie: de studenten waren vooral ouders uit dezelfde gemeenschap als de probleemjongeren. En we merkten dat die 'kattenkwaadproblemen' plots verdwenen. Dat was een belangrijke vaststelling: als je respect wil van sommige twaalf- tot veertienjarigen, moet je een beetje respect teruggeven.

Een tweede belangrijk moment was Antwerpen '93. Elk district mocht een initiatief nemen binnen het luik 'democratisering'. Zodra ik ingestemd had om in Berchem het initiatief te nemen, kwam de sociale sector aandraven met 'community theatre' uit Engeland. Ik geloof niet in het importeren van Engelstalige theatermakers die een theatervorm uit de jaren stillekes verspreiden onder mensen die niets met theater te maken hebben, maar ik liet me toch overhalen. Mijn theorie klopte: het was geen goede ervaring, noch voor de buurt, noch voor het gezelschap, noch voor mezelf als intermediair.

Etcetera: Het CC Berchem heeft als cultureel centrum van de overheid een opdracht meegekregen om toegankelijk te zijn en een groot publiek te bereiken. Toch vinden jullie een opmerkelijk evenwicht tussen een sociaal scherp profiel en een artistiek scherp profiel.

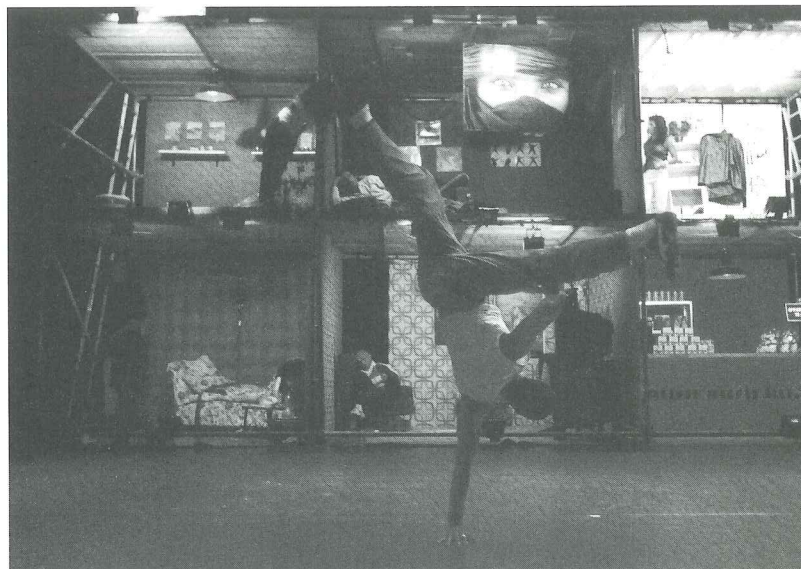
Goossens: Dan kom je natuurlijk bij het verhaal van Hush Hush Hush. Wij stelden vast dat er veel gedanst wordt, terwijl slechts een piepklein fragment daarvan wordt getoond. MTV haalt qua inhoud en techniek een hoog niveau en is bijzonder invloedrijk, maar speelt quasi geen rol in de dans die in het reguliere circuit getoond wordt. We merkten dat er een enorme muur stond tussen de breakdance op straat en de televisie enerzijds, en de hedendaagse dans anderzijds. En toen was er het experiment Hush Hush Hush. We vroegen ons af wat er zou gebeuren als je die hedendaagse dans die je niet ziet – de dans van MTV en de straat – op het podium in gesprek brengt met de wel getoonde dans. We noemden dat project 'Hush Hush Hush' omdat we dat in alle stilte wilden uitproberen.

Vroegere experimenten gebeurden altijd door erkende, blanke choreografen, die eens 'iemand uit de goot gingen halen'. Wij wilden een choreograaf die niet blank was en niet uit de goot kwam: dat is Abdelaziz Sarrokh geworden. Het was een verhaal van vallen en opstaan, maar het is wel gelukt. De doelstelling van het project was: met een klein beetje geld iets proberen. Als het niet goed genoeg was, dan ging het de kast in, was het wel goed genoeg, dan kwamen we ermee naar buiten, maar wel met de volgende belofte aan onszelf: 'We zijn begonnen met sociaal geld, maar als we verder willen doen, dan moet het met dansgeld.'

Etcetera: Was het dan een statement naar de kunstensector toe, geld uit de sociale pot te nemen om dit soort van dans te maken?

Goossens: Het was een statement voor iedereen: voor de mensen in de kunstensector die het geld in handen hebben, voor iedereen die wilde nadenken over de esthetiek van wat wij op het podium brengen, en voor de migrantengemeenschap. En voor het Cultureel Centrum zelf: dat lag al tien jaar tussen die gemeenschap en het was de eerste keer dat we zoiets deden.

Jos Verbist: Het weefsel waar je als artistieke organisatie op wil inspelen is in elke stad of buurt anders. Ons wijkproject is ontstaan in de Venning-Veemarkt. Een oude fabriek waar heel de oudere bevolking gewerkt had, werd gesloopt. De kinderen van de vroegere bewoners gingen in de nieuwe sociale woningen aan de andere kant van de Leie wonen, en de wijk verkrotte. Wij wilden de wijk opnieuw een stem



2Pack (Hush Hush Hush) FOTO: WIM VAN CAPELLEN

geven, op vraag van een 'wijkmanager'. Een theaterproject zou de verschillende culturen dichter bij elkaar kunnen brengen en rond die fabriek een verhaal bouwen waar die mensen hun ervaringen in kwijt konden. Geert Six is begonnen met een dertigtal mensen, 'autochtonen', maar ook migranten die er al lang woonden, en enkele politieke vluchtelingen. Tot dan hadden verschillende groepen geen enkel contact met elkaar, en werden de vreemdelingen met een scheef oog bekeken. Uiteindelijk heeft er wel een mini-integratie plaatsgehad. De mensen werden geconfronteerd met de realiteit van die andere culturen. Bij de laatste voorstelling stonden ze gewoon schreiend in elkaars armen. En als er nu een avond met Armeense liederen wordt georganiseerd, gaat heel de wijk er heen. We zullen die mensen niet van stem kunnen veranderen, maar ze horen wel eens andere dingen.

Noem dat dan sociaal-artistiek of niet, het is belangrijk dat een artistieke begeleiding een vorm kan geven aan die verhalen. Dat kan je met artiesten die dat engagement willen aangaan. Je moet ook niet de hele artistieke sector zoiets laten doen. Maar ook artiesten die er helemaal niet mee bezig zijn blijken bereid om daar eens een atelier te gaan geven, wat later misschien van pas komt als je een voorstelling gaat maken. Op die manier ontstaat er wel een mooie wisselwerking.

Etcetera: De Markten zijn een gemeenschapscentrum in het centrum van Brussel. Jullie projecten – nu in het kader van Brussel behoort ons toe / Bruxelles nous appartient – zijn ook onder het sociaal-artistieke thuis te brengen.

Pol Vervaecke: De regel die ik bij dergelijke projecten impliciet hanteer, is dat we dingen doen vanuit een evidentie. Er is niet zoiets als het sociaal-artistiek project van De Markten. De tentoonstelling die nu loopt is gelinkt aan het verhalenproject van Brussel 2000 (*het interview werd afgenomen op 14 december, red.*). Maar ik heb eigenlijk geen zin om die tentoonstelling specifiek te gaan profileren als een sociaal-artistiek project. Het kan best zijn dat we daardoor een potentieel publiek voorbijschieten. We zouden publiek kunnen gaan mobiliseren via buurthuizen, of we zouden educatieve projecten rond die tentoonstelling kunnen opzetten. Waarom ik dat niet doe? Omdat ik vrees dat je stigmatis

serend tewerk gaat door je zo expliciet naar bepaalde groepen te richten.

Guido Minne: De projecten die wij hebben gesteund hebben we nooit sociaal-artistisch genoemd. In Brussel stond de stedelijke problematiek, de publieke ruimte, centraal. We deelden de bestaande dynamieken op in drie soorten projecten. Ten eerste de 'nieuwstedelijke initiatieven': kunstenaars en organisaties die werken met de driehoek sociaal engagement - artistieke vertaling - reflectie. Die praktijk bestond, in netwerken als Citymin(e)d, instellingen als Cinema Nova, Les Bains, Recyclart,... Deze zijn niet aangepast aan de manier waarop de kunst door de staat gereproduceerd wordt: ze zijn interdisciplinair, noch

tie op dit moment te ver afstaat van hun leefwereld. Om het plastisch te zeggen: moeten alle Marokkanen naar Shakespeare gaan kijken? Het is belangrijk om het verhaal van de mens als dramaturgische materie te nemen. Als er ooit een centrum voor cultuurcommunicatie komt, hoop ik dat het gelinkt is aan het verhaal van de bewoner, zodat je ook als producent geconfronteerd wordt met het verhaal van die bewoner.

Een Marokkaanse jongen

Etcetera: Hoe staat het met de reactie van de kunstkritiek op jullie sociaal-artistisch werk?



Les Ambassadeurs de l'ombre (Maison des Savoirs, ATD-Quart Monde, Théâtre National de la Communauté Wallonie-Bruxelles)

Vlaams noch Franstalig, maar een wezenlijk deel van de stad. Het leek ons ontzettend belangrijk om die te steunen.

De tweede dynamiek waren de 'Ateliers': kunstenaars die iets wilden doen vanuit een duidelijk en concreet sociaal engagement. Daar had je een driehoek kunstenaar - kunstinstelling - sociaal-culturele associatieve organisatie. Een voorbeeld is *Les ambassadeurs de l'ombre* van Lorent Wanson. Wanson heeft met de beweging van de vierde wereld en het Théâtre National twee jaar aan dat project gewerkt en het getoond in de prestigieuze National. Ook Dito'Dito en PARTS waren in dat soort projecten betrokken.

De discussie over cultuurparticipatie en cultuurcommunicatie was onze derde dynamiek. In het project *Brussel behoort ons toe* werden verhalen van bewoner tot bewoner geregistreerd op minidisks, waarmee artiesten aan de slag gingen. Ik ben ervan overtuigd dat je bepaalde publieksgroepen nooit met kunst kan bereiken omdat de kunstproduc-

Goossens: Het gevaar is dat men het gaat verenigen tot: 'Voilà, we hebben hier een Marokkaan en een gezelschap voor het bloeden: Hush Hush Hush. Nu hoeven we niets meer te doen.' Men kijkt er meewarig op neer, beschouwt het als te anekdotisch en de dansers als te beperkt, en klaar is Kees. Ik heb me onlangs bijzonder kwaad gemaakt over een recensie van de laatste voorstelling. Over een choreograaf die al vijf jaar aan de weg timmert, spreek je niet als: 'een Marokkaanse jongen die andere Marokkaanse jongeren gebruikt om een voorstelling te maken'. Zulke dingen gebeuren nog alle dagen in de media.

Verbist: Daar ben ik het mee eens. Wij houden onze promotie lokaal, om die projecten enigszins te beschutten tegen de zogenaamd professionele kritiek. Die kritiek gaat al zo slecht om met jonge theatermakers: er wordt geen enkele parameter in acht genomen bij de beoordeling. Men houdt er geen rekening mee dat iemand pas begonnen is, maar hakt die genadeloos neer. Ik ben niet bereid om mensen uit het

niet-professionele milieu te laten neersabelen. Zoiets richt heel wat schade aan en kwetst nodeloos.

Etcetera: *Is het niet een evenwichtsoefening? Hoeveel verwachting moet je scheppen om ook de receptie juist in te schatten? Bijvoorbeeld: Mammelies was aangekondigd als een buurtproject. Je gaat ernaar kijken als naar een project van en over de buurt. Achteraf blijkt dat het eigenlijk om een specifiek soort buurthuizen gaat, met sociaal achtergestelde mensen. Volgens mij krijg je dan een ander verhaal. En het is spijtig als je dat niet op voorhand weet. Het gaat niet alleen over de tegenstelling amateur / niet-amateur, maar wél om de verwachtingen juist in te schatten.*

Vervaecke: Haal je nu geen twee dingen door elkaar? Neem nu het verhaal van Hush Hush Hush. Marc Goossens wilde het verhaal graag stilhouden toen hij eraan begon. Vijf jaar geleden was dat mogelijk. Nu zijn ze te bekend om hen te beschermen en natuurlijk worden zij neergesabeld wanneer die professionele kritiek vindt dat het niet goed is. De manier waarop is nog iets anders natuurlijk. Maar als je zegt: zo'n buurtproject is niet bedoeld om bekeken te worden door de professionele scène, waarom zou je er dan allerlei communiqués over verspreiden?

Verstappen: Als je niet wilt dat er iemand komt kijken, communiceer je het gewoon niet. Twintig percent van onze projecten wordt niet bekend gemaakt omdat we vinden dat het niet klaar is. De *Goesting*-reeks hebben we dan weer wel bewust op de agenda gezet. Het schrijft zich in in de werking van een festival, van een kunstencentrum, je geeft er een sein mee aan 'het veld'. Dat moet weten dat je zoiets doet. En toch moet je tegelijk steeds zoeken naar een manier om niet afgeschreven te worden wanneer er iets misgaat.

Minne: In het begin hebben we projecten als die van Wanson en Dito'Dito willen beschermen, zoals Marc zei over Hush Hush Hush, maar dan kregen we de kritiek dat niemand ervan wist! We hebben die projecten misschien een beetje overbeschermd, maar we konden ze niet zomaar op de tafel gooien.

Eric Corijn: Critici zijn belangrijke sluiswachters. Maar de media zijn verkleuterd: de criteria zijn simpeler geworden, terwijl de samenleving complexer geworden is. Ik vind dat programmatoren die met dergelijke ongenueerde kritiek te maken hebben, een recht van antwoord moeten eisen. Je moet een polemieek aangaan, niet over het oordeel van die critici maar over hun kritisch apparaat. Het probleem ligt volgens mij in de beoordeling van de rol van het esthetische en de kunsten in de samenleving. Een deel van de bevolking blijft niet-gedocumenteerd, hoewel het een wezenlijk deel van onze diverse samenleving is. Daarom is ook de definitie van cultuur op dit ogenblik totaal ongelijkmatig geconstrueerd.

Goossens: Het negeren van 98% van de bevolking is een duidelijk maatschappelijk statement, je richten tot net iets meer dan 2% is dat evenzeer. Wij zijn sluiswachters: wij beslissen welke kunst doorgegeven wordt naar het publiek. Toen wij begonnen, ontbrak het bovendien aan positieve beeldvorming die tegen de succesvolle expliciete beeldvorming van het Vlaams Blok kon opbotsen: de culturele sector vond heel lang dat het niet nodig was om te communiceren met de massa. Maar als je wilt dat een bepaalde bevolkingsgroep aansluit bij een bepaald segment van de cultuur, dan moet je respect hebben voor die bevolkingsgroep. De eenvoudigste manier om dat te doen, is zorgen dat mensen uit die bevolkingsgroep een voorbeeldfunctie hebben. Nu, net dat is bedroevend: in de 120 culturele centra werkt geen enkele allochtoon op stafniveau.

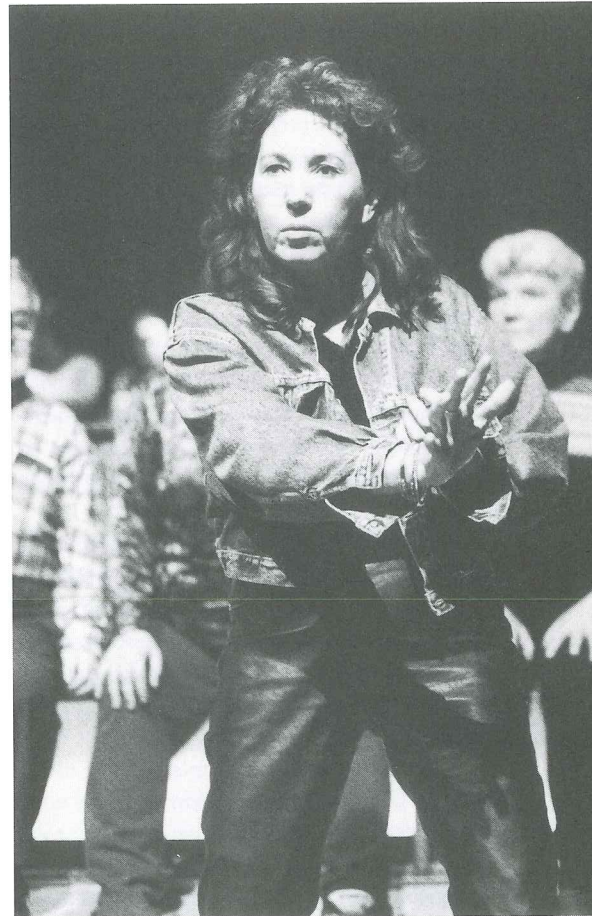
Corijn: Inderdaad, maar het gaat eigenlijk nog veel verder. In de programma's die de massa op televisie bekijkt, is de verhouding nog veel erger. Die programma's hebben de smaak van kleinstedelijke burgerlijkheid. En de kritiek houdt dit voor een groot stuk in stand, omdat ze geen kritisch apparaat heeft om 'andere' dingen te beoordelen. De intellectuelen die de standaarden zetten voor het kritisch apparaat zijn te middelmatig, gaan zelf uit van kleinburgerlijke criteria, hebben zelf geen kosmopolitische uitgangspunten en zijn niet mee met de mondialisering.

Métissage

Etcetera: *Maar in de media en het theater zijn er toch wel 'kosmopolitische' tendensen. Zou je zelfs niet eerder kunnen zeggen dat het gevaar dreigt dat ze zo gefixeerd worden op dat 'anders-zijn' dat het een exotisch pronkstuk wordt?*

Corijn: Ik denk niet dat dat gebeurt. Als je de belichaming van het Marokkaanse dagelijkse leven, *the structure of feeling*, artistiek zou willen uitdrukken, dan zou 'dans' niet meteen als middel daartoe uit die cultuur naar voren komen. Het feit dat bijvoorbeeld Hush Hush Hush dat wel doet, is op zich een 'métissage'. Hush Hush Hush is niet 'anders', het is door zijn vorm zelfs extreem on-Marokkaans. Het gaat gewoon om mensen die hier al heel lang wonen en toevallig voorouders uit een andere cultuur hebben.

Pitstop (Theater Antigone met ocmw Wijkontwikkeling Venning-Veemarkt i.s.m. Polydans Compagnie, Kanaal 127 en VTI Kortrijk) FOTO: BART VAN DEN DRIESSE



Daar zit ook het verschil tussen sociaal-artistiek en sociaal-cultureel: Hush Hush Hush is niet reproductief, maar confronterend. Je krijgt het dagelijks leven van een cultuur, gegoten in een symbolische ordening en vormgeving die niet eens tot die cultuur horen. Om die dans te begrijpen, ben je dus verplicht vertaalinspanningen te doen. Het 'wij'-gevoel wordt gedeconstrueerd, in de eerste plaats voor die dansers en choreografen, maar ook voor het publiek. Daarin zit ook het kwaliteitsoordeel: heeft wat je toont de kwaliteit om na de deconstructie een reconstructie te maken die minstens even complex is als datgene wat je ervoor had? Je moet niet het dagelijkse leven gaan deconstrueren om het daarin in een simpele consumptiecultuur te gieten. Dat doet VTM al elke dag.

Etcetera: Iedereen spreekt van een 'hernieuwde interesse voor sociaal-artistieke projecten'. Is die interesse helemaal nieuw? Zijn er gelijkenissen met het politieke theater van de jaren zeventig?

Corijn: Waar is het geheugen in de artistieke sector? Jullie zeggen dat de interesse van een blad als *Etcetera* voor zulke projecten een hernieuwde interesse is. Er zijn nochtans mensen die misschien niet de continuïteit kunnen verzekeren, maar wel het geheugen. Maar de Internationale Nieuwe Scène wordt niet meer gesubsidieerd, Vuile Mong valt eruit. Ik ben het eens met een aantal kritieken daarop, maar ik vraag me af waar de continuïteit van de problematiek is in deze sector.

Verstappen: In Nederland is de generatiewissel extremer geweest. INS en Vuile Mong zijn altijd blijven doorwerken, terwijl groepen als Proloog en het Werktheater gewoon stopten. Hun subsidie werd trouwens veel sneller ingetrokken. Je kent de boutade van Hugo De Greef: 'Het is in Vlaanderen moeilijker om van subsidies af te geraken dan om ze te krijgen.' Het vroegere politieke theater wou een programma meedelen, terwijl er nu meer een reflectie is vanuit een eigen betrokkenheid. Er zijn ook mensen die in die groepen gewerkt hebben, later hun eigen weg gingen en nu terug de draad oppikken.

Verbist: Het politieke theater was opgehangen aan de oppositie tussen het marxistisch-leninistische en het kapitalistische denken. Dat leverde fantastische resultaten op, maar het is zich in zichzelf beginnen op te sluiten. Op het colloquium *Van Brecht tot Bernadetje* viel het me op dat Marianne Van Kerkhoven en Hans Van Dam, vertegenwoordigers van het politieke theater, hun mond niet opendeden. Achteraf vroeg ik: 'Waarom zwijgen jullie?' 'Nou ja, wij schamen ons een beetje over die periode,' was het antwoord. Dat schaamtegevoel begrijp ik niet. Is het omdat zij op een fervente manier een politieke ideologie hebben aangehangen en het theater gebruikten om de mening van het publiek te veranderen? Het grote verlies van de utopie van het politieke theater is natuurlijk dat je in het theater iemand zijn mening niet kunt veranderen.

Minne: De context van de jaren zeventig was ook wel even anders dan die in het jaar 2000. Een voorstelling van Proloog of het echte politieke theater van Het Trojaanse Paard krijg je vandaag aan de straatstenen niet meer kwijt. Sommige voorstellingen houden stand omdat ze op een maatschappelijk gegeven zitten dat vandaag ook nog standhoudt. Maar de politieke tegenstellingen van toen zijn totaal niet meer relevant.

Corijn: Ik weet niet of men vroeger niet vertrok vanuit betrokkenheid. Gesprekken zoals dit vinden plaats omdat er een crisis is in de sociale reproductiemechanismen, waarin zowel kunst als sociaal-artistieke projecten een plaats innemen. Het probleem is dat de sociale vertegenwoordiging van het publiek verkleint. Vroeger was de artistieke

productie ook maar voor een minderheid van de bevolking, maar ik heb de indruk dat er een groter continuüm was in de beeldvorming. De personen die in de kunstconsumptie actief waren, hadden in de sociale reproductie een positie die refereerde aan grotere sociale gehelen: natie, klasse, grote sociale groepen, eenheden in crisis. Daar komt de crisis van de sociaal-culturele sector uit voort, want die werkt in de grond met een pedagogisch concept – en een pedagogisch concept heeft altijd een einddoel. De samenleving is niet meer inclusief. De nieuwe middenklasse is drager geworden van een nieuwe ideologie: arbeidsethiek en consumptiecultuur gaan samen, werk en vrije tijd zijn niet meer onderscheiden. Op deze cultuur van dagelijks leven reageerden de artistieke experimenten van de jaren tachtig. Zij hebben daardoor hun roots losgelaten, omdat ze moesten meegaan met dat publiek. Want het was het koopkrachtige publiek dat ticketjes bleef kopen. Die verenging van het publiek kan men niet herstellen, mede door de opkomst van televisie als ontspanning, want televisie was voor die tijd nog educatief, volksherverheffing.

Minne: Maar is er een verenging van het publiek? Men stelt dat zomaar. Ik heb nog geen enkele studie gezien die dat heeft aangetoond. Er zijn altijd groepen geweest die uitgesloten waren van de cultuur. Alleen is er nu meer kennis over die groepen. Daaruit is die sociaal-artistieke beweging gegroeid. Het uitgangspunt bij Brussel 2000 is geweest: ons bewust zijn dat veel delen van de maatschappij geen toegang hebben tot cultuur. Het referentiekader was het rapport van de Koning Boudewijnstichting, een rapport waarin heel eenvoudig stond: de ergste vorm van uitsluiting is geen toegang kunnen krijgen tot kunst. Dat het eerbiedwaardig instituut Koning Boudewijnstichting dat tien jaar geleden schreef: dat vond ik revolutionair.

Uitsluiting

Verbist: Eric Corijn heeft gelijk dat de maatschappij uit elkaar is gevallen. Je hebt nog één bindmiddel: de televisie. Wij zijn met een wijkproject begonnen omdat er mensen zijn die geen toegang hebben tot kunst, omdat ze het niet geleerd hebben. Door die wijkwerking hebben we met die mensen een regelmatig theaterbezoek opgezet. Daar zitten de meest diverse sociale gevallen tussen, maar ze komen wel naar onze voorstellingen kijken. We zorgen ervoor dat ze voor 100 frank kunnen komen. Ze waren naar *Trage Kogels* komen kijken – met muziek van Peter Vermeersch. Ik vreesde dat ze dat niet goed zouden vinden, maar ze vonden het fantastisch. En die mensen worden dan nog eens onderschat. We nodigden de mensen uit de wijk uit naar *De Bitterzoet*, maar de schouwburg gaf hun wel de slechtste plaatsen. Dan ben je natuurlijk weer even ver, want vanuit de nok van de schouwburg hebben ze er natuurlijk niets aan.

Corijn: Maar waarom is 'het uitsluiten van de kunst' de ergste vorm van uitsluiting? Omdat het mensen de expressiemiddelen van hun particulariteit ontnemt. Vroeger waren er veel meer expressiemiddelen aanwezig – identificatie met bepaalde beelden, vertogen of opvoeringen. Vandaag krijg je geen bemiddeling meer en dus ook geen vertaling. Tobback spreekt in één minuut de hele bevolking toe, rechtstreeks. Al die tussenstappen – de militant om het te vertalen en er voorbeelden uit het eigen leven bij te bedenken – vallen weg. De ontwikkeling in de artistieke sector zelf heeft ook een verenging van taal met zich meegebracht.

Etcetera: De vraag is waar de verenging begonnen is. U legt een grote verantwoordelijkheid bij de artistieke sector, maar die stelt in het globale

stysteem überhaupt heel weinig voor, gezien het percentage dat aan cultuur deelneemt. Die dalende participatie is er niet gekomen omdat de artistieke sector elitair werd, wel omwille van andere vormen van ontspanning.

Corijn: Neem nu *Crossing Brussels*, een stadslaboratorium waar we wetenschap, kunst en bevolking in interactie wilden brengen. We zijn op de grens gaan staan in de Dansaertstraat, tussen de populaire woonwijk en het vernieuwde deel waar de middenklasse baas is. Aan de ene kant kwamen de Marokkaanse mensen uit de buurten met grote argwaan kijken. ‘Ze komen weer van elders om het ons uit te leggen.’ Na twee, drie dagen kwamen ze binnen in onze bus en participeerden ze aan discussies over artistieke interactie in hun buurt. De mensen uit de artistieke sector, die op het terras van De Markten hun pint komen drinken, kwamen ook langs, maar deden niet mee. Zij zijn kosmopolitisch. Culturele verschillen zijn voor hen geen probleem, zij vinden alles oké. Ze komen een half uur langs en gaan daarna nog een blanche drinken. Wie is er hier nu de probleemgroep van stedelijk leven en omgaan met diversiteit? Die nieuwe middenklasse die denkt dat hun levensstijl en symbolische orde te universaliseren is, de bedenkers van inburgeringstrajecten, maar ze zijn te lam om in een interactief proces met dat verschil om te gaan, om zichzelf te vervreemden, om met hun eigen tekort om te gaan. De zelfgenoegzaamheid van de kosmopoliet.

Maar eigenlijk is het mij niet te doen om schuld of verantwoordelijkheid. Maar de sector moet wel de verantwoordelijkheid opnemen van wat ze doet. Betekent dat dat ze schuldig is aan één of andere maatschappelijke ontwikkeling? Neen, maar ze begeleidt ze wel mee. Was het eerst de maatschappij of eerst het artistieke dat veranderde? Als ik iets na de jaren zestig heb afgeleerd, is het wel om dingen te scheiden in structuren en superstructuren.

Etcetera: *Een kritiek die ten aanzien van dit soort sociaal-culturele projecten vaak gehoord wordt, is dat de kunst eigenlijk te veel wil doen, terwijl een aantal andere dingen – optimaliseren van onderwijs, het zoeken naar nieuwe kritische parameters – ook heel urgent is.*

Corijn: Of het geen overbevraging is van de artistieke sector, dat is typisch een vraag van de artistieke sector zelf. Asociaal artistiek werk moet kunnen, maar is in de podiumkunsten toch onbestaande: telkens als je met een publiek werkt, doe je aan sociaal-artistieke projecten. Alleen wordt dat sociale aspect verdrongen doordat de afstemming tussen publiek en product ingebed is in de normaliteit van de sociale reproductie. Het onderwijs en de media voeden dat soort publiek: het geld gaat naar het ‘normale’, kleinburgerlijke publiek, de bange, blanke artistieke consument – het segment waaruit ook nog eens de critici komen. En natuurlijk wordt dan de artistieke sector bevraagd: omdat ze niet alle kritische capaciteiten in de bevolking aanspreekt.

Minne: Zolang de kunstenaar creëert is er toch geen probleem. Als Jos Verbist met mensen uit de wijk een theaterstuk wil maken, zal dat anders zijn dan met professionele acteurs, maar als kunstenaar verander je daar niet mee, lijkt me. Er zijn misschien langere repetitietijden nodig, het kost misschien meer, maar je kan je als kunstenaar niet als taak stellen om iemand van de alcohol af te houden. Het project Lorent Wanson was heel interessant. Eerst speelden de acteurs zelf, op basis van tekstmateriaal van getuigenissen, daarna brachten de mensen een eigen verhaal. Dat is interessant, want het stelt ter discussie wat theater is. Het stelt ook ter discussie wat grote kunstinstellingen met die dingen moeten doen. Lorent Wanson wil doorgaan met het project, de mensen van de vierde wereld ook, maar de organisatie van de vierde wereld wil dat

het stopt. Ze vinden dat het genoeg is geweest. Het sociaal-cultureel netwerk is niet klaar voor dat soort dynamieken. Je hebt een proces in gang gezet, je hebt die mensen een stem gegeven. Het ergste wat je kan doen, is die stem weer wegnemen.

Verbist: Volgens mij ben je toch wel sociaal bezig, soms meer dan artistiek, maar het is wel een groot genot om die mensen bezig te zien. Er zat een beroepsalcoholicus in het project. We hebben hem geen dag nuchter gezien, maar hij is wel terug beginnen schrijven dankzij ons. Zijn teksten stonden later in het wijkkrantje met tekeningen van iemand anders erbij. En dan begin je weer naar het artistieke te balanceren. Ik bedoel maar, het ene kan niet zonder het andere bestaan. Forced Entertainment maakt een verhaal over Brussel en over littekens. De ene noemt het een sociaal-artistiek project, de andere een artistiek project.

Wijkagent

Verstappen: Er is toch nog een klein verschil. Als organisator en producent van dergelijke projecten merk ik een verschil in de doeleinden. Wij hebben voor *Goesting* wel geld gevraagd bij het SIF, maar daarbij was de drijfveer het zoeken naar een nieuw publiek en daar op een echt goede manier mee in contact te komen, omdat we daar volop in een complexe politieke en sociale omgeving zaten. Verschillende sporen komen samen. Het is een complex van gehelen en niet één definitie. We hebben vanuit de vaststelling dat ‘het vertellen’ aan het verdwijnen is, veel jongeren ‘training van de vertelspielen’ gegeven. Dat was een kleinschalig maar belangrijk onderdeel van het project. Maar het is essentieel eenmalig, en daarom is een project als *Goesting* vanuit het sociaal-culturele perspectief zeker mislukt. We hebben een aantal mensen aan de deur gezet die heel graag hadden meegedaan. Het doel is niet dat mensen zich goed voelen, maar dat die voorstelling een zeggingskracht heeft die de makers, het huis én ook een groot deel van de deelnemers willen bereiken.

Corijn: Denk je dat het in het sociaal-cultureel werk van twintig jaar geleden het doel was dat mensen zich goed voelden? En dat er geen kwaliteitsnorm werd opgelegd? Vroeger diende sociaal-cultureel werk om sociale mobiliteit te genereren. Maar samenleven is vandaag een probleem van veiligheid geworden, niet langer van integratie. Niet de buurtwerker maar de wijkagent is de centrale figuur in het kalm houden van een buurt. In de jaren ‘60 was de sociaal-cultureel werker iemand op een breukvlak: hij zorgde voor een integratie in de welvaartsmaatschappij, maar wel als kritisch vertegenwoordiger ervan. Vroeger waren de cursussen in een cultureel centrum emancipatorisch, nu zijn ze praktisch. Een aantal van de nieuwe ervaringen en experimenten wordt nu sociaal-artistiek genoemd, maar vijftien jaar geleden was dat sociaal-cultureel werk, vaardigheden om de ervaring van de mensen te esthetiseren, als een spiegel terug te geven.

Verstappen: Maar er is toch een verschil tussen een begenadigd sociaal-cultureel werker die zijn omgeving begeistert om dans of weet ik wat te doen, en een huis als dat van ons dat een productie op poten zet?

Corijn: Daar ben ik het mee eens. Maar het verschil ligt in andere dingen. Dat er geen continuïteit is in de artistieke sector bijvoorbeeld. Het heeft ook te maken met de natuur van het publiek. Elke intellectuele of artistieke productie werkt met referenties uit de samenleving. Maar wat is nu sociaal-artistiek tegenover gewoon artistiek? Sociaal-artistiek wil volgens mij de afstemming tussen het artistiek product en het publiek op voorhand denken. Het is gericht op een doelgroep, ook

al bereikt men die nooit, maar creëert met een imaginair publiek voor ogen. Een artistiek product wordt op een marktmatige wijze aangeboden, via publiciteit.

Cahier de charge

Etcetera: *Laat ons het even opentrekken naar het financiële. Hoe belangrijk is het dat er een extra pot komt voor zulke projecten? Waarom is het niet mogelijk om binnen de bestaande potten of structuren zulke projecten op te zetten?*

Goossens: Naast Hush Hush Hush, die zoals we wilden op dansgeld konden overschakelen, hebben we ook kleinere projecten gedaan, maar die zijn meestal doodgebloed, omdat we geen structurele mogelijkheid hadden om daar prioritair geld in te stoppen. Nochtans is het wel een belangrijk probleem. Hush Hush Hush is niet de enige uitzondering, maar binnen de danswereld wel. Dat is het probleem. We moeten plaats maken om de diversiteit in de maatschappij in de beeldvorming van die maatschappij te weerspiegelen. En dat betekent dat een aantal sluiswachters inderdaad Turks of Marokkaans zal moeten zijn. Niet alleen bij de sluiswachters, maar ook bij de choreografen. Die zitten in de kast te wachten, maar moeten kunnen groeien.

Verstappen: In Antwerpen is bij het vrij grote Sociaal Impuls Fonds een bescheiden pot gemaakt waarmee wat experimenten zijn gedaan. Ik zou het een beetje pervers vinden als structureel gesubsidieerde gezelschappen of kunstencentra zouden zeggen: we willen dat er wel bij doen, maar geef ons dan drie miljoen meer, terwijl je eigenlijk moet zeggen: wij kiezen ervoor om een klein aandeel in zulke projecten in te zetten. In elke structuur moet je keuzes maken, dus waarom die dan niet? Het Toneelhuis kan net zo goed die keuze maken als Dito'Dito. Niemand verplicht je om alleen maar internationale festivals of alleen maar receptieve voorstellingen te organiseren. Wat dat betreft heb je in Vlaanderen een grote vrijheid om te doen met je geld wat je wil, zeker in vergelijking met Frankrijk en Nederland. Je vult zelf je cahier de charge in.

Verbist: Dat is gemakkelijk gezegd. Maar het geld dat je eraan besteedt en de uren die je erin steekt, kunnen wel ten koste komen te staan van je reguliere werk. En als theatergezelschap heb je wel een reguliere 'cahier de charge' van zoveel voorstellingen, een minimum aan publiek, 12,5% eigen recette. Met een buurtproject haal je die normen niet.

Goossens: Ik wil toch even iets opmerken: 12,5% eigen inkomsten is een ongelooflijk bedrag. Maar de sociaal-artistieke projecten zijn net goedgekeurd, en de verplichte eigen recette is op 30% vastgelegd. Dat staat niet eens in het reglement, maar in de brief die we achteraf gekregen hebben. Ik denk dat ik het geld ga terugsturen, want dat kan ik niet waarmaken.

Etcetera: *Volgens jou is er dus sowieso extra geld nodig voor sociaal-artistieke projecten?*

Verbist: Sowieso, maar vooral om de opvolging te kunnen doen.

Verstappen: Dat wil ik even relativeren. Met een structurele subsidie van acht miljoen hebben wij ervoor gekozen om iemand parttime twee jaar in dienst te nemen. De *Goesting*-projecten hebben tussen de 2 en 4 miljoen per jaar gekost. Als we dat project 20 of 25 keer spelen,

hebben we al een kwart van onze cahier de charge volbracht, want we moeten 80 voorstellingen draaien. Als het project afgelopen is, hebben we dus al een kwart van onze *mission* afgewerkt. Het is dus zeker mogelijk om die keuze te maken. En het kan ook in de omgekeerde richting werken: wij proberen nu om onze ondervindingen in teksten te gieten en aan anderen door te geven. Zo bekijken we met Blauw Vier en De Onderneming hoe je een link legt naar andere instellingen buiten het circuit van bijvoorbeeld culturele centra. Ik vind dat wel een keuze.

Verbist: Het is een keuze, maar zonder extra geld kan je het niet doen. Er zijn criteria waar je moet aan beantwoorden volgens het decreet. Er is veel ruimte mogelijk, en je kan ook keuzes maken. Maar de projecten die je ernaast wil doen, vragen wel een andere en intensievere aanpak. Ik kon maar één acteur in vaste dienst nemen en ik koos Geert Six, zodat hij een jaar lang aan die buurtprojecten kon werken. Je kunt niet doen alsof dat niets kost.

Minne: Het rapport van de Koning Boudewijnstichting waar ik het over had, is nadien praktisch vertaald en daar zijn de sociaal-artistieke projectpotten uit voortgekomen. Maar ik vind dat een pervers systeem. De creatie van enveloppen en subsidiepotjes voor die dingen maakt de goede intenties op voorhand kapot.

Etcetera: *Waarom?*

Minne: Wij hebben met Brussel 2000 niet gezegd: jongens, wij spelen Sinterklaas, hier is een enveloppe. Neen, we hebben gekeken wie er op een serieuze wijze mee bezig was en dan zijn we zelf naar de mensen gestapt om te zeggen: we kunnen jullie een beetje geld geven.

Verbist: Je kan wel zeggen dat je ertegen bent dat er een enveloppe is gecreëerd, maar wij zijn er al vier jaar mee bezig en wij zijn heel blij dat er nu eindelijk een enveloppe is. Nu pas kunnen wij een atelierwerking uitbouwen.

Minne: Het is goed dat er geld is, maar de minister had experts moeten uitsturen om te kijken wie er mee bezig was, en hen het geld geven. Men zou voortdurend de sector moeten screenen en op die manier geld geven in plaats van de klassieke subsidieverdeling.

Verbist: Hoe ze het moeten doen is een andere zaak. Er is nu veel kritiek op de manier waarop het gebeurt: het reglement blijft heel vaag, en daardoor krijg je een massa van voorstellen die naar het schijnt absoluut niets met de zaak te maken hebben. Als je er dan drie of vier projecten gaat uitkiezen, krijg je het gevoel dat er enkele bevoorrechten zijn, dat een klein comiteetje enkele gegadigden uitpikt.

Corijn: Wat ik interessant vind in de manier van werken zoals Guido ze voorstelt, is de structuur van de productie, die komaf maakt met de artistieke sector als exclusieve producent. Dan breek je ook doorheen je doelgroep als exclusieve consument: ze worden in het productieve proces inbegrepen, waarbij je het plateau en de instelling in het artistieke proces betreft.

Verbist: Je moet je sociaal kunnen indekken. We hebben nu geld aangevraagd om het project verder te zetten. We vinden dat je niet zomaar 'een gezelschapke' bent dat daar speelt, en daarom vind ik dat je contact moet hebben met alle segmenten van de stad. Maar dat doe je niet zomaar. Om die continuïteit te verzorgen hebben wij nu ook geld gevraagd voor een professionele sociale assistent. Iemand moet een overkoepelende functie hebben, en dat kan je als 'gezelschapke' niet. ●